

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и анализ сюжета

- Симян Т. С.* (Ереван, Армения)
О соотношении мифа, эпоса и романа 5
- Арпентьева М. Р.* (Калуга)
Современная сюжетология и бульварный роман 21

Литературная жизнь сюжета

- Силард Л.* (Будапешт, Венгрия; Сассари, Италия)
«Роза и Крест» А. Блока – лирическая драма и / или мистерия посвящения? 32
- Козлов А. Е.* (Новосибирск)
«Ахшарумовские вариации» в русской литературе: история войны 1812 года 58
- Николаев Д. Д.* (Москва)
Сюжетный диалог А. М. Ренникова и М. А. Булгакова: «Галлиполи» и «Дни Турбиных» 66
- Кувшинов Ф. В.* (Липецк)
Сакрализация быта в прозе Константина Вагинова 86

Сюжеты и мотивы национальных литератур Сибири

- Лукина А. В.* (Якутск)
Анализ поэмы «Красный Шаман» П. Ойунского в исследованиях И. В. Пухова 93
- Королёва Е. В.* (Новосибирск)
Индивидуальное и традиционное в поэзии алтайца-фронтовика Янги Тодоша Бедюрова (1907–1961) 97
- Сивцева-Максимова П. В.* (Якутск)
Структурный анализ поэмы А. Е. Кулаковского «Сон шамана»: рама, сюжет, композиция, список 102
- Григорьева Л. П.* (Якутск)
Об особенностях сюжетной структуры поэмы «Уолан Эрилик» Е. С. Сивцева-Таллан Бюрэ 109
- Булгутова И. В.* (Улан-Удэ)
Мифопоэтика сюжета об охоте в бурятской литературе 119

Красота и безобразие: метаморфозы тем и мотивов

- Климова М. Н.* (Томск)
Зачем «провонял» старец Зосима: комментарий к скандальному эпизоду романа Ф. Д. Достоевского «Братья Карамазовы» 126
- Налегац Н. В.* (Кемерово)
Поэтика «волшебной призмы»: метаморфозы красоты и безобразия в лирике И. Анненского 135

<i>Денисова Е. А.</i> (Новосибирск) Детское восприятие «прекрасного» и «безобразного» в рассказах Тэффи	141
<i>Лоцилов И. Е.</i> (Новосибирск) Красота, уродство и безобразие в романе Г. П. Блока «Одиночество» (1929)	148
<i>Боярский В. А.</i> (Новосибирск) «Ночные дороги» Гайто Газданова: от безобразного к прекрасному	159
<i>Бобровская Е. О.</i> (Минск, Беларусь), <i>Фалалева С. С.</i> (Екатеринбург) Женская красота в сказках Л. Петрушевской: иллюзии и их воплощение	165
Биографический факт и литературный сюжет	
<i>Устинов А.</i> (Сан-Франциско, США) Русская поэзия 100 лет назад: взгляд из Ростова	173
<i>Рубинчик О. Е.</i> (Санкт-Петербург) «Рядовая» «армии» Чарли Чаплина: О Любове Давыдовне Большинцовой	185
Требования к оформлению статьи	197

CONTENTS

Theory and Analysis of a Literary Plot

<i>Simyan T. S.</i> (Yerevan, Armenia) About the Correlation of Myth, Epos and Novel	5
<i>Arpentieva M. R.</i> (Kaluga, Russian Federation) The Modern Science of Stories and a Shocker	21

Life of a Literary Plot

<i>Szilárd L.</i> (Budapest, Hungary – Sassari, Italy) «The Rose and The Cross» of Alexander Blok	32
<i>Kozlov A. E.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) «Akhsharumov Variations» in Russian Literature: History of the WAR of 1812	58
<i>Nikolaev D. D.</i> (Moscow, Russian Federation) The Dialogue of Plots: A. M. Rennikov's «Gallipoli» and M. A. Bulgakov's «Dni Turbinykh»	66
<i>Kuvshinov F. V.</i> (Lipetsk, Russian Federation) Sacralization of the Profane Life in Prose by Konstantin Vaginov	86

Themes and Motifs of National Literatures of Siberia

<i>Lukina A. V.</i> (Yakutsk, Russian Federation) The Analysis of Poem «Red Shaman» by P. Oyunsky on Works of I. V. Pukhov	93
<i>Koroleva E. V.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) Individual and Traditional in the Poetry of Altai Veteran Yanga Todosh Bedurov (1907–1961)	97
<i>Sivtseva-Maksimova P. V.</i> (Yakutsk, Russian Federation) Structural Analysis of the Poem «Shaman's Dream» by A. E. Kulakovskiy: Frame, Plot, Composition, List	102
<i>Grigorieva L. P.</i> (Yakutsk, Russian Federation) Some Features of the Plot Structure of the Poem «Uolan Erilik» by E. S. Sivtsev-Tallan Byure	109
<i>Bulgutova I. V.</i> (Ulan-Ude, Russian Federation) Hunt Story Plot Mythopoetics in the Buryat Literature	119

Beauty and Ugliness: Transformations of Themes and Motifs

<i>Klimova M. N.</i> (Tomsk, Russian Federation) Why does Father Zosima «Stink»: Commentary on Stink Episode of Fyodor Dostoevsky's Novel «The Brothers Karamazov»	126
<i>Nalegach N. V.</i> (Kemerovo, Russian Federation) The Poetics of «The Magic Prism»: Metamorphoses of Beauty and Ugliness in I. Annensky's Lyric Poetry	135
<i>Denisova E. A.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) Children's Perception of «Beautiful» and «Ugly» in the Teffi's Stories	141

<i>Loshchilov I. E.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) Beauty, Misery and Ugliness in the Novel by G. P. Block «Loneliness» (1929)	148
<i>Boyarsky V. A.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) «Night Roads» by Gaito Gazdanov: From Ugly to Beautiful	159
<i>Bobrovskaya A. O.</i> (Minsk, Belarus) <i>Falaleeva S. S.</i> (Yekaterinburg, Russian Federation) Women's Beauty in Fairy Tales by L. Petrushevskaya: Illusions and Their Embodiment	165
A Biographical Fact and a Literary Plot	
<i>Ustinov A.</i> (San Francisco, USA) Russian Poetry 100 Years Ago, as Seen from Rostov	173
<i>Rubinchik O. E.</i> (Saint Petersburg, Russian Federation) «A Soldier in the Army» by Charlie Chaplin: About Lubov Davydovna Bolshintsova	185
Requirements for presentation articles	197

ТЕОРИЯ И АНАЛИЗ СЮЖЕТА

УДК 81.13

Т. С. Сиян

Ереван, Армения

О СООТНОШЕНИИ МИФА, ЭПОСА И РОМАНА *

Рассматривается соотношение мифа, эпоса и романа на основе теоретической литературы.

Для разграничения жанровых особенностей и типологического описания в статье используется принцип иерархии свойств, предложенный Берtrandом Расселом и Альфредом Уайтхедом в работе «Принципы математики», т. е. различие единичных предметов и их свойств, свойства предмета и свойства свойства, свойства свойства и производного свойства свойства и т. д. Таким образом, получается иерархия свойств, с помощью которой можно вывести типологические ряды. По указанному принципу описывается поставленная проблема. Миф представляется как внеисторический феномен, свободно пересекающий все (жанровые) границы и, как вирус, проникающий в разные «организмы», семиотические системы, и только под «микроскопом» профессионала его можно обнаружить и описать. Но проблема еще и в том, что миф мутирует, подобно тому, как мутирует вирус, под влиянием внешних факторов. Эмпирический материал (Т. Манн – М. Бахтин) показал, что переход от эпоса к роману – необратимый процесс. Причинами такого процесса являются *исторические, ментальные, композиционные, психологические, нарративные, модусные* явления.

Ключевые слова: миф, ритуал, обряд, эпос, роман, типология, иерархия свойств, литературные модусы.

Эту статью можно рассматривать как описание нашего видения (сюжета) – *нелитературного* нарратива. Такая перспектива понимания нарратива также может быть легитимна: «...нарратология... стремится к открытию общих структур всевозможных “нарративов”, т. е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности» [1, с. 9]. Наша *статья* (жанр) – «повествовательное

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российско-Армянского (Славянско-го) университета в рамках проекта «Программа развития РАУ 2014–2016».

Сиян Тигран Сергеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Ереванского государственного университета (ул. Алека Манукяна, 1, Ереван, 0025, Армения, tsimyan@ysu.am)

произведение», *функция языка* – метаязыковая (по Р. Якобсону), а сюжет, т. е. видение и описание поставленной задачи, *сконструирован* [2, с. 6].

Цель нашей статьи – описать соотношение мифа, эпоса и романа на материале теоретической литературы.

Для разграничения жанровых особенностей и типологического описания феноменов необходимо, следуя принципу Бертрана Рассела и Альфреда Уайтхеда, изложенного в совместной работе «Принцип математики», отличать единичные предметы от их свойств, свойство предмета – от свойства свойства, свойство свойства – от производного свойства свойства и т. д.; таким образом выявляем иерархию свойств и их типологические ряды. Указанный принцип, как нам кажется, может быть результативным при описании поставленной проблемы.

В статье мы также попытаемся проследить структурно-типологические особенности указанных жанров; но для более глубокого понимания свойств эпоса и романа мы предпочли показать их в тернарной оппозиции миф – эпос – роман. Сразу заметим, что тернарность распадается на бинарные отношения миф – эпос, эпос – роман, миф – роман. Тернарная оппозиция распадается не только из-за мировоззрения интерпретатора, но и из-за материала. Когда объект исследования рассматривается в диахронии литературного развития, материал сам «диктует» подход к описанию.

Следуя указанной логике Рассела / Уайтхеда, мы пытались вывести общие свойства и отличия в мифе, эпосе и романе. Так как во всех текстах речь идет о каком-то «событии» (не в историческом понимании этого слова), оно должно быть рассказано. Если событие не дает человеку импульс о чем-то рассказать, то оно забывается и не становится частью общественной памяти. В коллективной памяти остается то событие, которое актуально для общества в синхронии и диахронии. Например, не будь интересны былины про Илью Муромца, Добрыню Никитича и Алешу Поповича, они бы не сохранились.

Проблема событийности и нарратива была сформулирована И. В. Силантьевым: нарратив «это последовательность событий, изложенных, явленных в определенном коммуникативном акте. <...> вне нарратива не может быть и события как такого: *нерассказанного* события не существует, оно формируется и живет только в зоне своей *адресованной рассказанности*, только как сообщение, посланное другому или себе как другому. Событие – это знак изменения самого себя, который индивид в первую очередь и адресует самому себе. <...> нарратив есть, собственно говоря, *линейное изложение* в речи определенных событий. Наша речь линейна (если, конечно, принимать во внимание ее вербальный компонент), и нарратив, развертываемый посредством речи, также не может не быть линейным» [2, с. 4]. Из сказанного можно вывести, что *нарративность* присуща и мифу, и эпосу, и роману.

События «нарратива можно увидеть с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных отношений, т. е. отношений *смежности*». Это аспект *фабулы* нарратива. Вместе с тем события нарратива можно осмыслить в плане их со- и противопоставлений, т. е. в отношениях *сходства*, и в необходимом отвлечении от фабульных связей. Это аспект *сюжета* нарратива» [2, с. 5]. В контексте оппозиции фабула – сюжет уже можно увидеть разницу в тернарной оппозиции. Нарратив мифа и эпоса построен на основе *смежности*, причинно-следственных связей, а нарратив романа – на *сходстве* и сюжете. Например, в романе Дж. Джойса гомеровский миф преломляется, используется для семантического обогащения героев и проблематики романа. Роман построен на *наложении* гомеровской «Одиссеи» на образную систему, смоделированную автором. По этому поводу Е. Мелетинский писал, что в романе Джойса «мифологические античные параллели (с концентрацией на персонажах “Одиссеи”) служат фоном и способом

характеристики героев» [3]. Следует также подчеркнуть, что и миф, и эпос, и роман имеют одно общее свойство: они являются частью *языковой деятельности*. По поводу мифа об этом эксплицитно указал еще К. Леви-Стросс в статье «Структура мифа»: «...миф есть составная часть языковой деятельности; он передается словами, он целиком входит в сферу высказывания» [4, с. 216]. Иными словами, уровень *означающего* в мифе, эпосе и в романе одинаков.

Для разграничения мифа, эпоса и романа следует обращать внимание на *функциональность*. В дорефлексивное, первобытное время мифы были теми познавательными «матрицами» человеческого сообщества, из которых черпались знания. По этому поводу очень интересную мысль высказал С. Ю. Неклюдов: «Миф удовлетворяет потребность в целостном знании о мире, организует и регламентирует жизнь общественного (на ранних этапах истории – полностью, на поздних – совместно с другими формами идеологии, наукой и искусством¹). Миф предписывает людям правила социального поведения, обуславливает систему ценностных ориентаций, облегчает переживание стрессов, порождаемых критическими состояниями природы, общества и индивидуума» [6, с. 19]. Подобную функцию в мифе видел и Е. Мелетинский: «Главная цель – поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка, в чем мифам помогают ритуалы, – вторая, практически действенная сторона единого ритуально-мифологического комплекса» [7, с. 5–6]. Из последней цитаты можно вывести, что миф функционирует в контексте ритуала. Следует заметить также, что не всегда миф связан с обрядом², их соотношения могут быть и симметричными, и асимметричными [9].

В архаическое время миф «предписывал правила, обуславливал систему ценностных ориентиров, облегчал стрессы», эти же функции можно увидеть и в авторской художественной литературе. Конечно, в наше время, если художественный текст (речь не о детской литературе) берет на себя функцию «учительства», то такая литература становится «авторитарной». В такой литературе модус высказывания слишком прямой, иными словами, авторы сатирических текстов, например, используют *прямые речевые акты*, что, конечно, обусловлено сатирическим модусом. Примером для подобной литературы могут стать тексты немецкой «литературы дураков» (Себастьян Брант, Ульрих фон Гуттен и др.). В наше время дидактичность должна проявляться косвенно, подобно тому, как она проявлялась в мифах, т. е. художественный текст должен косвенно «учить», интеллектуально «поднимать» читателя. «Высокая» авторская литература, как и в случае архаической (миф), имплицитно имеет психотерапевтическое значение и на эмоциональном, и на интеллектуальном, когнитивном уровнях, так как описанные модели поведения и ценностные ориентиры «высокой» художественной литературы становятся *резервными когнитивными и эмоциональными матрицами*, которые в разных жизненных ситуациях помогают в разрешении разных конфликтных ситуаций в межличностных отношениях. Литературные тексты эмоционально «разгружают» читателя с помощью катарсиса, «очищают душу» от аффектов, негативной, «патогенной информации» (И. Брейер, З. Фрейд) [10], от кошмарных новостных визуальных рядов.

¹ По этому вопросу интересно замечание М. В. Ахметова: «...миф современной городской культуры, как правило, не регулирует жизнь человека целиком и полностью в отличие от мифа архаического. (В этом смысле современная мифология – скорее современна)» [5, с. 6].

² См. подробнее: [8, с. 14–16].

Совершенно другую точку зрения встречаем у З. Фрейда. В 1930 г. он в книге «Недовольство культурой» («Das Unbehagen in der Kultur»³) «восхваляет» либидо: «... большую часть вины за наши несчастья несет наша так называемая культура; мы были бы несравнимо счастливее, если бы от нее отказались и вернулись к первобытности. <...> Культура не желает знать сексуальности как самостоятельного источника удовольствия и готова терпеть ее лишь в качестве незаменимого средства размножения» [11]. Высказывание Фрейда небезосновательно, эта мысль присуща традиционному обществу. В контексте нетрадиционного общества суждения Фрейда не соответствуют действительности. Либидо, эрос уже раскрепостились, особенно после «сексуальной революции» 1968 года, и «высокая» культура потеряла власть над Природой (человеческим инстинктом) и «сублимация [уже не] судьба, навязанная влечениями культуры» [11]. Если проблему попытаемся сформулировать, оперируя главной оппозицией К. Леви-Стросса, то дихотомия Культуры и Природы Фрейдом решается в сторону Природы. Сказанное подтвердим еще одной цитатой из названной книги Фрейда: «Я далек здесь от общей оценки человеческой культуры, на то есть свои причины. Но я воздерживаюсь от предрасудка, согласно которому культура является самым драгоценным нашим достоянием, а путь культуры обязательно ведет к невиданным совершенствам» [11]. Из цитаты следует, что для Фрейда культура, на архаическом этапе и мифы, выполняет функцию «тормоза» (запрет, порядок, нормы и правила поведения) для свободного проявления либидо (Природы). Нам кажется, что самый оптимальный «выход» – на индивидуальном уровне найти золотую середину, в противном случае человек становится либо апологетом нравственности, либо говорящей сексуальной машиной.

Подчеркнем, что миф есть чисто вербальная, а ритуал, обряд – гибридная конструкция, в которой переплетаются вербальное и невербальное; слово становится действием и одновременно заменяет действие, например, в жанре заговора [12]. В эпосе можно увидеть, прощупать «отголоски» мифов (рождение Санасара и Багдасара, эпизод Младшего Мгера и т. д.), даже часть эпоса может стать текстом для обряда [12]. По поводу соотношения обряда и эпоса Т. Манн в своей принстонской лекции отмечает, что «эпос рождается из ритуального гимна и позднее становится реалистическим, демократическим искусством» [13, с. 274]. Тезис Т. Манна о том, что «эпос рождается из ритуального гимна», не обосновывается на эмпирическом материале. Источниками архаического героического эпоса стали не гимны. Для первого вида эпоса «до политической консолидации этносов» источниками были сказки и мифы (шумеро-аккадский эпос, «Эдды») [13, с. 56], а для героического – «исторические легенды», «псевдо-квази-исторические... воспоминания о межплеменных войнах, миграциях, подвигах вождей и знаменитых воинов» [13, с. 55] («Песнь о Сиде», «Песнь о Роланде»), в процессе формирования «этнической консолидации, <...> в ходе этногенеза и расселения племен» [13, с. 62].

Приведем еще одну разницу между мифом и ритуалом. Е. Мелетинский пишет: «Миф и обряд можно считать теоретическим и практическим аспектом одного и того же феномена. При этом миф в известном смысле “метафоричен” (он описывает события “раннего времени”, некую космогонию, включающую ценностный аспект), а ритуал скорее “метонимичен” (поскольку он представляет эти события отдельными частями, проявлениями, знаками)» [8, с. 14]. Иными слова-

³ Фрейд сначала хотел озаглавить книгу «Das Unglück in der Kultur» («Несчастье в культуре»). Такое заглавие вполне могло быть легитимным, но имело бы иную коннотацию. Акцент тезиса Фрейда пал бы на отчужденность интеллектуала, который страдает под бременем культуры.

ми, миф отображает «раннее время» по принципу *сходства*, а обряд – по принципу *смежности*. Следуя идеям Р. Якобсона, можно сказать, что по мифам реконструируются парадигмы «раннего времени», а по обрядам и ритуалам – синтагмы⁴, а синтез парадигматического и синтагматического подходов будет намного плодотворнее для *реконструкции* эмпирического материала⁵. В отличие от мифа и эпоса роман вообще не имеет никакого отношения к обряду, ритуалу, потому что полностью секуляризован, это продукт деритуализованного, не религиозного мышления.

Заметим также, что эпос и роман не имеют функции гомеостаза. Если эпос мог быть средством корпоративного времяпрепровождения (западноевропейское рыцарское Средневековье), то роман был не корпоративным, не общественным средством времяпрепровождения, а *индивидуальным*. Иначе говоря, роман «потреблялся» в приватном пространстве как эстетическое, интеллектуальное «питание» мозга, а мифы, функционируя в архаическую, дорефлективную эпоху, были «продуктом» с чертами «диффузного мышления». Е. Мелетинский предпосылками «мифологического мышления как архаического» считал «невыделенность человека из природы, черты диффузности мышления, неотделимость логической сферы от эмоциональной, моторной, отсюда очеловечивание природы, метафорическое сопоставление и даже отождествление природных и культурных объектов, всеобщая персонификация, представление всеобщего как конкретно чувственного, неразличение предмета и знака, символа и модели, вещи и слова, чрезмерное сближение качества и количества, пространства и времени, начала и сущности, единичного и множественного (все это на уровне “коллективных представлений” в смысле Дюркгейма, “архетипов” Юнга и т. п.)» [3]. Иными словами, это период, когда мышление человека еще не отличало предметный мир (мир денотатов) от знакового, состоящего из означающего и означаемого.

Таким образом, если миф был продуктом сакрального, то эпос (в основном) и роман – профанного времени. Они уже имели эстетическую, поэтическую функцию, были результатом вымысла, в отличие от «истинного» мифа. Кроме того, в мифе «превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос, защиты космоса от сохранившихся сил хаоса» [7, с. 6]. Иначе говоря, миф функционирует в контексте оппозиции космос – хаос. Если даже в некоторых эпосах, например в русских былинах, можно увидеть оппозицию хаос – космос (Илья Муромец и Идолище, Змей, Тугарин Змеевич), то на *мотивном* уровне в эпосе о Гильгамеше мир «сработан» по следующей модели: космос – хаос (появление Хумбабы) – космос (Гильгамеш / Энкиду убивают Хумбабу).

Указанная оппозиция не является обязательным условием функционирования героического эпоса. В «Песни о Роланде» можно увидеть схему хаос (непризнание власти Карла сарагосским царем Марсилием, смерть Роланда и его войска) – космос (уничтожение арабов), не маркированную в эпосе. Иная картина в «Песни о Нибелунгах»: космос (сватовство Зигфрида) – хаос (убийство Зигфрида, месть Кримхильды). Оппозиция космос – хаос не существенна для построения романа, но следует заметить, что «высокая» литература рождается из казуса, из проблемы (личного, психологического, социологического, этнического, национального, экзистенциального и т. д.) и не подразумевает обязательного счастливого конца (космос). В основном, именно в «низкой», массовой литературе, концовка венчается happy end-ом.

⁴ Заметим, что апологетом такого подхода был Клод Леви-Стросс в своем «инаугурационном» докладе в Колеж де Франс («Структура мифа») и в «Мифологиях». См.: [4; 14].

⁵ Об этом см.: [15].

Следует также заметить, что бинарность (в основном) есть основа функционирования мифологического мышления. На это в свое время указал К. Леви-Стросс («Структура мифа»), но бинарность также является основой для моделирования образной системы эпоса. Не случайно, что Аксель Ольрик еще в начале прошлого столетия сформулировал один из законов эпического жанра – «закон противоположности» (*das Gesetz des Gegensatzes*): «Эта основополагающая оппозиция является необходимым правилом организации эпического повествования: молодой / старый, большой / маленький, человек / чудовище, добро / зло»⁶. В нашем контексте язык построения эпических образов и структуралистический / семиотический метаязык совпадают. Как метко указал Алан Дандес, «мышление бинарными оппозициями представляет собой общечеловеческую характеристику» [15, с. 117]. Добавим, что по бинарному принципу мы познаем мир. Бинарность – это принцип нашего познания: новое – старое, детство – юность, детство – совершеннолетие, детство – старость, здоровый – больной, жизнь – смерть. Так как бинарность – общечеловеческий феномен, то она присуща и роману, особенно, когда роман ремифологизируется. Но исследователь должен всегда помнить, что, как указывает Умберто Эко в «Отсутствующей структуре», оппозиции – это «инструменты» для понимания не только мифов и эпоса, романов, но и всего искусства, литературы и т. д. [16, с. 329–464].

Отличительным свойством для разграничения мифа – эпоса – романа является также *время*. В мифе время *циклическое*, а в эпосе и романе *линейное*. Как точно заметил Е. Мелетинский, мифическое время имеет *парадигматическую* функцию [7, с. 26], с помощью которой можно реконструировать *язык* мифа, а анализируя синтагмы мифа – *речь*. Язык мифа *вневременной*. Хотя, как метко заметил К. Леви-Стросс, «миф всегда относится к событиям прошлого... но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент, существуют вне времени. Миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее» [4, с. 217].

Вневременность мифа можно увидеть при ремифологизации литературы, кино XX века: повествование моделируется, например, с помощью оппозиции реальность – сон (Ф. Кафка: «Превращение», «Приговор», «Процесс», «Замок»; А. Тарковский: «Иваново детство», «Сталкер», «Ностальгия»; Ф. Феллини: «8 ½» и т. д.). В нашем контексте интересен факт, упоминаемый Е. Мелетинским: «В фольклоре австралийских аборигенов мифическое время иногда фигурирует под названием “времени сновидений”, поскольку происшествия мифической эпохи могут всплывать в снах» [8, с. 20]. Неспроста «зачин» текстов Кафки («Превращение», «Процесс») связан с пробуждением героев. Таким образом, Кафка на синтагматическом уровне пользуется «двойным кодом», смешивая язык построения снов (ассоциативность) и квазиреалистичности (метафоричность) с помощью фокализации, детализации «изнутри» и «извне».

Если сравнить миф, эпос и роман по объему, то можно обнаружить еще одно дифференцирующее свойство. Миф по объему невелик, а эпос и роман обладают несравнимо большим объемом.

Интересно, что вопрос объема, монументальности романа становится актуальным в 1920-х гг. Т. Манн в статье «Искусство романа» отмечает, что роман «отнюдь не должен уступать эпосу в *монументальности*» [13, с. 285]. И в качестве примера монументальных романов автор приводит произведения Диккенса, Теккерея, Толстого, Достоевского, Золя. Полагаем, что обсуждение вопроса монументальности романа связано с тем, что к началу XX века европейский роман по объему становится заметно крупнее. Не забудем, что это качество было при-

⁶ Цит. по: [15, с. 117].

сущее творчеству самого Т. Манна («Будденброки» (1901), «Волшебная гора» (1924), трилогия «Иосиф и его братья» (1933–1943)). Используя метаязык советского литературоведения, можно сказать, что романы Т. Манна – это «романы-эпопеи», хотя для нас не вполне приемлем такой термин⁷. Но в немецкой литературоведческой литературе вышеназванный первый роман считается социальным романом (*sozialer Roman*), второй – воспитательным (*Bildungsroman*), а третий – историческим (*historischer Roman*). Указанные романы можно условно назвать интеллектуальными, но необходимо слово «интеллектуальный» брать в кавычки, поскольку это всего лишь *вид* романа.

Говоря о соотношении эпоса и романа, следует коротко остановиться на жанровых переходах. Например, канадский литературовед Нортроп Фрай в статье «Анатомия критики» пишет о переходе от мифа к литературе следующим образом: «Мифы о богах перерождаются в легенды о героях, легенды о героях – в сюжеты трагедий и комедий, а последние – в сюжеты более или менее реалистической литературы» [18, с. 249]. Нам кажется, что не совсем правильно с позиции диахронии представлены Н. Фрайем переходы жанров (от мифа к легенде, от легенд к трагедиям / комедиям, от трагедий / комедий к романам). Необязательно, чтобы миф перешел в трагедию или комедию через легенду. Например, античный материал подсказывает совсем другое. Мифы в трагедиях – это профанное использование мифа как материала трагедии. Неприемлем также переход от мифа к легенде. Как метко отметил Вл. Пропп в статье «Жанровый состав русского фольклора», «слово “легенда” имеет церковно-латинское происхождение». Этимологически это «то, что подлежит чтению: в монастырском обиходе оно обозначало те тексты благочестивого содержания, которые читались во время монастырских трапез или богослужений. Для рассказов об исторических личностях это слово не подходит. Такие рассказы лучше называть преданиями или историческими преданиями» [19, с. 51–52]. Цитата показывает, что жанр легенды никак не может «транспортировать» миф через сюжеты трагедий, но вот «предания или исторические предания» могут быть использованы как материал для исторического романа (например, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Таис Афинская» И. Ефремова).

Некоторая путаница, возникшая из-за замечаний канадского ученого, произошла, по-видимому, из-за того, что он больше хотел подчеркнуть переход повествований от богов к культурным героям / людям, но допустил ошибку в индикации жанра (легенда). Кроме того, путаница возникла из-за посылы сообщаемого, что «на мифологическом уровне <...> преобладают легендарные повествования, а не достоверные повествования» [18, с. 252]. Если жанровые переходы, указанные Н. Фрайем, не вполне обосновываются фольклорным материалом, то совсем другая картина наблюдается в работе Е. М. Мелетинского «Введение с историческую поэтику эпоса и романа», в которой исторически обоснованно показаны переходы от мифа к мифологической сказке, от мифологической сказки к волшебной, от волшебной к роману⁸.

Если опираться на исследование Е. М. Мелетинского, то можно заметить, что трансформация мифа в сказку произошла из-за «деритуализации, десакрализации и ослабления строгой веры в истинность мифических событий, развития сознательной выдумки, замены мифических героев обыкновенными людьми, мифического раннего времени – сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесения внимания с коллективных судеб на индивидуальные

⁷ Подробнее о критике советской и постсоветской литературоведческой мысли см.: [17].

⁸ Подробнее о переходе от волшебной сказки к роману см.: [20, с. 45–87].

и с космических судеб на индивидуальные и социальные, с чем связано появление ряда новых сюжетов и некоторых структурных ограничений» [8, с. 51]. На десакрализацию мифа значительно повлиял модус восприятия реципиента. Е. М. Мелетинский вполне обоснованно выделил две оппозиции восприятия: сакральность vs несакральность, строгая достоверность vs нестрогая достоверность [8, с. 34]. Трансформация мифа в роман происходит по следующей модели: миф (сакральность) – быличка (несакральность) – сказка (волшебная, животная, богатырская) [8, с. 45–46]. Героическая (богатырская) сказка в контексте «иногo исторического развития, а именно государственной консолидации» «эпизируется», разрастается с помощью «ядерных образований в плане синтагматического развертывания» (драматизация, суммирование мотивов как нанизывание внутренне синонимичных предикатов, зеркальная инверсия, негативная параллель, идентификация, «лестница, метонимические и метафорические трансформации, описанные, в частности, в “Мифологичных” Леви-Стросса, т. е. повторение предиката мотива в ином коде (например, в пищевом, половом, метеорологическом и т. д. и т. п.)»⁹.

Итак, жанровая трансформация происходит благодаря импульсам «извне», т. е. историческим трансформациям, на фоне которых, как метко в свое время заметил Гегель, появляется героический эпос: «...эпос, имеющий своим предметом то, что есть, получает в качестве своего объекта совершение предмета, которое должно предстать созерцанию как многообразное событие во всей широте своих обстоятельств и отношений и во взаимосвязи с целостным внутри себя миром нации и эпохи. Поэтому содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют мирозозерцание и объективность духа народа во всей их полноте, представленные в их объективируемом облике как реальное событие» [7, с. 426].

Подобную мысль выражает также и «русский эпигон» Гегеля Белинский: «Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни... Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтоб дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, – такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи. Баснословная Троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для “Илиады” и “Одиссеи”» [22]. Эти две пространные цитаты подчеркивают, что и «смешанный»¹⁰ («Илиада», «Одиссея») и героический эпосы появляются на той стадии, когда этнос, народ консолидированы уже вокруг понятия «мы», которое противопоставлено «они». Кроме того, такая оппозиция возможна при наличии «единого и целостного национального мифа». Наличие «единого и целостного мифа» – предпосылка «для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы» [23, с. 429].

Другими словами, при появлении в мышлении оппозиции «мы» vs «они» есть подходящий посыл для разбухания «ядерных» синтагматических единиц (мотивов, тем). Не имеет значения, эпос архаический или героический, кроме оппозиций «мы» vs «они», конститутивным является подверженность персоналий к *дей-*

⁹ Подробнее см.: [8, с. 46–47].

¹⁰ Говоря «смешанный», подразумеваем эпосы с архаическими и героическими элементами.

ствию, что не жизненно важно для мифа и романа. Неспроста Сесил Боура пишет, что героическая поэзия «создает свой воображаемый мир, в котором люди *действуют* (курсив мой. – Т. С.), исходя из сложных принципов, и, прославляя великие деяния за их величие, она делает это не явной и прямой похвалой, а косвенно, заставляя самих героев говорить о себе и завоевывать души слушателей» [24, с. 9]. Кроме того, осознание «мы» – предпосылка к высокой оценке человека. В тех регионах, где высоко ценятся деяния человека, возникают эпические повествования, эпосы. С. Боура подчеркивает также, что появление эпосов связано с понятиями «мужественность и честь», в которых «главная цель – обретение чести посредством деяний» [24, с. 10]. Подчеркнем, что указанные категории (мужественность, честь) говорят о важности человеческих качеств.

По Аристотелю, *мужественность* находится между *бесноватым или тупым*, который «не страшится ничего, даже землетрясения», и *смельчаком или хвастуном*, который «склонен приписывать себе мужество» [25, 115b 25–33]. Из тернарной оппозиции видно, что мужественность «выше» бесноватости, тупости, смельчаков и хвастунов. Выходит, что такое качество, как мужество, есть «золотая середина», которая нужна для гомеостаза реципиентов эпоса¹¹. Вот поэтому и «пропагандируются», эстетически презентуются эти добродетели в эпосах. Если мужественность находится в «золотой середине», то честь как мотиватор положительных образов – на «высоте», так как в тернарной оппозиции Аристотеля между честью и бесчестьем находится величавость: «В отношении к чести и бесчестию обладание серединой – это величавость, избыток именуется, может быть, спесью, а недостаток – приниженностью» [25, 107b 22–23]. Дело в том, что эпические образы поляризованы (положительный vs отрицательный). Вот поэтому бесчестие выпадает на долю отрицательных героев (см.: [25, 116a 17–25]). Коллективное сознание «связывает» величавость с честью, так как величавые достойны¹². Вот поэтому и величавый эпический образ становится центральным героем эпоса, так как он должен быть добродетельным: «Однако добродетельный поистине заслуживает чести» [25, 124a 25]. Таким образом, если мужество и героичность – атрибуты эпоса, то указанные качества не играют решающей роли для мифа и романа.

Очень интересен для разграничения мифа, эпоса и романа также подход канадского литературоведа Н. Фрая. Нам кажется вполне легитимным его классификация литературных произведений «не по моральному признаку, а в соответствии со способностью героя к действию <...>

1. Если герой превосходит людей и их окружение по *качеству*, то он – божество, и рассказ о нем представляет собой *миф* в обычном смысле слова, то есть повествование о боге. <...>

2. Если герой превосходит людей и свое окружение по *степени*, то это – типичный герой сказания. Поступки чудесны, однако сам он изображается человеком. Герой этих сказаний переносится в мир, где действие обычных законов природы отчасти приостановлено; чудеса доблести и стойкости, несвойственные нам, естественны для него, а заколдованное оружие, говорящие животные, страшные ведьмы, великаны и чудодейственные талисманы перестают нарушать законы правдоподобия, как только нормы сказания вступают в свои права. Здесь мы от-

¹¹ «...мужественный кажется смельчаком по сравнению с трусом и трусом – по сравнению со смельчаком» [25, 108 b 18–20].

¹² Ср. с Аристотелем: «Величавый, стало быть, как должно относится к чести и бесчестию. Что величавые имеют дело с честью, ясно и без рассуждения: они ведь считают самих себя достойными прежде всего чести, причем по достоинству» [25, 123 b 21–23].

ходим от мифа в собственном смысле слова и вступаем в область легенды, сказки, Märchen и их литературных вариантов и производных.

3. Если герой превосходит других людей по степени, но независим от условий земного существования, то это – вождь. Он наделен властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные, однако его поступки все же подлежат критике общества и подчиняются законам природы. Это герой *высокого миметического модуса*, прежде всего – герой эпоса и трагедии, именно тот тип героя, который, в первую очередь, имел в виду Аристотель.

4. Если герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение, то он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту. И это – герой *низкого миметического модуса*, прежде всего – комедии и реалистической литературы.

5. Если герой ниже нас по силе и уму, так что у нас возникает чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования, то тогда герой принадлежит ироническому модусу» [18, с. 232–233]. Как видно из цитаты, предложенный канадским литературоведом подход анализа художественных текстов по модусу мимесиса продуктивен. Заметим, что для художественных миров большое значение имеет *иронический модус*. Вследствие этого модуса меняется высокий миметический модус; эпос подвергается «профанации» и появляются комические эпосы – антиэпосы, например, «Илиада» vs «Батрахомиомахия» (V или VI в. до Р. Х). Иронический модус действует и на героические сказания (2), на тексты низкого миметического модуса (4) и в *Средневековье* появляются разные варианты животного эпоса («Роман о лисе», XII–XIV вв.).

Благодаря ироническому модусу в Средневековье высокий миметический модус (эпос, трагедия) меняется на низкий миметический модус (роман). Т. Манн при дифференциации эпоса и романа отмечает, что роман «возник как следствие распада эпоса в собственном смысле слова, стихотворного эпоса. Верно, что с исторической точки зрения роман, как правило, представляет более позднюю, менее простодушную, более, так сказать, “современную” стадию жизни народов и что эпос по сравнению с романом – всегда нечто вроде доброй старой классической эпохи» [13, с. 273–274]. Следует указать, что возникновение романа не надо описывать с точки зрения однозначного детерминизма. Немецкий писатель вполне прав в том, что не принимает тезис «школьной эстетики»: роман есть «продукт распада эпоса». Приемлем для Т. Манна другой тезис: «эпос... примитивный прообраз романа», «архаический прообраз романа» [13, с. 279, 280]. Мы тоже считаем, что писатель прав: роман композиционно сложнее эпоса.

Одной из основных черт европейского романа, в отличие от мифа и эпоса, является, по Т. Манну, соотнесенность с демократизмом [13, с. 286] и, соответственно, «элемент критики», критического отношения к социуму, политическим системам, нормам, нравам и т. д. Именно благодаря этому, по Т. Манну, появилась возможность перехода от «поэзии» к «критике» [13, с. 284].

Эту идею подчеркнул в свое время Гегель, а впоследствии и М. Бахтин: «...роман не должен быть “поэтичным” в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы» [26, с. 398]. Хотя в произведениях Т. Манна циркулируют почти те же идеи, но разница очевидна. Если в представлении Гегеля отсутствие «поэтического» в романе носит *нормативный* характер, то в случае Манна – пояснительно-интерпретативный, иначе говоря, немецкий писатель таким образом объясняет переход от поэтического к критическому. Интересно, что почти в тот же период, с разницей в два года, независимо от Т. Манна Бахтин также возвращается к важности критического элемента романа: «Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман» [26, с. 398], т. е.

здесь велика роль писателя. С помощью авторской наблюдательности интеллектуальными способностями можно создавать подобные романы.

Например, крупнейший представитель «Новой деловитости» Альфред Дёблин в статье «Кризис романа?» («Krise des Romans?», 1930), пишет, что для создания романа необходимы два фактора: «фантазия и талант способности повествования» («Phantasie und Darstellungsgabe») [27, S. 275]. Но этого недостаточно. По словам Дёблина, «автор – ученый уникального типа. Он является особой смесью психолога, философа, наблюдателя за общественной жизнью. <...> Помимо познания реальности, которое он пронаблюдал или пережил, человек превращается в поэта с помощью способности обрабатывания первичного материала, фантазии и искусства владения словом» [27, S. 307]. Кроме того, Дёблин, заявляет, что от «пробудившегося» писателя требуется осведомленность в земных делах, никаких «мистических дарований», никаких «особых мистических или невротических восприятий», а, наоборот, «ожидается более системное восприятие и мышление, способность быстрого синтезирования и более глубокого чувствования» [27, S. 308], «более интимная связь с реальностью делает автора еще лучше» [27, S. 309].

В этих идеях Дёблина можно уже увидеть его имплицитную критику предыдущей литературной традиции. На эту проблему обратил внимание также и Л. Фейхтвангер. Он пишет, что англо-саксонское послевоенное поколение отрицает «собственное отображение» писателя, которое преподносит автор читателю «как обязывающее кокетство». Заметим, что борьба в немецком дискурсе происходит не из-за предпочтений и вкусов критиков, а из-за изменения функции языка романа.

Сторонники «Новой объективности» боролись за «научность» языка. Не случайно, Л. Фейхтвангер, говоря об англо-саксонской «деловитости» замечает, что англосакские писатели достигают этого «педантичной трезвостью» («reinliche Nüchternheit»). Таким путем они достигают «прозрачности» («Durchsichtigkeit») текстов, которая ценится сегодня во всем мире. Писатель не вводит читателя в заблуждение, его честность везде контролируема («nachprüfbar») [28, S. 181]. Цитата дает основание утверждать, что сторонники «Новой деловитости» были за ясность средств выражения, изменение языковой парадигмы. В этом причина того, что Дёблин не требует от авторов «мистических дарований», темных мыслей, а предвкусает четкость мысли. Выходит, что в дёблиновской языковой концепции акцентируется аналитическое мышление писателя, широта его интеллекта, кругозора, способность моделирования первичного материала (реальность, денотативный язык) во вторичную систему (литература – «вторичная моделирующая система», Ю. Лотман). Подобную идею встречаем в статье Вальтера Беньямина «Кризис романа»: «родильная романа – личность в ее уединении» [29, S. 387]. Общность идейных примеров свидетельствует о том, что именно писатель является исходной точкой романа со всем своим интеллектуально-эмоциональным потенциалом.

Однако исходной точкой этой внутренней силы является создание художественного произведения. Не случайно в своей статье «Кризис романа?» Дёблин утверждает: «Роман должен стремиться не к философии, а к художественной форме (Kunstform), цель которой не улетучивание, а объединение, сочетание» [27, S. 275]. Как замечаем, указанное совпадает с представленной Т. Манном в «Искусстве романа» тенденции: в писателе «органически сочетаются художник и ученый», что и сближает «искусство и науку» [13, с. 284], чего до этого никто не делал. Но Дёблин предостерегает, что при сближении литературы (искусства) и науки должен родиться не философский трактат, а художественное произведение.

В этом плане интересна идея Бахтина, высказанная в статье «К стилистике романа» (1944–1945): «Все жанры ориентированы на миф (последнее целое), роман – на философию (и науку)» [30, с. 138]. Его идея полностью характеризует тенденцию немецкого романа 1920-х годов: тяга к научности, где обсуждаются социокультурные, политические и философские задачи. Статья Т. Манна ценна тем, что в ней мы видим общность идей Ницше о роли автора, его функции с подходом писателей «Новой деловитости».

Одним из важных отличительных свойств разграничения мифа, эпоса и романа можно считать также *точки зрения* повествования, осмысления событий и моделирования персонажей. В мифе, эпосе *точка зрения* повествователя не многомерна, не разнопланова, как в романе. Если экстраполировать теорию Бориса Успенского на эту проблему, можно с уверенностью сказать, что только роману как жанру свойственна многоаспектность (в плане идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики, психологии и т. д.) композиции¹³. Т. Манн правильно заметил, что роман стал развиваться благодаря «углублению во внутреннюю жизнь», «в тонкости душевных переживаний человека» (психологический роман, роман воспитания), иными словами, благодаря *субъективности*, психологизации повествования, по словам Шопенгауэра, чтобы не «рассказывать о крупном событии, а <...> сделать интересными мелкие» [13, с. 279].

Для разграничения жанровой специфики мифа, эпоса и романа нужно также учитывать *модальность высказывания*. Следуя логике Ж. Женетта, С. Зенкин предлагает обратить внимание на *модальность высказываний*: «Модальность – это абстрактная, внеисторическая категория, характеризующая ситуацию произнесения текста. Таких бывает всего лишь три: когда автор говорит от собственного лица, когда он говорит от лица персонажей и когда он смешивает в своем тексте эти два вида дискурса. Внешне это соответствует разграничению лирики, драмы и эпоса – но без претензий на сопряжение тематики и формы. В трех модальностях не совмещаются, не склеиваются формальные и содержательные признаки, они описывают только выбор формальных возможностей, исходя из того, что любая из них может служить для оформления любого тематического “содержания”» [32, с. 30]. *Модальность высказывания* не только дает возможность для разграничения литературных родов, а есть также *структурообразующий* компонент (свойство) типологического различия художественных текстов.

Как видно из сказанного, эпос и роман кардинально отличаются по тематическим, композиционным модусам повествования, образной системе и т. д. Но вот Т. Манн в своей принстонской лекции, говоря о «вечно-эпическом начале», которое «раскрывается во всей своей самобытности и единстве», «Divina Commedia», «Одиссею» считает романами, а вот «Дон Кихота» считает эпосом [13, с. 276]. Если бы одаренный писатель взял роман и эпос для индикации указанных произведений в кавычки, не было бы никаких возражений, и мысль Т. Манна в его контексте была бы более или менее приемлема. Но Т. Манн на примере «Дон Кихота» как эпоса видит предпосылку для снятия «теоретико-эстетических различий между эпосом и романом» [13, с. 276]. Совсем другая позиция по поводу этого примера у М. Бахтина. Литературовед не согласился бы с суждением Т. Манна о романе Сервантеса «Дон Кихот», поскольку, согласно теории Бахтина, роман как таковой высмеивает традиции, дискурс сформировавшегося рыцарского романа: «Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их» [26, с. 394]. Если,

¹³ Подробнее см.: [31, с. 22–200].

по мнению Бахтина, переход от эпоса роману невозможен, то для Т. Манна это допустимо.

Ошибка талантливого писателя в том, что соотношению эпоса и романа он приписывает диалектический характер. Если бы четко дифференцировался диалог жанров и осознавался в жанровом плане «всё проглатывающий» характер романа, то Т. Манн так бы не думал. Именно на примере романа Сервантеса «Дон Кихот» можно увидеть, как характерные для эпоса элементы включены в структуру романа.

Бахтин на основе эмпирического материала доказал, что это результат не однозначного детерминизма, а композиции. Присутствуют минимум три составные причины.

1. «Предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, “абсолютное прошлое”, согласно терминам Гёте и Шиллера» [26, с. 401]. Этот тезис оспорил бы А. Дёблин. Он бы счел такое высказывание «поверхностным и смехотворным», поскольку эпос рассказывает об «уже совершившемся». Дело в том, что Дёблин обращал внимание на *время чтения*: «Кто читает эпическое произведение, для него описываемые события раскрываются в процессе чтения, читатель сопереживает независимо от того, произведение в презенсе, перфекте или имперфекте» [27, с. 107]. Наблюдение Бахтина четко обосновано и точно, так как рассказываемые события связаны с прошлым, а чтение – с настоящим, но это уже внетекстовое явление. Дёблин ставит знак равенства между событиями в тексте (прошлое) и чтением в настоящем.

2. «Источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)...» [26, с. 401].

3. «...эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» [26, с. 401].

Из жанрообразующих элементов романа можно выделить следующие.

1. «...стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным созданием, реализующимся с нем» [26, с. 399]. Эта идея обсуждается в исследовании Бахтина «Слово о романе» (1934–1935), где отличительным элементом между эпосом и романом отмечается отсутствие многоголосия. Если даже герой говорит, его «слово идеологически не отделено (выделено лишь формально – композиционно и сюжетно), оно сливается в авторском слове. <...> Поэтому в эпосе нет говорящих людей как представителей разных языков, – говорящий здесь, в сущности, один только автор, и слово здесь – одно и единое авторское слово» [26, с. 147].

2. «Коренное изменение временных координат литературного образа в романе».

3. Новая зона построения литературного образа в романе, именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его завершенности» [26, с. 399]¹⁴. М. Бахтин, говоря об отношении эпоса и романа, пишет также, что «смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его

¹⁴ Жанровая «незавершенность» романа, идея открытости, присутствует не только в поэтике модернизма (Фр. Кафка, Р. Мюзиль), но и в нацистском дискурсе. Эрнст Юнгер, говоря о задачах нацистской литературы, пишет: «“Роман”, “комедия”, “новелла” – эти твердые формы поэтического творчества должны быть в настоящее время ликвидированы... Письмо, диалог, дневник, собственное переживание в концентрированной форме, сообщение, доклад – во всей этой совокупности получает свое разрешение калейдоскоп нашей жизни... Другими словами, отныне роман не может обладать никакой твердой формой, он не может носить характера крепко слаженного, последовательно развиваемого рассказа» (цит. по: [33]). Но дифференциация эпоса и романа этими критериями не ограничивается. Подробнее об этом см.: [34, с. 290–297].

предметом фамильярного контакта и этим подготавливает свободное исследование его», «смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией» [26, с. 411, 422–423].

Как было отмечено выше, смех и ирония (с точки зрения нарратора) не типичны для эпоса, если, конечно, это не антиэпос. Фактологический материал показывает, что в дифференциации эпоса и романа большую роль сыграл смех (юмор), а ирония «подоспела» позднее. Она обусловлена интеллектуальными способностями писателя, его вненаходимостью от отображаемого материала. Заметим, что взгляд «извне» говорит о смене ценностной парадигмы культуры, автора и т. д. Источник иронии исходит из «низа», реальности. Обоснованно утверждение Н. Фрая, что «ирония как модус произошла из низкого мимесиса, она изображает жизнь такой, какова она есть. Иронический писатель избегает морализирования и делает акцент не на объекте, а на субъекте» [18, с. 230]. Большим упущением считаем факт, что Т. Манн в «Искусстве романа» приписывает эпосу «эпическую иронию» [13, с. 278]. Ирония не может существовать в эпосе. Когда юмор, смех, ирония появляются в речи нарратора, эпос разрушается¹⁵. Ирония – «стихия» романа (особенно XX века!) (Т. Манн, Г. Гессе, Э. Кестнер, А. Дёблин, М. Булгаков, Вл. Набоков и т. д.). Т. Манн в «Искусстве романа» эксплицитно говорит об иронии. Считает «дух иронии» духом «эпического искусства», «проявление в высшей степени субъективного взгляда на вещи, выражение романтического произвола, решительно противостоящего всякому классическому покою и объективности» [13, с. 277].

Из сказанного можно вывести, что с помощью модуса иронии наррация становится по максимуму объективной, благодаря субъективности автора, его точки зрения. Автор таким способом осмысления проблем достигает не «истины» или «реальности», а *правдоподобия*. Ирония становится для автора приемом «отчуждения»: смотреть на вещи отвлеченно, дистанцированно, типологически, избегая морализаторства. В противном случае художественный текст может превратиться в трактат. Кроме того, ирония оставляет в тексте «свободное пространство» для читателя, чтобы он восполнил «слепые пятна» и имел пространство для размышлений, а для профессиональных читателей – многочисленные возможности интерпретаций (гиперинтерпретация).

Таким образом, можно сказать, что, по представлению Т. Манна, эпос и роман находятся в диалектической связи (Т. Манн), их взаимопроникновение возможно. Но эмпирический материал показывает обратное (М. Бахтин), что переход от эпоса к роману – необратимый процесс. Причинами такого процесса являются *исторические, ментальные, композиционные, психологические, нарративные, модусные* явления. А что касается мифа, то он внеисторичен, миф свободно пересекает все (жанровые) границы. Он трудно опознаваем и, как вирус, проникает в разные «организмы», семиотические системы, и только под «микроскопом» профессионала его можно обнаружить и описать. Но проблема еще и в том, что миф мутирует, подобно тому, как мутирует вирус, подвергаясь влиянию внешних факторов. Мутация, в свою очередь, вновь и вновь заставляет исследователя находить вирус-мифы, описывать, осмыслять и показывать сферы его функционирования.

¹⁵ Следует подчеркнуть, что по отношению ко второстепенным образам можно заметить юмор (например, трусливый (gruñ) Верго).

Список литературы

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2013.
2. Силантьев И. В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. URL: http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2014-1/2014_1_silantiev.pdf (дата обращения 20.04.2016).
3. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения 20.04.2016).
4. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Эксмо-Экспресс, 2004.
5. Ахметов М. В. От составителя // Современная российская мифология. М., 2005.
6. Неклюдов Н. Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология. М., 2005. С. 9–26.
7. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2001.
8. Мелетинский Е. М. Введение с историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
9. Леви-Стросс К. Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 356–369.
10. Катарсис // Новейший философский словарь. Минск: Книжный дом, 1999. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/569/ (дата обращения 20.04.2016).
11. Фрейд З. Недовольство культурой. URL: http://krotov.info/library/21_f/re/freud_04.html (дата обращения 20.04.2016).
12. Неклюдов Н. Ю. Фольклор и обряд (3-я лекция). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sdJZ5TNV0I8> (дата обращения 20.04.2016).
13. Манн Т. Собр. соч. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 10: Статьи 1929–1955.
14. Леви-Стросс К. Мифологики: В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2007.
15. Дандес А. Бинарные оппозиции в мифе: ретроспективный взгляд на полемику Проппа и Леви-Стросса // Дандес А. Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М.: Вост. лит., 2003. С. 108–118.
16. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2004.
17. Симян Т. С. Критический анализ тернарной оппозиции эпос – эпопея – эпический род в советском и постсоветском литературоведении // Критика и семиотика. 2016. № 2.
18. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.
19. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976.
20. Косиков Г. С. К теории романа: роман средневековый и роман Нового времени // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. М.: Наследие, 1994. Вып. 1. С. 45–87. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru> (дата обращения 20.04.2016).
21. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Наука, 1971. Т. 3.
22. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm> (дата обращения 20.04.2016).
23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

24. *Боура С. М.* Героическая поэзия. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
25. *Аристотель.* Никомахова этика / Пер. Н. В. Брагинской // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4.
26. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986.
27. *Döblin A.* Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1989.
28. *Feuchtwanger L.* Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1984.
29. Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983.
30. *Бахтин М. М.* Собр. соч. М.: Русские словари, 1997. Т. 5.
31. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
32. *Зенкин С.* Введение в литературоведение: теория литературы. М., 2000.
33. *Лукач Г.* Фашизм и теория литературы в Германии. Против фашистской демагогии и мракобесия. М.: Соцэкгиз, 1936. С. 294–337. URL: <http://www.libros.am/book/287059/fashizm-i-teoriya-literatury-v-germanii> (дата обращения 20.04.2016).
34. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1.

T. S. Simyan

Yerevan, Armenia

ABOUT THE CORRELATION OF MYTH, EPOS AND NOVEL

The present article describes the relationship between myth, epic and the novel based on theoretical literature.

The delineation between genre features and typological description is based on the principle of Bertrand Russell and Alfred North Whitehead described in the joint work «Principia Mathematica», the hierarchy of properties, i. e. the distinction of individual objects from their properties, the property of the subject from the property of property, and the property of property from property's property, etc.

Thus, we deal with a hierarchy of properties that can be used to deduce typological series. The formulated problem is described according to the mentioned principle. The myth is presented as an ahistorical phenomenon, which freely crosses all (genre) boundaries and penetrates like a «virus» into different «organisms», semiotic systems, and can be detected and described only under a professional's «microscope». However, the problem also lies in the fact that the myth is mutating, just like a virus, undergoing mutation under the influence of external factors. The empirical material (Th. Mann – M. Bakhtin) showed that the transition from the epic to the novel is an irreversible process. The reasons for this process are the *historical, mental, composite, psychological, narrative, modi* of the phenomenon.

Keywords: myth, ritual, ceremony, epic, novel, typology, hierarchy of properties, literary modes.

Simyan Tigran S. – Doctor of Science, Professor of Foreign Literature of Yerevan State University (1 Aleq Manukyan, Yerevan, 0025, Armenia, tsimyan@ysu.am)

УДК 81.37 + 821

М. Р. Арпентьева

Калуга, Россия

СОВРЕМЕННАЯ СЮЖЕТОЛОГИЯ И БУЛЬВАРНЫЙ РОМАН

Статья посвящена результатам эмпирического и теоретического исследования бульварного романа, его функций в современной культуре и жизни, анализу сюжетов «мужских» и «женских» бульварных романов. Бульварный роман не представляет собой гомогенной группы, в частности в него входят две основные подгруппы: «романы для женщин» (романы о любви) и «романы для мужчин» («экшн-детективы»). Сравнение этих подгрупп показало сходство сюжетов бульварных романов как «формульных историй». Оно также продемонстрировало, что многочисленные вариации одного сюжета в интерпретациях разных авторов позволяют рассматривать бульварный роман как специфический «гипертекст», смысл которого обнаруживается во взаимодействии и взаимном наложении отдельных текстов. Функция бульварного романа как явления заключается в трансляции массовому читателю некоторых базовых эффективных моделей отношений и поведения в повседневных и кризисных ситуациях – личной и профессиональной жизни, в обучении этим моделям. Многие из моделей в разной мере открыто описывают психотерапевтически ориентированные отношения, построенные на основе профессиональных мифов и представлений врачей и психологов, социологов и философов, филологов и антропологов о развитии личности и ее отношений.

Ключевые слова: бульварный роман, формульная история, психотерапевтические отношения, мифы, модели поведения, массовая культура, сюжет, сюжетология.

Бульварный роман (бульварная литература, бульварное чтение) определяется как жанр массовой литературы, повествовательные книги без выраженного художественного и культурного значения. Пишутся и издаются в расчете на неприятельный вкус массового читателя, обычно содержат завлекательную и напряженную в психологическом и ином планах интригу, полны развлекательных и занимательных эффектов, мелодраматизма и «напряженных сцен», описаний преступлений и любовных приключений и перипетий. Историю бульварного романа ведут с творчества Кс. де Монтепена, написавшего огромное число уголовно-авантюрных романов. Со второй половины позапрошлого века бульварные романы обретают популярность, печатаются по частям в газетах, издаются как бесплатные приложения к журналам, распространяются в виде отдельных книг.

Арпентьева Мариям Равильевна – доктор психологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры психологии развития и образования Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского (ул. Разина, 26, Калуга, 248023, Россия, mariam_rav@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 21–31.

© М. Р. Арпентьева, 2016

Сюжеты бульварных романов напоминают страницы происшествий в городских новостях, а героями являются «обычные» люди – сыщики, воры, проститутки, бизнесмены, местами действия – притоны, дома миллионеров: «зловещее дно города и его раззолоченная пена». В России жанр был практически полностью заимствован с Запада, объединяя роман авантюрный и роман психологический. Методология сюжетологии, задаваемая поэтикой, дает широкий простор для формальных штудий любовных романов, с одной стороны, и для литературоведческих исследований интерпретативного характера, с другой: сюжетолог изучает повествования о событиях, представленных в бульварных романах, в плане того, как это сложено / сделано и почему так сложное / сделанное приводит к тем или иным конфигурациям художественного смысла, он изучает также то, как трансформируется семантика «архетипического мотива» (архетипической структуры) во времени и пространстве разных культур и эпох, исследуя богатство смыслообразующих и смыслопорождающих возможностей.

В последние десятилетия в связи с массовым появлением на книжном рынке России «бульварного романа» как отдельного вида художественных произведений многие исследователи пытались раскрыть секрет его «неоправданного» успеха у российских читателей, воспитывавшихся на произведениях классической мировой и отечественной литературы [1; 2]. Бульварный роман с момента его проникновения в Россию стал предметом многочисленных дискуссий. Однако, как и многие другие «маргинальные» жанры художественной литературы, обладающие не столько художественной, сколько «мифотворческой» функцией, вниманием исследователей бульварный роман во многом остается обойденным. Вместе с тем анализ рецептивно-эстетических и мотивных аспектов поэтики бульварного романа как одного из самых популярных и востребованных литературных жанров XX в. показывает, что при всей повторяемости системы лейтмотивов и смысловых «диссонансов» бульварные романы привлекают не только благодаря наличию предпосылок, включенных в горизонт читательских ожиданий (социологических и психологических), но и специфической «неэстетичностью» поэтического языка («на грани вкуса»), которая рождает эффект «усиления». Популярность бульварного романа и его сходство с традиционными мифами во многом объясняется его внешней простотой, способностью развлечь и отвлечь читателя, помочь в решении проблем отношений с другими людьми и выхода из кризисных ситуаций. Однако, как показывает даже поверхностный анализ языка бульварного романа, так же, как и языка традиционных мифов, его воздействие выходит далеко за пределы ситуативного настроения читателя. Многие, особенно хорошо написанные, бульварные романы не только основаны на реальных историях любви и ненависти, потерь и обретений, кризисов и преодоления в развитии личности и ее отношений с миром, но и отражают мировоззренческий опыт их авторов и поколений. При этом «бульварный роман» может рассматриваться как современный вариант мифотворчества [3; 4].

Кроме того, многочисленные вариации одного сюжета в интерпретациях разных авторов позволяют рассматривать бульварный роман как некий «гипертекст», смысл которого обнаруживается во взаимодействии и взаимном наложении отдельных текстов. Бульварный роман, написанный для неискушенного читателя, обобщающий опыт поколений, их мировоззренческие установки и открытия, через призму опыта автора, так же как и роман «психологический», написанный для более искушенных читателей и содержащий более выраженные отсылки к мифологически-мировоззренческим аспектам жизнедеятельности личности и общности, как феномен конца XX века обладает свойством интертекстуальности. Однако интертекстовые связи, которые в классической литературе и современном «психологическом романе» реализуются в пределах одного текста как интер-

текста, в бульварном романе устанавливаются только тогда, когда читатель знаком по крайней мере с несколькими отдельными текстами. Или если «наивный текст» бульварного романа становится объектом внимания «искушенного читателя». Однако, как правило, «искушенный читатель» обходит вниманием данный продукт отчасти в силу справедливого нежелания довольствоваться обедненным смыслом «мылом» в противовес возможности наслаждаться перегруженными смыслом современными «психологическими романами».

Вместе с тем функция бульварного романа как явления заключается в трансляции массовому читателю некоторых базовых эффективных моделей отношений и поведения в повседневных и кризисных ситуациях личной и профессиональной жизни, обучении этим моделям. Многие из этих моделей в разной мере открыто описывают целительные, «психотерапевтически ориентированные» отношения и подчас построены на основе профессиональных мифов и представлений врачей и психологов, социологов и философов, филологов и антропологов о развитии личности. Поскольку этот аспект бульварных романов остается наименее изученным, мы обратились к его анализу. Для этого использовался метод контент-анализа, широко известный как в филологии, так и в психологии.

Бульварный роман не представляет собой гомогенной группы, в частности, в него входят две основные подгруппы: «романы для женщин» (романы о любви) и «романы для мужчин» («экшн-детективы»). Поэтому в исследовании они были разделены и сопоставлены друг с другом.

В рамках первого направления исследований проведен контент-анализ 30 отобранных текстов «любовных романов», принадлежащих 30 известным авторам (Н. Робертс, Э. Дарси, С. Браун, Дж. Макнот, Л. Кинсейл, Э. Ричмонд, С. Джонсон, П. Джордан и др.), а также 30 текстов «мужских романов» (Д. Щербаков, А. Быстров, А. Ильин, Д. Корецкий, А. Маринина, И. Деревянко, Б. Руденко и др.), с явным «психотерапевтическим содержанием» и наличием «психотерапевтической ситуации»: наличием героя (героев), которому (которым) требуется психологическая помощь, наличием поддержки и героя (героев), который (которые) ему эту поддержку оказывают, описание ситуации психотерапевтического контакта, различных его стадий). Обратим также внимание, что «мужской роман» в России представлен преимущественно отечественными, а «женский» – зарубежными авторами: конъюнктура рынка складывается таким образом, что даже многие отечественные романы, написанные «литературными неграми» для женщин, издаются под именами зарубежных авторов. Исследователи объясняют это тем, что «стремление к отрыву от повседневной действительности и уходу от ежедневной суеты приобрело формы некоего почти религиозного движения» – эскапизма. «Апофеозом эскапистских притязаний к мировой культуре стало появление и массовое распространение любовных романов» [5, с. 53]. Главная причина популярности, по мнению исследователей, – легкость изложения, лихо закрученный сюжет и неизменный хеппи-энд.

Бульварный роман, таким образом, можно рассматривать как тип «формульной истории». Дж. Кавелти проанализировал особенности «формульной литературы» и определил формулу как «комбинацию или синтез специфических культурных конвенций с более универсальной повествовательной формой или архетипом» [6, р. 6]. Понятие формулы позволяет выделять характерные для определенных культур и/или периодов «коллективные фантазии» / квазимифы и проследить их изменение. Можно выделить такие ключевые характеристики формульной литературы: высокая степень стандартизации (герои – универсальные, узнаваемые стереотипы мужского и женского, поддерживают универсальные же сценарии отношений), эскапизм (бегство от действительности, от рутины и неразрешимых проблем достигается не посредством саспенса (suspense – на-

пряжение) психологического плана, но введением дополнительных линий и аспектов сюжета – детективного, фантастического, «эзотерического» типов) и развлекательность (увлекательный сюжет и легкость построения и понимания текста). Кроме того, бульварный роман «гармонизирует конфликт между традиционалистским стереотипом феминности и новыми, современными значениями» мужской и женской ролей [5, с. 54]. Характерная для мира бульварного романа деталь: его мир четко делится на плохих и хороших, с момента своего зарождения в позапрошлом веке и до наших дней бульварный роман не претерпел существенных изменений, кроме того, что, возникнув как произведения с выраженной долей социальной направленности, он быстро и интенсивно стал выполнять развлекательно-эскапистскую функцию. Формульные истории отражают и повторяют не чей-то реальный опыт, а мир и опыт, ими же и созданный и знакомый читателю именно благодаря его «повторению» (и таким образом – закреплению). Психологическая дисгармония вносит напряжение и конфликт в другие сферы взаимодействия, но, как только противостояние «чудесным образом» переходит в любовь, исчезают и все беды: злодеев и «зло» обнаруживают и наказывают, «добро» побеждает и вознаграждается. Дж. Кавелли выделил особый вид идентификации читателя с героями, свойственный формульным историям, где «утверждается идеализированный образ себя» [6, р. 18, 35]. Поэтому бульварная литература актуальна тогда, когда в жизни человека выходят на поверхность и рефлексированы несбывшиеся ожидания относительно себя и партнера, представления об идеальном партнере и отношениях: происходит «двойная» идентификация с героями, при которой на героя романа проецируются образ идеального партнера, модель идеальных и неидеальных отношений; глядя на героиню, читатели размышляют над собственными иллюзиями, неверными шагами. Идентификационный треугольник (читательница – героиня – герой) – один из компонентов, так притягивающих читателей к романам. «Фиксация актуальных социокультурных напряжений и их гармонизация, эффективное “психотерапевтическое” воздействие посредством эскапистских конструкций делают женский любовный роман “знаком” времени, индикатором ведущих тенденций в массовой культуре и общественных настроениях и ожиданиях», – отмечает О. Бочарова [7, с. 296].

В фокусе внимания массовой, бульварной литературы стоят обычно совсем не эстетические проблемы, а проблемы репрезентации человеческих отношений, которые моделируются и представляются читателям в виде готовых игровых правил и сценариев. А. Цукерман, делясь секретами «приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы», отмечает, что для успеха роман должен восприниматься как некая «экскурсионная программа», во время которой происходит знакомство с нравами, социальными и политическими условиями той или иной страны [8]. Зачастую персонажи и сценарии, транслируемые бульварным романом, становятся «обманкой», симулякром, о которых пишет Ж. Бодрийяр: «Обманка, зеркало или картина: очарование недостающего измерения – вот что нас околдовывает. Именно это недостающее измерение образует пространство обольщения и оборачивается источником умопомрачения... Стратегия обольщения – это стратегия приманки. Обольщение приманки подстерегает любую вещь, которая стремится слиться с собственной реальностью» [9, с. 167].

Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками внешне привлекательных киногероев, их клонами, авторы русского любовного романа превращают их лишь в маркеры определенных типов. Герои становятся симулякрами, которые Ж. Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование» [10, с. 67].

«Розовая беллетристика» обладает и терапевтическим эффектом: на Западе подобные издания продают даже в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. И. Жеребкина отмечает, что «женское прочтение» текстов «основывается на психологическом и социальном женском опыте... на своеобразии женского переживания эстетического опыта... Женщина всегда читает в тексте свой собственный реальный жизненный эксперимент. Результатом такого чтения становится ее собственный текст, буквально – ее “я” как текст. Женское чтение – это дешифровка и обнаружение символизации обычно подавленной и недоступной женской реальности и “вписывание” ее затем в свою повседневную жизнь» [11, с. 69]. При этом «сущность розового романа во всех его жанровых модификациях сводится к любовной истории со счастливым концом» [12, с. 303]. А сущность «мужского романа» – успешно завершенной авантюры [13–19]. Среди важнейших характеристик данного жанра исследователь Е. Улыбина выделяет «высокую повторяемость сюжетных элементов, относительное постоянство состава героев и, главное, сериальный характер продукции» [20, с. 538]. Помимо этого, «важнейшим законом жанра» О. Вайнштейн называет «прямоу читательскую идентификацию с героиней» [12, с. 305] – в таком романе проецируется женский взгляд на действительность. Жесткие жанрово-тематические каноны определяют клишированность заглавий произведений определенных жанров (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.). Именно заданные модели заглавий, часто вписывающиеся в серийные издательские проекты, должны удовлетворить «жанровые ожидания» читателя и побудить его осуществить читательский выбор. При этом важной особенностью массовой литературы является относительная анонимность произведений: личность автора интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара [21; 22].

Ситуации, служащие «поводом» для начала обыденной психотерапии в мужском и женском романах во многом сходны, однако сюжеты (сценарии их развития) значимо различны.

1. Больше внимание в женских романах уделяется непосредственно отношениям главных героев – мужчины и женщины, в которых психотерапия – путь достижения гармоничных, «недефицитных», по А. Маслоу [23], отношений, а также отношениям собственно интимно-личностного плана, их возможностям и ограничениям. В мужском романе – «деловым отношениям», их возможностям и ограничениям, как таким отношениям, которые мешают или способствуют психологическому взрослению и решению психологических проблем героев, их отношениям.

2. В мужских романах четче противопоставляются отношения любви (принятия) и неприятия, любви и власти, однако средства достижения обоих типов отношений часто сходны – прояснение ситуации на уровне ее понимания, а также на уровне преобразования – по «идеальным моделям» и на основе ценностей героя («всех поставить на свое место»). В женских романах показано противоречивое единство любви и ненависти-власти, исследуются различия способов создания и поддержания разных типов отношений, «идеальная модель героев» – часто результат совместного осмысления.

3. В мужских романах психотерапия предстает более как решение познавательной и технологической «задачки», а не духовное общение двух людей, «психотерапевт» чаще апеллирует к конкретным представлениям о сути психотерапевтической помощи и психотерапевтических отношений, делая более банальными и плоскими профессиональные – обычно психоаналитические и поведенческие – модели психотерапевтического воздействия на основе постулатов «повседневной мудрости», «фолк-психологии», типа «клин клином вышибают»

и т. д., чтобы ощутить себя способным контролировать себя и другого человека, а также – в перспективе – весь окружающий мир.

В женских романах большее внимание уделяется сложности реальных человеческих отношений, критическое осмысление профессиональной психотерапии, отсюда большее внимание к экзистенциально-гуманистическим принципам и техникам помощи – стремление «проникнуть под кожу» «клиента» («глубокое понимание»), чтобы затем одухотворить понимание человеком себя и мира, привести в него веру в любовь.

В табл. 1 показаны наиболее распространенные варианты развития и противоречий взаимоотношений, в табл. 2 – основные типы сюжетов «мужских романов». Отдельно выделены типичные варианты сценариев, волнующие авторов.

Типичные «психотерапевтические» (реально или потенциально) ситуации или состояния:

1) ситуации «столкновения с реальностью» или с «реальностью другого», в которых субъект (герой, героиня) обнаруживают необходимость пересмотра своих представлений о себе и мире и / или необходимость помощи другим в их пересмотре (30 %). В данном случае мы имеем дело с героями, заинтересованными друг в друге (в отношениях друг с другом) и / или обладающих выраженным стремлением к развитию личной силы (зрелости) через развитие ресурсов, что и побуждает их выйти на прямой конфликт с ситуацией и другим человеком, создавшим эту ситуацию;

2) длительно складывавшаяся ситуация, которая выступает центром конфликта – внутриличностного или межличностного – и требует преобразования с помощью психологических средств, поскольку иные попытки решить ее не имели или не имеют, или не могут иметь никакого результата (60 %), в этом случае «клиент» длительное время стремился скорее адаптироваться и «удержаться», чем развить свои ресурсы и / или считал травмирующий опыт обычным, не ожидая помощи или принятия со стороны других людей;

3) необычная или привычная ситуация, которая выступает как источник психологической травматизации личности и вместе с тем как источник нового опыта – ситуация «ре-переживания» и переосмысления человеком себя и мира (10 %), в последнем случае успешность помощи, что связано как с усилиями участников ситуации – «клиента» и «психотерапевта», заинтересованными в личностном росте клиента и развитии взаимоотношений друг с другом, так и с их личностными особенностями (необычность и сила личности, ее развитие как преодоление собственных ограничений).

Таким образом, речь идет о трех типах ситуаций: 1) потенциально травматичные, если субъект не изменит свое понимание и поведение; 2) актуально травматичные, из которых субъект не может или не хочет искать выхода; 3) ситуации, имеющие двойственное психологическое значение – провоцирующие в силу своего сходства актуализацию «непроработанного» (травматического) опыта и содержащие в себе возможности его осмысления.

В бульварной литературе также встречается и описание профессиональных психотерапевтических отношений – в том числе как пародия на «профессионализм» консультанта (Н. Робертс, Л. Кинсейл, С. Браун, Дж. Макнот, Дж. Линдсей и др.). В этом смысле отношение бульварной литературы и обыденного сознания, во многом отраженного в ней, к профессиональной психотерапевтической помощи близко по оценочному контексту отношению профессиональных психотерапевтов к обыденным: в обоих случаях мы встречаем упоминания о «примитивности», «навязчивости», «малоосознанности» и т. д.

Таблица 1

Сценарии взаимоотношений в «романах для женщин»

Ситуации или состояния	Женщина	Мужчина	Подруга, друг	Соперник (-ца)	Ребенок, дети	Двойники	Родители	Прадеды	Сотрудники	Животные	Предмет
Рождение – смерть					■		■			■	
Мнимая смерть – кома		■					■	■			
Свадьба – развод	■					■			■		
Увольнение – новая работа	■			■					■		
Побег – возвращение, встреча		■					■				
Беременность – аборт	■			■						■	
Неожиданная свобода – заключение, похищение			■								■
Новаторство – традиции	■	■			■	■	■	■	■		
Опасность – рутина	■	■		■			■		■		
Насилие – поддержка	■		■		■		■	■		■	
Разрушение – строительство											■
Одиночество – вечеринки	■			■		■	■	■	■		
Монастырь – разврат				■		■		■			
Девственность – проституция	■		■		■	■					
Путешествие – оседлость	■	■	■	■			■		■		

Проанализированные примеры позволили выявить несколько важных моментов.

1. Возможности обыденной психотерапевтической помощи в решении проблемы взаимоотношений и личностного развития героев – на уровне изменения их поведения, способов понимания происходящего и ценностей – близки к возможностям профессиональной психологической помощи, в которой один человек действительно заинтересован в том, чтобы понять и помочь другому, сохранить и / или развить с ним отношения.

2. В обыденной психологической помощи мы встречаемся с несколькими типами схем понимания, типичных для психоанализа, экзистенциально-гуманистической и когнитивной психотерапии, как используемых совместно, так и привлекаемых по мере поиска «действительной» проблемы и путей ее решения.

3. Эффективность помощи противопоставляется успешности, поэтому «долгий поиск себя» не есть «потерянное время», но, напротив, «подготовка к более решительному шагу», быстрые изменения рассматриваются как «подозрительные», требующие «проверки», если не соотнесены с коренным изменением жизни субъекта, его отношений с другими людьми.

4. Происходит «интеграция» психологического, духовного и психофизиологического аспектов помощи и развития личности и межличностных отношений – начинаясь на одном уровне, общение «захватывает» и преобразует остальные.

5. Больше, чем в ситуации профессиональной психотерапевтической помощи, изначально более определенной («якорь понимания»), имеет значение понимание героями ситуаций их взаимодействия, носящих вследствие обнаружения взаимного непонимания конфликтный характер, – наблюдаются постоянные попытки их осмысления и переосмысления как «позитивных», «негативных» и «непонятных», попытки понять себя и другого в контексте этих ситуаций.

6. Перед обыденными «психологом» и «клиентом» стоит задача понимания не только «клиента», но и самих себя – как клиентов и как психотерапевтов, важности собственного понимания и важности быть понятным и понятым другим и т. д.

В профессиональной же ситуации основными фокусами являются понимание психологом клиента и самопонимание клиента, все остальное активизируется позднее – обычно при необходимости более глубокого и «детального» осмысления трудностей и критических моментов психотерапевтического взаимодействия, связанных с поведением и состоянием клиента и / или консультанта, или как момент рефлексии – по окончании встречи. В этом смысле обыденный психотерапевтический контакт более «мобилен»: обратные и прямые связи более интенсивны.

Однако важно разделять постоянную психотерапевтическую помощь – в обыденных некризисных ситуациях, где существует больше, чем в профессиональном взаимодействии, ограничений на прямую и обратную связь и где она дается эпизодически, формируя у клиента представление о «жизненно важном событии» (момента, разговоре, «поворотном пункте»), и кризисную психотерапевтическую помощь, связанную с изменением жизненной ситуации героев, где такое «превосходство» обыденной помощи над профессиональной становится наиболее выпуклым (где «поворотные моменты» образуют целую цепочку, благодаря чему происходит почти полная инверсия понимания клиентом себя и / или окружающего мира). В бульварном романе помощь первого типа оказывается либо «прелюдией», подготовкой «клиента» к более интенсивной помощи (60,0 %), либо фоном для нее (46,7 %), либо подготовкой «консультанта» (опыт открытых, принимающих отношений и противоположность опыту травм, который дает возможность совладания и научения совладанию других людей) (80,0 %).

В целом, возможности и ограничения обыденных психотерапевтически ориентированных контактов приближаются к профессиональным. В некоторых случаях, когда в окружении субъекта не находится человека, могущего помочь, и заинтересованного в такой помощи, более успешной и эффективной может оказаться профессиональная помощь, в которой клиент получает развернутую прямую и обратную связь о понимании им себя и окружающего мира. В случае обыденной психотерапевтической помощи часто наблюдается существование в жизни «клиента» человека, проявляющего желание помочь и способного в силу своего жизненного опыта это сделать. В этом случае он также дает клиенту возможность получить развернутую прямую и обратную связь о себе и других людях в конкретных ситуациях общения с ним. В этом смысле общение с «консультантом» может быть жизненно значимо для клиента по нескольким основаниям, помимо собственно психотерапевтических. Эффективная, продуктивная помощь заключается в обыденном взаимодействии, в сознательном отказе от «психологизирования» как попыток концептуализации (схематизации) проблем «клиента» в пользу обсуждения своего понимания или непонимания клиента, его высказываний и поступков в конкретной ситуации общения с ним, а также по поводу его общения с другими людьми, в которые «консультант» оказывается тем или иным образом включен.

Список литературы

1. *Косолапов М.* Бонд – мифогенетический анализ // Искусство кино. 2000. № 4. С. 52–58.
2. *Тарханова К.* Дамский роман // Искусство кино. 2000. № 6. С. 118–119.
3. *Арпентьева М. Р.* Бульварный роман: повседневные и профессиональные психотерапевтические отношения // Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Миколаїв, 2015. С. 10–12.
4. *Арпентьева М. Р.* Межличностные отношения в «бульварных романах» // Культурологічний альманах. Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2015. Вип. 1: Ціннісні зміни молоді та сучасні форми культуротворчості. С. 117–122.
5. *Андрянова И. А.* Бульварный роман: специфика, сюжет, выразительные средства // Тр. Псковского политехнического института. 2006. № 10.1. С. 53–55.
6. *Cawelti J.* Adventure, Mystery and Romance: Formula stories as Art and Popular Culture. Chicago; London, 1976.
7. *Бочарова О.* Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 292–302.
8. *Цукерман А.* Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы. М.: Армада, 1997.
9. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000.
10. *Бодрийяр Ж.* Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 67.
11. *Жеребкина И.* «Прочти мое желание»: постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000.
12. *Вайнштейн О. Б.* Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303–331.
13. *Долинский В.* «...когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви) // Знамя. 1996. № 1. С. 235–238.
14. *Кавелти Дж.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–65.

15. Козлов Е. В. Серийность в паралитературе: интратекстуальные образования и издательские серии // *Массовая литература на рубеже XX–XXI веков: человек и его дискурс*: Сб. науч. тр. М.: Азбуковник, 2003. С. 201–211.
16. Кузьмина Н. А. Феномен массовой литературы в свете теории интертекста // *Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России*. СПб., 2009. С. 11–20.
17. Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня: Учеб. пособие для вузов. М.: Флинта, 2008. 424 с.
18. Черняк М. А. «Новые сказки» о Золушке: типологические черты русского любовного романа рубежа XX–XXI веков // *Изв. РГПУ им. А. И. Герцена*. 2004. № 7. С. 115–129.
19. Поршнева А. С., Бороненко А. В. Зарубежный «роман о Золушке»: к истории вопроса // *Вестн. Чуваш. гос. ун-та*. 2012. № 2. С. 341–351.
20. Улыбина Е. Субъект в пространстве женского романа // *Пространства жизни субъекта: единство и многомерность субъектообразующей социальной эволюции* / Отв. ред. Э. В. Сайко. М.: Наука, 2004. С. 538–555.
21. Поршнева А. С., Бороненко А. В. К проблеме рецепции зарубежного любовного романа в России // *Вестн. Чуваш. гос. ун-та*. 2012. № 1. С. 291–295.
22. Bottingheimer R. B. *Grimms Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale UP, 1987. 234 p.
23. Маслоу А. Г. *Дальние пределы человеческой психики*. М.: Евразия, 1999. 432 с.

M. R. Arpentieva

Kaluga, Russian Federation

THE MODERN SCIENCE OF STORIES AND A SHOCKER

The article is devoted to empirical and theoretical studies of a salacious novel, its functions in contemporary culture and life, analysis of male and female subjects of tabloid stories. Shocker is not a homogeneous group, in particular, it includes two main subgroups: «novels for women» (novels about love) and «novels for men» («action detectives»). A comparison of these subgroups among themselves showed a General similarity of the plots of pulp novels as the «formula stories». It also showed that many variations of the same story in the interpretations of different authors allow us to consider a novelette as a specific «hypertext», the meaning of which is revealed in the interaction and the mutual superposition of the individual texts. The function of a salacious novel as a phenomenon is broadcast to the General reader some basic effective models of relationships and behavior in everyday and crisis situations – personal and professional life, training these models. Many of these models in varying degrees openly describe the psychotherapeutic approach-oriented relationships are built on the basis of professional myths and ideas of doctors and psychologists, sociologists and philosophers, linguists and anthropologists on the development of personality and its relations.

Keywords: shocker, formula history, therapeutic relationships, myths, behavior patterns, popular culture, theory of the plot, plot.

Arpentieva Mariam Ravilievna – Doctor of Psychology, Associate Professor, Senior Researcher of the Department of Development and Education Psychology, Kaluga K. E. Tsiolkovsky State University (26 Razin Str., Kaluga, 248023, Russian Federation, mariam_rav@mail.ru)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЮЖЕТА

УДК 82-12

Л. Силард

Будапешт, Венгрия – Сассари, Италия

«РОЗА И КРЕСТ» А. БЛОКА – ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА И / ИЛИ МИСТЕРИЯ ПОСВЯЩЕНИЯ?

В центре статьи – вывод о жанровой специфике «Розы и Креста» А. Блока как трансформации лирической драмы в мистерию посвящения, что созвучно сценическим экспериментам Р. Штейнера (о которых А. Блок, судя по его дневниковым записям, был осведомлен, но независим от них), а также соответствующим тенденциям в прозе Андрея Белого и теоретическим выводам Вяч. Иванова касательно генетической связи драмы с ритуалом.

Хронотоп «Розы и Креста», как и опорные элементы мотивной структуры текста, свидетельствуют о том, что Блок хорошо знал об исходных моментах формирования розенкрейцества, что позволило Андрею Белому справедливо заключить, что А. Блок мог бы стать и философом культуры, если бы захотел им быть.

Ключевые слова: розенкрейцество, Мариология, радость-страдание, черная роза, черная кровь.

И Роза – колыбель Креста.
Вячеслав Иванов

В предисловии к «Дневнику» А. Блока, подготовленному к изданию 1989 года, А. Л. Гришунин обратил внимание читателей на то, что текст этой «Исповеди правдивой души» особенно ценен для воссоздания истории драмы «Роза и Крест» [1, с. 17]. В самом деле, дневниковые записи поэта не только свидетельствуют об общении с «заказчиком», М. И. Терещенко, и переговорами с театрами, как отмечено в предисловии, но и позволяют достаточно точно реконструировать движение замысла, прошедшего через самые различные жанровые установки, и отметить имена всех, чье мнение А. Блок так или иначе принимал во внимание, в частности, имея в виду их осведомленность в судьбах розенкрейцества.

Главным импульсом для моих размышлений послужили две известные записи от 21 ноября и 1 декабря 1912 года. Первая: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточно духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных “для красы” только, только художе-

Силард Лена – доктор филологических наук Венгерской академии наук (Nador utca 7, Budapest 1051, Hungary, szilard@uniss.it)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 32–57.

© Л. Силард, 2016

ственно, символах Розы и Креста» [1, с. 153–154]¹. Вторая: «... Моя тема – совсем не “Крест и Роза” – этим я не овладею². Пусть будет – судьба человеческая, неудачника, и если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему – большее. Т. е.: моя строгость к самому себе и “скромность” изо всех сил могут помочь пьесе – стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [1, с. 157].

Не менее действенным побуждением послужило также свидетельство о том, что замысел драмы, получившей столь красноречивое название в контексте розенкрейцеровских интересов эпохи³, с точки зрения жанра трансформировался: задуманное как балет (что означало ориентацию на визуальность, повышенную роль жеста, а может быть, и на учет эвритмии, о которой А. Блок был уже осведомлен), затем – как опера (что акцентировало возможности лейтмотивов), и только под конец – как воплощение слова, сопряженного с *действием*, «Роза и Крест» Блока прошла путь сложных переходов, что, разумеется, зафиксировалось на всех уровнях ее жанровой памяти. Особенно важной среди них представляется музыкальность, прежде всего как осуществление принципа музыкального контрапункта на всех уровнях поэмы-драмы-действия, включая визуально-сценически воплощаемые символы. Воздействие этого принципа можно ощущать и как контрапункт между установкой на создание произведения искусства, где символы «спутаны только художественно», «только для красоты», и воспроизведением «мистических глубин», скрытых в тексте в силу заключенной в нем символики. И хотя Блок отметил, что он концентрируется всего лишь на психологической проблеме эпохи христианства, а о мистике «Розы и Креста» говорить не готов, надеясь, что его текст заговорит сам, – текст его действительно заговорил об этих глубинах, и произошло это, полагаю, прежде всего благодаря контрапунктно усложненной сети символов, преданно воссоздающих «мистические глубины» лейтмотивной структуры творения.

Вместе с тем весьма существен сам *выбор места и времени действия*. Как ни странно, но и некоторые современники Блока, да и весьма уважаемые авторы комментариев в издании 1961 года считали, что «средневековая обстановка драмы была именно обстановкой – и только»⁴. Этих серьезных исследователей, кажется, не заставил задуматься хотя бы тот факт, что Блок, повторно утверждая, что его творение не историческая драма [3, с. 239, 243], буквально переполнил свой текст географическими и историческими деталями начала XIII века, которыми акцентировалось, что основное действие происходит близ Тулузы в 1208 году (т. е. в канун печально известного крестового похода против, так сказать, «альбигойской

¹ Не следует, однако, забывать, что А. Блок располагал вполне серьезной научной подготовкой в том, что касается истории культуры соответствующего периода, см. статью А. А. Рычкова, Д. Д. Лотаревой и Ю. Л. Халтурина «От Болотова к Новикову. Заметки об университетском сочинении А. А. Блока» [2, с. 161–171]. Ср. также богатейшие комментарии Ю. Л. Халтурина [2, с. 242–254].

² В замечательной статье И. Приходько, вносящей множество новых аспектов в анализ «Розы и Креста», эта запись Блока цитируется не совсем точно [3, с. 286].

³ Другие названия («Бедный рыцарь» / «Рыцарь бедный», «Песня менестреля», «Сон Изоры», «Рыцарь-грядущее») были отброшены довольно быстро, хотя и сохранились подсудно как основа ключевых моментов пути протагониста.

⁴ См. комментарии Л. К. Долгополова и П. П. Громова в: [4, т. 4, с. 563]. Ср.: «Средневековый же колорит пьесы – не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества» [5, с. 114]. И даже в статье Е. Эткинда говорится: «Подчеркнем мотивировку социальную: именно она прежде всего привлекала Блока» [6, р. 663].

ереси»⁵). Подчеркнутость авторского указания на дату и место действия заметил В. М. Жирмунский, однако он (побуждаемый, видимо, общественно-историческими условиями эпохи Блока, тем более – своей собственной) большее внимание обратил на социальные конфликты избранного Блоком хронотопа (восстание тулузских ткачей и т. д.), подкрепив свое объяснение ссылкой на сейчас уже широко известное замечание Блока: «Время – между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год» [7, с. 315]. Правда, В. М. Жирмунский отметил, что «эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым, склонным к социологическому анализу литературы» [7, с. 315], указав и на то, что роль Е. В. Аничкова была определяющей для Блока вследствие его профессиональных знаний в области романской филологии, мифопоэтики и фольклора, а также истинной погруженности в культуру Лангедока и Прованса, о чем свидетельствуют записи самого А. Блока⁶. Другое, о чем ни В. М. Жирмунский, ни записи А. Блока почти не свидетельствуют, но что не трудно реконструировать, – это посвященность Е. В. Аничкова в эзотерические проблемы «Розы и Креста», поскольку Аничков был активным масонским деятелем, прекрасно сведущим также в истории розенкрейцтерства⁷. Правда, критика не раз обращала внимание на то, как в драме «Роза и Крест» соотнесены юг и север формирующейся Франции, Лангедок и Бретань⁸, однако, в сущности, она пока что не оценила проницательности взгляда поэта на соотношение глубинных мифопоэтических основ «катаро-альбигойской» культуры с культурой Бретани, которую Блок возводил, по крайней мере в записях, к «друидической», опираясь на советы «потомственного» масона М. И. Терещенко⁹. Так, строение хронотопа «Розы и Креста» позволило автору сопоставить горизонты культур севера и юга будущей Франции, вводя в диалог с культурой Лангедока наследие «кельтских» мифов Бретани.

Выбор Лангедока начала XIII века в качестве основы хронотопа «Розы и Креста» свидетельствует также о том, что для Блока начало темы Розы и Креста – т. е. «розенкрейцтерства» (к которому с провоцирующей прямолинейностью отсылает название пьесы) – связывается не с немецкими землями периода Лютеровой реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), на что ориентирует большинство и нынешних работ о розенкрейцтерстве, но с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси»¹⁰. Судя по всему, Блок обращает особое внимание на роль

⁵ В тексте драмы это эксплицировано благодаря воспроизведению в диалогах соответствующих топонимов, имен и даже цитат, например, знаменитейших слов папского легата Арнольда Амори, который, на вопрос Монфора (предводителя атаки на городок Безье), как отличить еретиков от праведников, ответил: «Uccidetili tutti. Dio riconoscerà i Suoi», что в тексте Блока оформилось так: «Всех режьте! – Сказал легат: – Господь своих узнает» [3, с. 102].

⁶ «Аничков дал мне много полезных указаний и книг» [1, с. 125]. Записано так, несмотря на первоначально неприязненное отношение к Аничкову. См.: [1, с. 66].

⁷ Е. В. Аничков был посвящен в масонство в Парижской ложе «Космос» 20 (по другим сведениям, 17) июня 1905 г. [8, с. 62] В Белграде Аничков стал членом масонской ложи «М. Ковалевский», куда вошел и Голенищев-Кутузов. См. также главу «Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий» в: [9, с. 332–339].

⁸ Ср. записи Блока: [4, т. 4, с. 527]. См. также статьи И. С. Приходько «“Роза и Крест” Александра Блока» [3, с. 253–288] и А. Л. Рычкова «Блок А. А. Роза и Крест» [3, с. 289–303].

⁹ Идея, которую Аничков, судя по записям А. Блока, не поддерживал, ср.: [1, с. 124].

¹⁰ Следует напомнить, что в Будапештском цикле лекций (3–12 июня 1909 года), посвященных духовной науке розенкрейцтерства, а также в докладе 31 мая 1909 года на Будапештском Конгрессе Теософского Общества Р. Штейнер, тогда еще только будущий создатель Антропософского общества, по крайней мере трижды подчеркнул, что школы духовной

«проторозенкрейцерских» корней розенкрейцерства в истории западного Средиземноморья с прочно укоренившимся в нем еще «доисторическим» культом Богини-Матери. Выбор эпохи подавления «альбигойской ереси» в качестве хронотопа драмы говорит о том, что именно там и тогда (т. е. в начале XIII века) видел Блок истоки исходных обстоятельств, положивших начало движению «Розы и Креста»¹¹.

Почему, на мой взгляд, позволительно допустить это предположение? Прежде всего потому, что, благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле (но не к сюжету), система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет те глубинные уровни значений, которые приглушены другими смысловыми напластованиями¹². Иначе говоря, благодаря осцилляции между полюсами смыслов, маркированных названием, и мерцаниями этих смыслов в ходе развития действия и диалогов драмы, создается напряжение, призванное побуждать зрителя-сотворца к «верифицирующей» проверке, которая устремляет к поиску скрытых связей в развертываемой перед зрителем символической системе мотивов.

Ведущим лейтмотивом в этой системе становится зов песни Гаэтана, о которой речь идет уже в первом монологе драмы, представляющем собой замечательную «двухголосую» и двоякозначную завязку. С одной стороны, это монолог протагониста драмы, которого Блок называет «рыцарем-несчастье» и делает продолжателем восходящей к «Дон-Кихоту» российской литературной традиции «Рыцаря бедного» (персонажей Пушкина, Достоевского и т. д. – вплоть до Андрея Белого с его стихотворением «Lumen Coeli – Sancta Rosa», вошедшим в «Золото в лазури» [14, с. 80–83]). С другой стороны, в монологе Бертрана звучит «зов Гаэтана» – «рыцаря-грядущее» – автора песни, которой Бертран не может забыть. Слова песни Гаэтана

Ставь же свой парус косматый.
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди –

для Бертрана звучат как

науки розенкрейцерства сформировались в XIII–XIV веках, указав также на назначение Матери ложи в этом движении; см. доклад 3 июня 1909 года для венгерской Секции [10, р. 8] и доклад 31 мая 1909 года на Международном конгрессе, организованном Федерацией Европейской секции Теософского общества) [10, р. 123]. Я намеренно отсылаю к венгерскоязычному изданию, поскольку оно снабжено необходимыми примечаниями. Ср.: [11]. В докладе на Конгрессе Теософского общества и в специальных лекциях Р. Штейнер акцентировал также концепт биполярности, интерпретируемый в качестве одного из прототипов розенкрейцерства и масонства (см.: [10, р. 123–127]).

¹¹ См. фрагмент из письма Блока Андрею Белому, свидетельствующий об интуиции Блока, касательно роли Богини – Матери Земли и дочери Неба в Средиземноморье: «...Это – Ее время – история (так сменялась Она в истории – отдыхала в греческих мраморах и разматала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее – пространство – догма (так сменяется Она пространственно – здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь – легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность – женское, а не Женственное)» (цит. по: [12, с. 126]).

¹² В этом сказывается характерный для Блока прием «ложных подходов» (термин Н. Берковского): вспомним, к примеру, отзвук «Божественной комедии», запрятанный в глубинах «Балаганчика» (см. об этом: [13]; Д. М. Магомедова пронизательно отмечает также склонность Блока «превращать философы в мифологемы» [12, с. 74]).

Странная песня о море
И о кресте, горящем над вьюгой [3, с. 14] ¹³

Она не дает ему покоя и требует осмысления. Потребность осмыслить, постичь, уразуметь кульминирует в сознании Бертрана всякий раз, когда ему вспоминается кристаллизованная в этой песне «формула» Гаэтана:

*Сердцу закон непреложный –
Радость – Странанье одно!* (с. 16) ¹⁴

Эта «формула» лейтмотивом проходит через все действие, и персонажи, удостоившиеся приближения к ней, по-разному пытаются осознать ее смысл: Бертраново размышление («Как может странанье радостью быть?») (с. 16) в мире Изоры оборачивается не только преследующим ее рефреном (с. 22, 28, 52, 168), не только снами о ее создателе – странном Страннике с «черной розой – чернее крови / горящей / на светлой груди» (с. 50, 58), но и вопросом, обращенным к «наперснице» Алисе: «...и странанье – радость с милым!.. Не так ли, Алиса?» (с. 22); после цепи перипетий формула Гаэтана утверждается в сознании Изоры так:

Да... Радость, радость... любить...
Странанье... не знать любви!.. (с. 140)

Показательно, что и поэт – «сеятель формулы» как бы оценивает ее, рассматривая с разных сторон и взвешивая варианты причинно-следственных связей и последовательностей:

Не верь безумию любви!
За радостью – странанье!
За радостью – странанье! (с. 68)

Однако, помня завет вскормившей его феи ¹⁵, Гаэтан снова точно воспроизводит завещанную ему формулу:

Сердцу закон непреложный –
Радость-Странанье одно! (с. 164)

Через сходные стадии размышлений проходит и Бертран, вопрошая создателя текста о возможности «опрокинутого порядка»:

Что ж эта песня значит? Объясни мне,
Как радостью странанье может стать? (с. 134) ¹⁶

Только в финале драмы, в итоге перипетий жизненного пути, понятого как рыцарское служение госпоже – Прекрасной Даме и обусловленного этим служения неправому делу, Бертран осознает смысл формулы Гаэтана. Во всяком случае,

¹³ В дальнейшем текст драмы цитирую по этому, новейшему, изданию с указанием страниц в круглых скобках.

¹⁴ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. С.

¹⁵ «Странником в мире ты будешь! / В этом – твое назначенье, Радость-Странанье твое!» (с. 94).

¹⁶ Следует, видимо, обратить внимание и на то, что в разных строфах «Розы и Креста» афоризм фигурирует в разных написаниях, ср.: (с. 22, 28, 52, 94, 164, 168, 198); пояснение к этому дается в статье И. С. Приходько, «“Роза и Крест” Александра Блока» (с. 267).

только в итоге жизненного пути Бертран воскликнет: «Я понял, понял...» (с. 198). Читателю-зрителю драмы, путь которого сквозь перипетии драмы явился путем посильного для него посвящения в эту формулу, остается лишь предполагать, насколько глубоко проникла мысль Бертрана в парадоксальность собственной судьбы, «неудачливо» завершившейся не столько даже содействием пошляку (из числа «квадратных», по устойчивому определению Блока), сколько гибелью в роли защитника интересов духовно чуждого ему хозяина-господина, от руки, вероятнее всего, близкого ему (по крайней мере социально) повстанца-«альбигойца» – «ткача».

Этот финал позволяет читателю-зрителю осознать контрапунктность в пути протагониста: с точки зрения прагматической Бертран – действительно неудачник, что крайне подчеркнуто его жестом, на котором Блок настаивал, утверждая, что Алискан должен будет подняться в окно Изоры по плечам Бертрана. Однако на уровне ценностных представлений о бытии Бертран – победитель, и озарение, пережитое им в момент побратимства с Гаэтаном (с. 96), свидетельствует о том, что он с достоинством осознает это. В процессе осознания внутренней контрапунктности собственного жизненного пути реализуется его путь посвящения, который обернулся путем прозрения и выхода за пределы горизонтов его мира. В начале драмы центром его мира была любовь к Изоре, поэтому и мысль о радости-страданье соотносилась только с ней:

О, любовь, тяжела ты, как щит!
Одно страданье несешь ты,
Радости нет в тебе никакой! (с. 16)

Но именно желание служить Изоре оказалось причиной встречи Бертрана с миром Гаэтана и импульсом к постижению смысла формулы, которая станет лейтмотивом драмы: «Радость – Страданье одно».

Каковы истоки этой формулы, которая – в отличие от широко распространенной морализаторской сентенции, обещающей расплату за упоение радостью¹⁷, – с конца XVIII – начала XIX века вдруг стала необыкновенно популярной в литературах Европы?

Наиболее точное указание на это, кажется, можно найти у Артура Эдварда Уэйта (1857, США – 1942, Англия), – известнейшего историка масонства, розенкрейцерства, мартинизма: А. Э. Уэйт считается первым, кто попытался систематически изучить историю западного оккультизма.

В своей книге «Братство Розы и Креста» («The Brotherhood of the Rosy Cross») Артур Эдвард Уэйт, на мой взгляд, убедительно показал, что эту формулу сделал широко известной в узких кругах Мартинес де Паскуалис (Martinez de Pasqually: 1727 <?> – 1774)¹⁸, может быть, уже в 1760 году, т. е. в тот период, когда он, по словам Уэйта, впервые появился в Тулузе со своими «иероглифическими картами», якобы восходящими к Марку Аврелию [17, р. 500–501]¹⁹. Учитывая хро-

¹⁷ Так, «Песнь о Нибелунгах» завершается мотивом расплаты: «За радость испокон веков страданьем платит мир» [15, с. 181] (пер. В. Тихомирова, А. Корсуна и Ю. Корнеева).

¹⁸ Эзотерический деятель XVIII века, продолжатель гнозиса Валентина, наставник Сен-Мартена (1743–1803), теоретический основатель мартинизма, приобретший известность с момента основания ложи в Париже и знакомства с Сен-Мартеном (1771). На решительное влияние де Паскуалиса в теософских кругах Франции указал также Г. Шолем, подчеркнув, что идеями де Паскуалиса была представлена, в частности, поздняя фаза христианской каббалы [16, р. 200–201].

¹⁹ См. также: [18, vol. 1, р. 287]. См. также: [18, vol. 2, р. 62, 65, 66, 336–345]. Ср.: [19–21].

нотоп драмы Блока и многократные упоминания в ней «толозанской дороги» (*via Tolosana*), связь де Паскуалиса с этой областью не могла пройти не замеченной поэтом²⁰. В России работа мартинизма в обоих его вариантах (т. е. и в начатом непосредственно де Паскуалисом, и в модификациях, введенных Сен-Мартеном и его истолкователями) привлекла внимание уже в эпоху Новикова. А, как известно, изучение эпохи Новикова было предметом блоковских штудий в университетские годы [2; особенно: с. 271–371]. Что же касается начала XX века, то, особенно благодаря активной деятельности Папюса, истории этого ордена было посвящено несколько монографий, а также немало газетных статей, кроме того, как всегда в таких случаях, циркулировали и легенды²¹.

А. Уэйт иронически комментирует интерпретацию формулы де Паскуалиса «собратьями по ордену», цитирую фрагмент фразы:

...the Rose in union with the Cross signified the mixed joys and pains of life, indicating that our pleasures, to be lasting, should have delicacy, and that they are of short duration when delivered over to excess [17, p. 501].

Кажется, именно к этому мнению «собратьев по ордену» относится следующее за ним насмешливое примечание Уэйта:

I think better of Pasqually than to believe that these puerilities entered unto the highest Grade of his Rite [17, p. 501]²².

Для нас этот пассаж Уэйта красноречив, поскольку и у Блока, как мы видели, формула Гаэтана, пройдя через ряд ее осмыслений привлеченными к ней персонажами, переживает смысловые модификации и в конце концов утверждается не как моральное поучение, а как философский вывод об амбивалентности и биполярности, явленных в качестве принципа, лежащего в основе нашего мира (подобно свету и тени). Как мы могли убедиться, посвятельный путь Бертрана отмечен в драме подчеркнутым различием между стадиями осознания им этой формулы в начале драмы и в ее финале, так что и этот процесс можно интерпретировать в качестве пути посвящения Бертрана в смысл афоризма, закрепившего идею взаимодействия противоположностей. Философски эта идея была сформулирована Николаем Кузанским, унаследована Джордано Бруно, а затем и их последователями в качестве принципа *coincidentia oppositorum*. Впрочем, идея эта подспудно присутствовала во многих вариантах гностицизма, да и в алхимии, и как концепция взаимодействия света и тени у Р. Фладда²³, соответственно унаследованная и Гёте, и М. Булгаковым («Мастер и Маргарита»).

²⁰ Напомню, что и Гарвей Спенсер Льюис, основатель АМОРКа, получил посвящение в Тулузе в 1909 году.

²¹ Из монографий назову: [22–25].

²² С точки зрения нашей темы важно также, что А. Уэйт напомнил и о давней о себе знать в ходе веков редукции смыслов, которыми располагала эмблема Розенкрейцерства и входившие в ее состав символы: [17, p. 439–482]; см. также популяризаторский пересказ в: [26, p. CXXXIX].

²³ См.: [27, с. 217–219]. Кстати, в нескольких иных вариантах эта идея оформляется уже у Вергилия («*Ubi mel, ibi fel*»: «Где мед, там и желчь»), она сказывается и в фольклоре («нет ни пчелы без жала, ни розы без шипов»), откуда, по всей вероятности, она проникла и в «Фелицианский цикл» Державина (хотя, как известно, в христианской традиции существует «роза без шипов» – это Дева Мария). Наконец, еще один вариант концепции «взаимодействия противоположностей» сказался в размышлении В. Г. фон Хохберга (W. H. von Hohberg, 1612–1688), немецко-австрийского поэта эпохи барокко, который, ссылаясь на то, что нет розы без шипов, пришел к обобщению, что в этом проявляется уни-

В структуре драмы Блока закон *coincidentia oppositorum* реализовался как принцип контрапункта. Уже тот факт, что Блок называл Гаэтана «рыцарем-грядущее», обеспечил ему контрапунктную позицию по отношению к «рыцарю-несчастью», что подчеркивалось многими записями Блока, поддерживающими различения типа Гаэтан – «летучий», Бертран – «земля»²⁴, Бертран – «человек», а Гаэтан – «гений» [1, с. 200], «Бертран – человек, униженный», а Гаэтан – «гениальный безумец» [1, с. 201].

Контрапунктность рыцарей-протагонистов (в определенном смысле – ипостасей самого Блока, на что не раз указывала критика) позволяет осознать и другие «контрапунктные пары» драмы, в числе которых особенно выразительны следующие.

1. Контрапунктность в жизни Слова и созданного творцом текста открывает ряд опосредований, организующих цепь коммуникации, представляя собой сообщение о пути Слова, поскольку в завязке «зов-голос Гаэтана»²⁵ предстает «внутренним голосом» Бертрана, хотя приходит этот «зов» к нему как песня-творение неизвестного Странника, растиражированная трубадурами, менестрелями и жонглерами, от них проникшая в сон Изоры, а от нее, несомая любовью к ней («песня любимой Изоры»), она входит в душу и память Бертрана²⁶.

2. В аспекте историко-культурологическом драма заостряет проблему соотносимости альбигойской и кельтско-галльской традиций, которая в связи с Гаэтаном эксплицирована тем, что он – из Бретани, и его рассказом («легендами трувера») о том, как воспитала его фея, упоминанием имени амбивалентной целительницы Короля Артура феи Морганы и даже тем, что у него три петуха (кельты – по многим причинам – были для римлян «петухи-галлы»), и рядом других деталей²⁷. Однако эта связь усложнена подчеркнутым намеком на возможность проблематичной сопричастности Гаэтана тамплиерству, поскольку на груди его – знак креста, однако он, по его словам, «не плавал в Землю Святую» (и о форме креста на его груди читатель ничего не знает).

3. Соотнесенность Бертрана с Гаэтаном говорит также об аспекте «космотворческом», сопоставляющем твердь и воды, землю и море, и бури над ними, так как альтернативой земле (что есть сущность Бертрана) выступают море-океан и «роза ветров» Гаэтана – воплощения динамики стихий мира странных странников (как и напоминание о путях по морю в святые земли).

версальный закон: «mit Boesen sind vermischt die Frommen» – «со злом смешивается благо» (цит. по: [28, S. 366–367]), у Жуковского он сформулировался как «Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый / Свежий сплетает венки Промысел тайной рукой» [29, с. 120]. Наконец, припомним и тот факт, что уже в рунах знаки «счастье-несчастье» связывались и соотносились по принципу амбиграмм.

²⁴ По замечанию Ремизова (согласно записи А. Блока) [1, с. 178].

²⁵ Как известно, многие современники отождествляли Гаэтана с Блоком, а сам он, очевидно, превращал Гаэтана в «парадигму» поэта (подспудно возводя ее к Вл. Соловьеву), см. цитаты из объяснительной записки Блока Художественному театру, а также комментарии автора в статье Н. И. Комаровской «А. Блок в Большом драматическом театре» [30, т. 2, с. 335]. Ср. также у Ремизова: «Вы, закованный в латы с крестом» [30, с. 406].

²⁶ Эта цепь указывает также на пути воздействия и проявления символов: Творчество → «артефакт» → тиражирование → закреплённость в подсознании реципиента → закреплённость в сознании и душе реципиента.

²⁷ Правда, эзотерики соотносят петушиную голову с изображением Абрассаса. Соблазнительно также припомнить, что в комнате, где приготавливаемый к масонскому посвящению должен погрузиться в раздумья, перед его взором находится изображение петуха. И стоит, наконец, учесть комментарии Р. Штейнера, в которых предания кельтов связываются с преданием о гибели Атлантиды. В начале XX века эти комментарии нашли широчайшее распространение во всякого рода эзотерической литературе.

4. Примечательны также «контрапунктное удвоение» и своего рода «билокусность» креста, поскольку крест (по слову Бертрана, а также согласно комментарию Блока [1, с. 184]) видится и «над вьюгой», и как выцветший от времени (и пугающий Изору) «знак креста на груди» Гаэтана. Именно этот знак отмечает особое положение его носителя. Симптоматично, что Гаэтан говорит как *власть имеющий* [1, с. 184])²⁸, т. е. как прямой выразитель высшей воли, предполагающей не посредников-предшественников, но «последователей»-сеятелей. В этой его роли трудно не видеть очередного авторского кивка в сторону храмовников-тамплиеров с их установкой на непосредственную связь с высшей волей, сказавшейся в известной формуле (которая вызвала нарекания со стороны церкви): посвященный становился «другом Господа, который мог говорить с Господом, если хотел». Другим «кивком» в сторону вероятной близости Гаэтана к храмовникам можно считать его решительное заявление о том, что он не намерен участвовать в походе на альбигойцев: как известно, многие тамплиеры были близки альбигойцам-катарам, чем объясняется «странное почти неучастие тамплиеров» в походе на альбигойцев, что служит предметом полемики в современной медиевистике. Теперь этот факт – особенно в свете «новых», т. е. недавно обнаруженных документов в связи с уничтожением ордена тамплиеров – объясняется многоаспектным родством тамплиеров и альбигойцев. Не забудем, что большая часть создателей Ордена тамплиеров была из Лангедока и Прованса (часть которого входила в майорат Тулузы). Сделав сочувственником альбигойцев галла, воспитанного друидической феей, одинокого, никому не подвластного, одержимого морем и бурями странника-рыцаря с крестом на груди, Блок приблизил его к тамплиерам, однако замечание о том, что он не плывал в Землю Святую, размывает подчеркнутость этой связи, переместив смысловой акцент на контаминацию качеств, которыми располагает «рыцарь-грядущее» – воплощение «чистого зова» – поэт. Контаминация эта вполне приемлема, даже как известного рода реконструкция, особенно с точки зрения уясняемого сейчас генезиса идей, подтверждающего связь тамплиеров с альбигойцами (в частности, в том, что касается почитания женского принципа – *Anima Mundi*, а также взгляда на Христа-Логос, который вечен, следовательно, не рождался и не умирал, чем обусловлено «еретическое» отношение к распятию, установка на синкретизм монотеистических религий²⁹ и т. д.) и отчасти уже выявленного наследования их идей розенкрейцерами³⁰.

В этом отношении особенно выразительна выраженная через взаимодействие сюжета и мотивной структуры судьба формирования эмблемы, которая в конечном счете закрепились в сознании европейской культуры как эмблема розенкрейцерства, обсуждаемая преимущественно в связи с геральдикой Лютера, В. Андрея и их позднейшими вариациями. В тексте Блока образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается так, что перед глазами читателя-зрителя малопомалу реконструируются перипетии рождения столь значимой эмблемы, ее

²⁸ См. также примечание, где указывается на соответствующее выражение из Евангелия (Мтф, 7: 29; Марк, 1: 22) [1, с. 396].

²⁹ Подспудным откликом на идею единения трех религий может быть намек Блока на роль «Романа о Флоре», который возник приблизительно сразу после 1170 года. Изора читает его, по словам капеллана, вместо молитвенника, вызывая тем самым его возмущение. Как известно, роман этот повествует о в конце концов благополучной любви сарацинского принца Флора к христианской пленнице Бланшефлер. (На эту тему – «Принцесса Греза» Ростана в переводе Щепкиной-Куперник была опубликована в 1896 году и шла в Санкт-Петербурге.) Тамплиерская идея единения трех монотеистических религий и «братание с сарацинами» были, вероятнее всего, унаследованы розенкрейцерским преданием об обучении К. Розенкроя «восточной мудрости».

³⁰ Ср.: [31–34].

оформления и перехода из сферы ее официально не оформленных слоев культуры (или же «житейских жанров») в ее официально оформленные слои³¹. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и связанным с ними визуальным формам. Вместе с тем диалоги персонажей выявляют, «как слово трется о чужое слово и о внесловесную среду» (пользуюсь терминологией М. М. Бахтина): достаточно заметить злоупотребление словом «роза» и его производными в монологах таких обывателей, как Алискан, Капеллан, Алиса, для которых – хотя и по-разному – роза банализованно связывается с соловьями, что к тому времени закрепилось уже в «куртуазной традиции», по поводу чего, в связи с Алисканом, надеющимся попасть в тогдашний центр куртуазности Аррас, текст насыщен легкой иронией, несмотря на авторское следование в других случаях соловьям и розам Фета и несмотря на его собственный «Соловьиный сад»³², где впрочем аспект банализации учитывается и обыгрывается.

И даже Изора (которую в драме все сравнивают с розой и имя которой вбирает в себя простейшую анаграмму этого слова, на что критикой не раз указывалось) погружена в чисто природную «розовость», однако она предрасположена к естественной ониромантии³³, поскольку во сне видит черную, практически не известную в природе розу и слышит зов Странника с его «странной песней о море», сыгравшими столь важную роль в пути посвящения Бертрана.

«Розовость» в зачине текста связывает в плотный сгусток символы драмы вокруг их средоточия Изоры-розы, которая здесь – уже силою языка – оказывается центром природно-растительно сконцентрированного образа. Я имею в виду слово, обращенное Бертраном к *стволу* старой яблони³⁴:

Чем ты, старый, ответишь тогда
Ручьям и птицам певучим?
Лишь две-три бледно-розовых ветви протянешь
В воздух, омытый дождями,
Черный, бурей измученный *ствол!* (с. 14, 16)

Самим актом называния бледно-розовых весенних ветвей и контрастной с ними *черноты* ствола яблони, с которым Бертран отождествляет себя, Бертран утверждает свою принадлежность дереву, земле и ее черному цвету (Блок – как мы знаем – не раз комментировал это в своих записках, так что символично-метонимическая цепь *земля – черный ствол – черная роза – черная кровь* здесь значима и ясно заявит о себе в финале действия).

Динамика связей Креста и Розы эксплицирует этапы пути, названия которых в предварительных набросках текста получали маркированный статус именованных:

³¹ Пользуюсь терминологией М. Бахтина, ср.: «Житейский жанр – часть социальной среды: праздника, досуга, общения в гостинице, в мастерской и пр. <...> Самый тип совершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово» [35, с. 98, 99]. Работа Блока 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний», как и труды Анненкова-медиевиста, свидетельствуют о внимании их авторов к процессам переходов из «простонародных» сфер культуры в «официально оформленные», обуславливающим соответствующие трансформации смыслов.

³² С. Соловьев («Воспоминания о Блоке») говорит о раннем Блоке, что он «...во всем подражал Фету... Писал стереотипные стихи о соловьях и розах» [30, т. 1, с. 112].

³³ См.: [36].

³⁴ К мифопоэтике яблока – яблони ср.: [32, р. 80–81].

Литературная жизнь сюжета

1) **Бедный рыцарь**: первым монологом Бертрана оформляется завязка и сюжета, и мотивной структуры, в ходе которых разворачиваются соотношения Розы и Креста;

2) **Сон** 17-летней Изоры, являя ее дар естественной мантики, рисует образ черной розы на груди неизвестного Странника:

*черная роза – чернее крови
Горит на светлой груди...
Странник! Странник! – вскрикнула я... (с. 50)*

При свете дня, однако, Изора видит всего лишь

*...старые, черные ветви
В небе дождливом, как крест (с. 48)*

Песня менестреля: вера в вещий сон и противоречие между сном и явью побуждают Изору поручить Бертрану отыскать Певца в стране снегов и туманов по закрепившимся в ее сознании знакам:

*Странник – имя ему...
Черной розой отмечена грудь...
Так открылось мне в вещем сне (с. 58)*

Именно благодаря поручению Изоры (которая, таким образом, совершенно бессознательно оказывается «водительницей») Бертран вступает в новый для него мир и обретает брата – в «союзе, заключенном в звоне мечей».

3) **Рыцарь-Грядущее**: когда Гаэтан появляется в «лунном луче», Изора узнает его песню-«зов», но видит, что на груди его – не *роза*, а *крест*, что вызывает ее бурный протест:

*Странник! – Где роза твоя? –
На груди твоей – крест горит!..
О, не пугай крестом суровым!
Мать учила молиться меня,
Но песнь твоя не о том... (с. 138)*

*Возьми эту розу!
Так черна моя кровь, как она! –
.....
Дай страшный твой крест
Черною розой закрыть!.. (с. 148)*

Так заостряется в тексте ряд проблем, требующих особого внимания:

- Почему крест на груди Гаэтана *страшен* Изоре?
- Что значит желание Изоры *закрывать крест «черной розой»*?
- Что может означать явленное на сцене событие, когда сорванная в окне роза (из сада, где черных роз не было) оказывается черной розой? Во всяком случае Бертран ее видит, глядя на спящего в «розовой заросли» Гаэтана:

*Что чернеет
На кресте у него? –
Роза! – Черная роза! (с. 146)*

Отметить «чудесное» в появлении «черной розы», непохожей на розы «реального окружения», Блоку, видимо, было важно, поэтому и в «Записках Бертрана, написанных им за несколько часов до смерти», Блок выделяет этот момент: «Наутро, когда я пришел будить Гаэтана, он бредил во сне, а на груди его лежала черная роза, непохожая на все те красные, которые цвели над ним» (с. 237)³⁵.

Энигмы креста

Что касается отношения Изоры к кресту, то актрисе О. Гзовской Блок, по ее словам, пояснил это тем, что, будучи естественной, непосредственной дочерью народа, Изора хочет не молиться, а «просто любить». Однако не слишком ли упрощено это пояснение, тем более, что до нас оно дошло лишь в пересказе актрисы в статье «А. А. Блок в Московском художественном театре» [30, т. 2, с. 126] (см. также: [30, т. 2, с. 124, 131])³⁶? Кажется, Блок сознательно оставил открытой возможность других интерпретаций, особенно в свете известной настроенности по отношению к кресту в среде, затронутой идеями катаров и альбигойцев. Не случайно Бертран, который, в противоположность Изоре, принял крест на груди Гаэтана уже в минуты их встречи и побратимства в Бретани, в финале, после того как настал момент прозренья (отмеченный им словами «Смерть, умудряешь ты сердце»), позволил себе, обращаясь к Даме Сердца, перейти к языку порицания и пророчества:

О, как далек от тебя, Изора,
Тот феей данный,
Тот выцветший крест (с. 242)

Храни, Изора, душу младую
На черные дни (с. 242)

Здесь становится очевидной динамика формирования эмблемы, соединившей Розу и Крест, как это предстало в тексте Блока: эта динамика выявляет перипетии в соотношении ее элементов: розалии Лангедока (как и – шире – Средиземноморья с господством в нем женского культа), подобно Изоре с ее розами, укоренены в естественно-природной жизни, и подняться над ней дано лишь в случае приобщения к иному, высшему, «сновидческому» пространству. Гаэтан – с крестом, помеченным ветрами и снежными бурями, – не прикреплен к земле и потому ис-

³⁵ Правда, среди «наблюдений» Изоры есть и вполне «прагматическое»: «Вчерашний бледный бутон сегодня стал черным, как кровь» (с. 128), – однако оно не тождественно явленному ей во сне, в свете лунного луча, видению, которому «странно и сладко молиться» и которым подчеркивается одна из самых распространенных «дуальных формул»: «И **черная** роза – чернее крови – Горит на **светлой** груди...» (с. 50). Ср: [37].

³⁶ Н. А. Нолле-Коган во фрагменте «Из воспоминаний» упоминает о карикатурах на Изору и Бертрана, которые рисовал А. Блок [30, т. 2, с. 367]. Невольно напрашивается параллель с теми вариантами гностических мифов, согласно которым Душа мира ведет человека ввысь, однако она, будучи «материей Божества» (Вл. Соловьев), опасается вершин пути восхождения, хотя инстинктивно тоже стремится к ним. В учении Р. Штейнера эти мифы отразились как проблема «черных женщин» – стражей порога при Распятии (ср. финал «Котика Летаева» Андрея Белого).

чезает, однако он остается зовом в слове и в душах тех, кто слышал его слово. Только в пути Бертрана крест и роза соединяются, поскольку Бертран, будучи «стволом дерева», укоренен в земле, но и устремлен ввысь. Посвятительный путь Бертрана скрепляет время с вечностью, связывая феноменальное с ноуменальным: Роза для него – знак верности и Мадонне, с именем которой он идет на смерть («Святая Роза!»), и «Даме его сердца», несмотря на ее страх перед крестом и предвидение ожидающих ее вследствие этого «черных дней». Что же касается Креста, то и в этом видении для Бертрана феноменальное соотносится с ноуменальным, поскольку он не только принимает крест на груди побратима-Гаэтана, но видит и крест в снежной буре над его головой, не видимый, кажется, Гаэтану, однако видимый бретонским рыбакам³⁷.

Финал действия в аспекте сценического, т. е. визуально-динамически оформленного, воплощения открывает простор целой системе вопросов.

1. Какой формы, какого размера, какого цвета, как и где именно расположен крест на груди Гаэтана? Только на основе этих характеристик можно уточнить символику Креста.

В статье М. Альтшуллера, посвященной масонским мотивам «второго тома», упоминается начертанная Блоком фигура, которая «представляет собою треугольник, обращенный вершиной вниз. В середине треугольника начертан крест» [39, р. 607]. К сожалению, рисунок Блока не воспроизведен и в новейшем издании «Розы и Креста», а предложенное М. Альтшуллером описание дает лишь приблизительные ориентиры.

2. Какой формы Крест, видимый в снежной буре, и как он расположен? Насколько мне известно, и это современными Блоку театральными работами не зафиксировано.

3. Как расположилась поверх креста черная роза? – рукой Изоры брошенная на крест на груди Гаэтана, но затем рукой Гаэтана отданная Бертрану и рукой альбигойца пронзенная вплоть до сердца Бертрана:

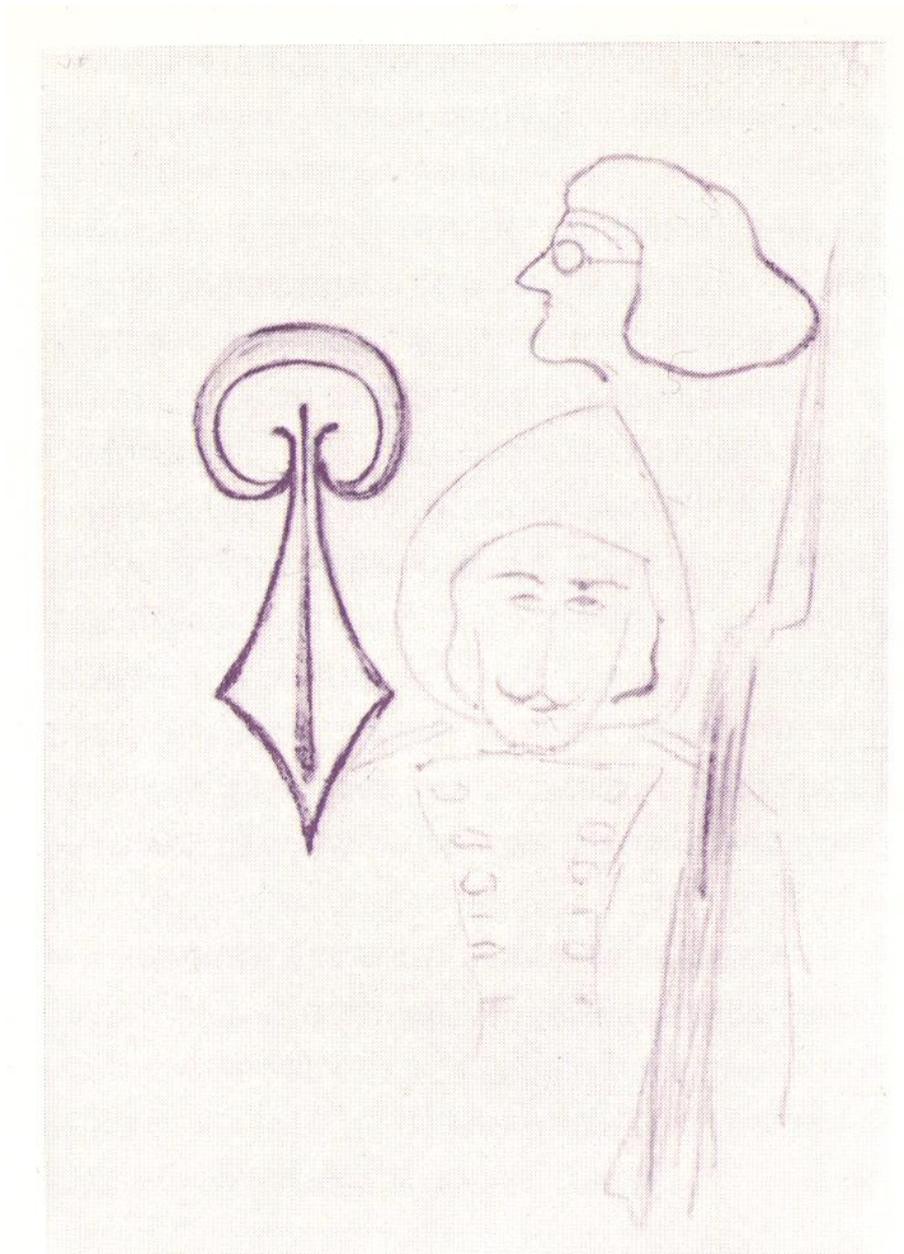
Прямо в розу на груди
Тот удар меча пришелся (с. 180)³⁸

Кажется, эта последовательность жестов указывает на последовательность соотношений Розы и Креста, т. е. на путь креста Гаэтана в Лангедок, где на крест ложится черная роза Изоры, которая в итоге оказывается на груди Бертрана, «прикрепленной» мечом «великана-альбигойца-дельфиноносителя»³⁹ к его окровавленному сердцу, окрасившему черную розу кровью Бертрана.

³⁷ Ср. комментарий Блока: «Крест над выюгой – видение бретонских рыбаков» (с. 214).

³⁸ Иванов-Разумник в статье «Роза и Крест» анализирует эту сцену довольно подробно. В творчестве Блока он видит эту эмблему как «крест, увитый розами», и в то же время, имея в виду не только «Розу и Крест», но и «Осеннюю любовь» и др., заключает: «Роза и крест покрывают друг друга в его творчестве, определяют его поэзию...» [40, с. 35]. И далее: «...роза и крест – это драма жизни самого А. Блока» [40, с. 37]. Видимо, Блок не соглашался с выводами Иванова-Разумника, и этим, по мнению А. Л. Гришунина, мотивирована дарственная надпись «дорогому врагу», которую Блок сопроводил даримую им Р. Иванову-Разумнику книгу [1, с. 402].

³⁹ Ср.: [41, т. 2, с. 393]. У этрусков и римлян дельфин символизировал путешествие души через море смерти в землю обетованную. Для нас важно, что и Изида иногда изображалась с дельфином.



А. Блок. Шуточные портреты Изоры и Бертрана, персонажей драмы «Роза и Крест». 1920, май (воспроизводится по: [38, с. 190])

Литературная жизнь сюжета



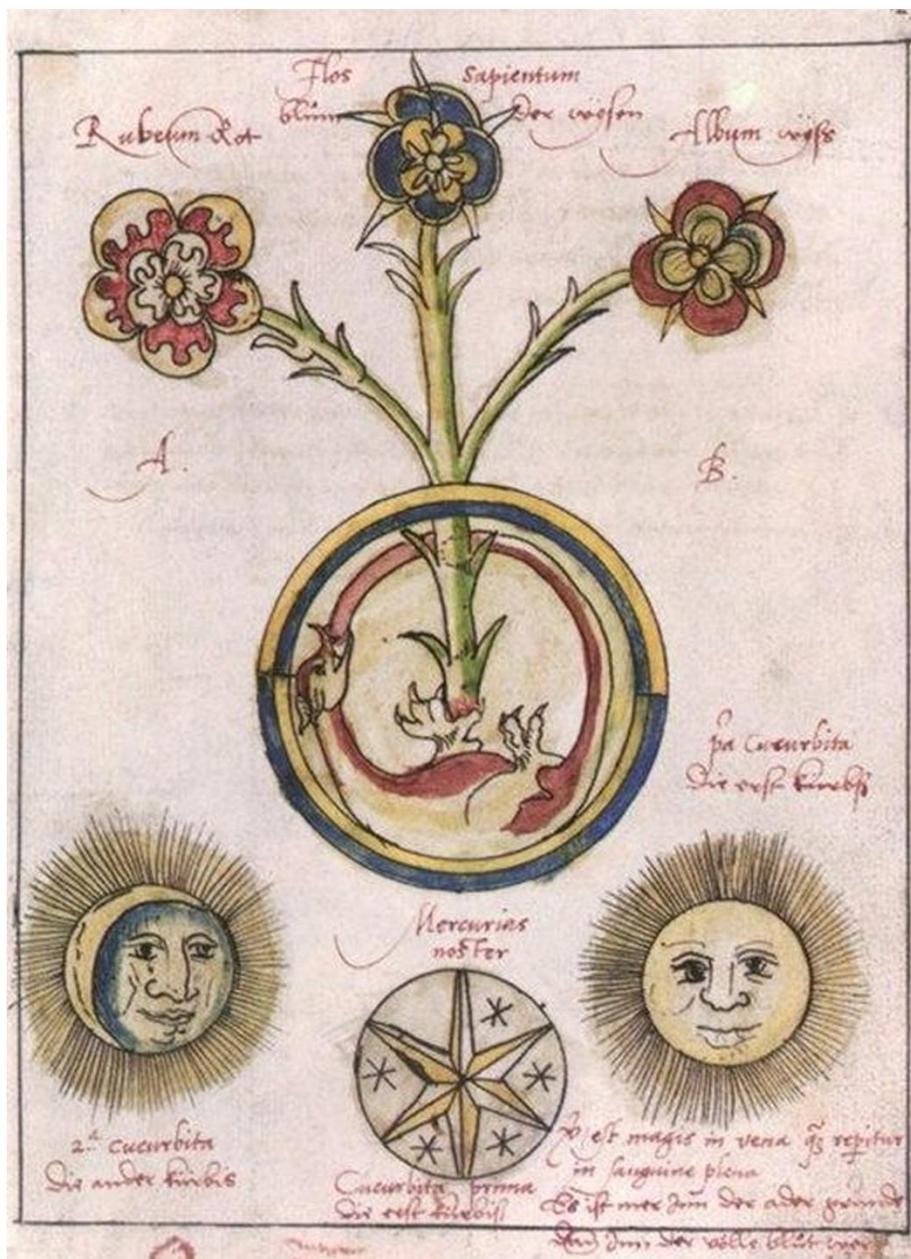
Моренетта из Альгеро (Virgen de Montserrat, La Moreneta)



«Лунарная София» (Aurora Consurgens)



Часовня замка Троменок. Открытка из собрания А. Блока с автографом поэта (воспроизводится по: [7])



Розы Иеронима Ройснера



Апсида Собора Монреале

А какова форма розы? А число и расположение лепестков? На фоне этих, видимо, намеренно подобранных неопределенностей, допускающих возможность различных толкований (возлагаемых на разных реципиентов, т. е. и простых зрителей, и читателей, и режиссеров-постановщиков, восприимчивых Слова, призываемых таким образом к пробуждению), становится особенно очевидной структурно-композиционная определенность строения действия. Она дает о себе знать не только благодаря ясно очерченному пути посвящения Бертраана, что становится стержнем сюжета, но и благодаря тому, что рельефная обрисовка этого пути дана в оправе отчетливой «кольцевой» структуры, на которую обращает внимание давняя работа Микаэлы Беминг [42, р. 67].

Правда, я бы назвала этот тип структуры, излюбленной в творчестве Блока, «квазикольцевой», так как в ней, как правило, финал «опрокидывает отношения» зачина, подобно тому, как это происходит в решительный момент мёбиусообразного движения Данте – странника по загробью, совершившего поворот на шкуре Люцифера [43]⁴⁰.

Кольцевая (мёбиусообразная) оправка эксплицируется благодаря тому, что мотив черноты, явленный, как мы видели, в зачине Бертраана («черный ствол»), акцентируется в концовке благодаря нарастающему повтору мотива черной розы – черной, как кровь Изоры. Именно здесь подспудно оформляется цепь ассоциаций, ведущих Изору-Розу «черной крови»-Изиду к «Черной Мадонне» (о которой речь пойдет ниже). А если иметь в виду, что уподобляемая стволу дерева

⁴⁰ См.: [44, р. 227–238].

вертикаль пути восхождения Бертрана пересекается с горизонталью пути его бессознательно-интуитивной водительницы Изоры-Розы_Изиды, станет очевидной ассоциация с образом *креста внутри кольцевой оправы, наподобие О*⁴¹.

⁴¹ В текстах Андрея Белого эта форма настойчиво утверждалась в качестве фундаментальной эмблемы розенкрейцерства. Ср. послание Андрея Белого Э. Меттнеру из Сицилии (25 декабря 1910 года): [45, с. 135]. В «Путевых заметках» Андрея Белого это наблюдение развернулось в историко-культурологический анализ на 19 страницах [46, с. 127–147] с особенно важным для нас пояснением: «...крест, обведенный на старом соборе отчетливым кругом, есть крест внутри р о з ы . Розалия – имя святой этих мест. Соединение розы с крестом нами ясно подслушано <...> мы коснулись к л ю ч а к словам Гёте: – “З д е с ь к л ю ч к о в с е м у”» [46, с. 135]. Ср. лейтмотивно повторяемое А. Уэйтом в книге «The Brotherhood of the Rosy Cross» [17]: «Роза – животворящий свет и добро», а также финальную строку сборника Вяч. Иванова «Розариум» (1910), послужившую эпиграфом к этой статье: «И Роза – колыбель Креста» (см.: [47, т. 2, с. 533]. В этом же сборнике Вяч. Иванова (включающем стихи «В старо-французском строе», среди которых – баллада «Cor ardens Rosa») в разделе «Эпические сказы и песни» есть песня «Росалий весенних святителя Николая», посвященная Е. В. Аничкову [47, т. 2, с. 466–469]. Ср.: [48, с. 62–101]. 10 сентября 1912 года Андрей Белый из Брюсселя послал Морозовой начерченную им схему розы-креста, сопроводив ее следующим комментарием: «К кресту присоединяется Rosa, т. е. Lumen Coeli Sancta Rosa... Роза есть мир и **просветленная Земля** до Афродиты Небесной, т. е. Святое Человечество... Символ Розы – полнота, совершенство, т. е. круг: О, итак символ Розенкрейцерства (О)...» [49, с. 199–200]. Ср. указание Д. Рицци на то, что в переписке Эллиса, Андрея Белого и Э. Меттнера изображение креста, вписанного в круг, намекает на сокровенное в розенкрейцерстве: [50, р. 290, 293]. В «Воспоминаниях о Блоке» символ креста в круге Андрей Белый пояснил так: «Безмирное пересеклось с мирным, безвременное с временным. Появляется крест, символ пересечения, и с ним трагедия креста, разрешающаяся то в бунт, то в жертву» [30, т. 2, с. 236]. (Это пояснение согласуется с комментарием к гностическому евангелию от Филиппа: «L'espressione "è venuto a crocifiggere il mondo" va poi intesa: è venuto a congiungere il mondo superiore con il mondo inferiore, ponendosi al centro, fra di essi, come nel punto d'incontro di una croce») [51, р. 521]. Ср.: [51, р. 362]. Особенно важны три письма Андрея Белого к Блоку из Брюсселя, в которых он вновь касается этой эмблемы. Письмо от 1 июня 1912 года (по новому стилю), опущенное в первом издании Переписки (см.: [53, с. 463–468] с коммент.), оперирует знаком розенкрейцеров и комментирует отдельные детали розенкрейцерского пути посвящения. В письме Блоку от 13 декабря 1912 года Андрей Белый сопровождает рисунки следующими пояснениями: «...то, что казалось в розовом свете, оказалось исполненным терниями. О путь есть путь через очищение к просветлению; и уже только потом к посвящению. Очищение же – легко сказать: О пути очищение значит реально пережить чистилище еще здесь на земле» [53, с. 472]. Как видим, крест внутри круга Андрей Белый прочно связывает с проблемой пути посвящения. Вероятно, что и Блок понимает этот знак сходным образом и тоже отмечает символику «розоны»: в его собрании хранится открытка, изображающая часовню замка Тромнек с «розоном». Сравнение двух открыток (Андрея Белого с Сицилии и Блока из Бретани) свидетельствует о местах поисков протоформ тем и другим поэтом, о различии между «северной» и «южной» традициями, а также о сближении между ними, как это сказалось у Блока в развитии темы собратства, предложенного трубадуром-грувером Газтаном Бертрану (ср.: [53, с. 457–458]). Ср. также изображение этой эмблемы с изображением, представленным в первом издании «Переписки»: [54, с. 298]. См. интерпретацию этой эмблемы в: [55, S. 70]. Выразительно воспроизводит эмблему розенкрейцерства также «зарисовка» Мережковского: «Средиземное море, связующее три части света, Европу, Азию, Африку, есть в самом деле *середина*, сердце земли. В немолчном ропоте волн его бьется сердце человечества. Века и народы, теснясь, обступают его, окружают круговую пляскою, как хор Нереид, и пенится “темно-лиловая соль” его, как амброзия в чаше богов. Если провести две линии, одну от Мемфиса до Константинополя, другую – от Вавилона до Рима, то получается крест, как бы тень Креста Голгофского. Всемирная история и совершается под этим крестным знаменем» [56, с. 81].

Энигмы черной розы

Черная роза, практически не известная в природе (но банализованно популярная в фольклоре и квазифольклоре как «роза печали»⁴²), почти не известна и в алхимии. Однако есть случаи, где ее появление соотносится с чернотой корней как результат успешного преобразования *materia prima* – «первичной земли» алхимиков – общеизвестного начала «Opus Magnum». Показательно, например, изображение центральной из трех роз, выросших из одного черного корня, в «Пандоре» Иеронимуса Ройснера: помещенная между белой и красной розами, она могла бы быть названа синей или голубой (что справедливо ведет некоторых комментаторов к «голубому цветку» Новалиса и его традиции⁴³), но так как голубой (синий) цвет в алхимии не имеет самостоятельной значимости, его рассматривают как цвет материи в состоянии влажности, которая постепенно приобретает «свинцово-черный» цвет, означающий в этом случае высокую одухотворенность и сокровенные знания [59]⁴⁴.

Это толкование не противоречит замечанию Папюса о том, что черный цвет первой залы, где начинается путь масонского посвящения, указывает на начало восхождения к духовности, и согласуется с выводами, в частности, Р. Грейвса о том, что во многих дохристианских верованиях чернота была знаком плодотворной мудрости, и это сказалось в традициях «черных богинь» [62]⁴⁵. Не противоречит этому и вывод В. М. Жирмунского о том, что Изора в какой-то степени символизирует Розу то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте [7, с. 284]. В самом деле, несгармонированность «дневного» и «ночного» сознаний Изоры акцентирована: во сне ей чудится зов Гаэтана и видится черная роза на его груди, превращая ее в невольную «водительницу» на пути посвящения Бертрана, однако, проснувшись, она, – правда, не без меланхолии, но и не становясь «квадратной», – живет по житейским законам ее окружения, о чем свидетельствуют ее фраза и жест, завершающие драму. «Двоемирие» Изоры делает ее будущее неопределенным, что заостряется комментарием Блока 1915 года (указывающим на открытость концовки драмы, последнее слово которой – слова Изоры): «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. Может быть, они случайны, и она скоро забудет о них; может быть, и она приблизилась к пониманию Радости-Страдания; может быть, наконец, ее судьба – совсем не сходна с судьбою человека, который любил ее *христианской* любовью и умер за нее как *христианин*, открыв для нее своей смертью новые пути» (с. 238). Объяснительная записка для Художественного театра, составленная Блоком год спустя, в марте 1916 года, вновь завершается размышлением над судьбой Изоры: «...одна Изора остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли ей сужденным» (с. 252). Очевидно, открытость финала крайне волновала автора, и, кажется, не только по биографическим причинам, весьма занимавшим критику, и не только как удачная драматургическая находка, а, кажется, особенно потому, что в судьбе Изоры, как в зер-

⁴² Ср. «фольклорно»-ресторанные песни, с упоминаниями «черной розы в бокале», по поводу которой существуют известные воспоминания о Блоке.

⁴³ См.: [57; 58]. Хотелось бы добавить, что откликом на «голубой цветок» Новалиса явилось название известной выставки российских художников «Голубая роза» (1907), представлявшей собой своего рода ответ на саратовскую выставку 1904 года «Алая роза». Примечательно, что Н. П. Рябушинский, оказавшись в эмиграции, сохранил название «Голубая роза» для открытой им в Ницце художественной галереи.

⁴⁴ Ср.: [60, р. 26–27, 135–136]. См. также комментарий к иллюстрации 3 в: [61].

⁴⁵ Недаром уже в древнеегипетских верованиях чернота нильского ила противопоставлялась красноте мертвых песков, да и сам Египет именовался «черной землей» (Quemet).

кале, отразились сложнейшие проблемы путей европейской культуры. Недаром Блок снабдил биографию Изоры выразительными подробностями, поместив свою героиню (родом из Толозанских мук, что в 60 километрах от Тулузы, где скопилось в те времена немало разных народов) в хронотоп событий, узловых с точки зрения грядущего Европы, и эта дочь швей-испанки (а об отце ее ничего не известно!) оказалась непонятливой 17-летней свидетельницей религиозно мотивированного события, которое теперь справедливо называют первым случаем геноцида на территории Европы. Вместе с тем на уровне символично-мотивной структуры текста, организованного посредством метонимически-метафорической цепи связей: Изора – лунный луч – Песня Странника – черная роза – черная кровь Изоры – и абсолютной весомости символа Розы как знака Мадонны – Изора предстает простодушно-земным отражением Черной Мадонны («Черной Девы из Лангедока», «Черной Девы Прованса»), культ которой не только в Тулузе и его окрестностях, но и по всему северо-западному Средиземноморью (включая острова) активен до сих пор, напоминая о себе не только в местах паломничества.

Как интерпретируется явление этого весьма своеобразного культа Черной Мадонны? К нашему времени в связи с ним появилось немало самой разнообразной по качеству литературы с самыми разнообразными толкованиями и пересказами легенд⁴⁶. Однако, несмотря на всю разногласицу, можно обнаружить некоторые моменты «созвучий» между рядом пояснений. К примеру, на вопрос: «Почему эта Мадонна черная?» – простые люди, как правило, отвечают: «Потому что эта прибыла к нам из Палестины». (Обычно это говорится в тех местах, где в соборе или церквушке «сотрудничают» две Мадонны: белая и черная, каждая со своим кругом «обязанностей»⁴⁷.) И этот ответ не противоречит интерпретациям культурологов, которыми утверждается:

1) «Черная Мадонна из Палестины» представляет собой напоминание о библейской смуглянке⁴⁸,

2) Черная мадонна прибыла в европейские земли и на западные острова Средиземноморья благодаря тамплиерам [65, р. 74–75].

Сверх того, археологи, как и историки, располагая своими доказательствами, поясняют, что многие церкви северо-западного Средиземноморья возникли на местах храмов, посвященных Изиде (*templum Isidis*), культ которой, особенно в эллинистический период, был распространен чуть ли не по всей территории Римской империи, о чем говорят и легендарные, и археологически подтвержденные свидетельства [66, р. 250, 264, 298, 420, 421, 422, 423, 428, 279, 282, 544]⁴⁹. Показательно, что именно в местах поклонения Черной Мадонне-Моренетте (в частности, в Пиренеях) находят – чаще всего в пещерах, связанных с остатками *templum Isidis*, – «черные статуэтки» – изображения этой древнеегипетской богини. Правда, черными изображались многие Богини Земли: Кибела, Иштар, Диана Эфесская (напоминающая о древнейшей идее *Virgo paritura*, т. е. черной земли, которую призвано оживить солнце, этот концепт был унаследован алхимией). Вместе с тем черными изображались и лунные богини, и связанная с их традицией «Лунная София», чей символизм нашел отклик в разных вариантах мариологии, акцентирующей таким образом тесную связь символики Луны с образом Матери-

⁴⁶ Ср.: [63; 64, особенно с. 172–179, 194].

⁴⁷ Таких мест несколько, в частности на Сардинии, но с недавнего времени и в Соборе Матиаша в Будапеште (который играет роль и музея) «сотрудничают» три Мадонны: белая, черная и голубая.

⁴⁸ «... черна я и красива, как шатры Кидарские» (в некоторых переводах союз «и» ошибочно замещается союзом «но») (Книга Песни Песней Соломона, 1: 5–6).

⁴⁹ Ср.: [67, с. 184–185].

Земли. Все это значит, что культ Черной Мадонны-Моренетты хранит память о своем дохристианском происхождении, и черный цвет в этом случае соотносится с поклонением Матери-Земле, с чем согласны, в сущности, все, писавшие о Черной Мадонне. Примечательно, что – несмотря на крестовый поход против альбигойцев-катаров – Черная Мадонна в северо-западном Средиземноморье и поныне остается предметом почитания, несмотря на возражения отдельных священников. Может быть, устойчивость культа Черной мадонны в северо-западном Средиземноморье объясняется также влиянием сведений о том, что ей поклонялся Бернард Клервоский, решительно способствовавший, как известно, общему расцвету мариологии во всех ее вариантах. С точки зрения нашей темы стоит вспомнить и о существенном для затронутого Блоком региона событии, о котором Блок мог знать: 11 сентября 1881 года папа Лев XIII провозгласил Черную Мадонну Монсеррата (Morenetta) Покровительницей Каталонии (Virgen Negra Patrona di Catalonia)⁵⁰.

Судя по множеству деталей, Блок был хорошо информирован о подробностях культа Черной Богини в избранном им локусе, как и о его истоках, и о реликтовых проявлениях в повседневной жизни много веков спустя, и о сохранности его элементов на символическом уровне: в драме их можно отметить и в деталях майского праздника, и, разумеется, в самом имени Изоры, отсылающем (как и ряд некоторых частных) к Изиде, чья власть над розой описана Апулеем и чье «дневное-ночное» бдение манифестировано изображением Богини, увенчанной солнечным диском в объятиях двух «рогообразных» полумесяцев⁵¹. Любопытно, что Андрей Белый с восторгом первооткрывателя писал о деревянных статуях «Мадонны (с луной под пятой)», которые бросились ему в глаза на Сицилии [46, с. 146]. Что же касается Блока, то в его поэзии, как на это не раз указывалось, представлена своего рода философия «неуловимой связанности» Луны с Землей. В драме «Роза и Крест» эта философия дает о себе знать в той самой символично-метафорической цепи, которая составляет основу ее мотивной структуры: Изора в своей «ночной ипостаси» оборачивается явлением Лунной Черной Мадонны, поскольку не только видит в лунном свете Странника – носителя «странного зова», но и «материализует» Черную розу через окно (связывающее два пространства), чтобы закрыть ею крест на его груди. Так возникает зримый дар утешения Бертрану, который не только видит черную розу, но и ощущает ее на своей груди (в то время как Алисе доступно видеть вместо черной розы всего лишь черное пятно).

Возвращаясь к финалу действия: если, несмотря на «житейскую сценку» в концовке, согласиться с признанием «кольцевого» макростроения драмы, подчеркнутого на уровне мотивики, в нем можно видеть напоминание о той форме розонарозетты, которую Андрей Белый столько раз пояснял в письмах и рисунках, а Блок безмолвно отметил, послав открытку с видом часовенки из Бретани.

Вместе с тем Блок, следуя своей эстетике сочетания определенных намеков и явных недосказанностей, намеренно оставил целый ряд вопросов открытыми, устремляя читателя-зрителя к сотворчеству соответственно концепциям символистов, именно на этой основе отличающих эстетическую коммуникацию от праг-

⁵⁰ О том, насколько действительно это событие до сих пор, свидетельствует тот факт, что 9 февраля 2012 года в городе Альгеро на Сардинии, где живет и каталанское меньшинство, Монсерратский аббат благословил капеллу, посвященную «Моренетте» («Черной Деве») – «Черной Розе апреля»), копии Virgen Negra Patrona di Catalonia, принесенной в дар этому городу.

⁵¹ Соблазнительно припомнить и имя Ysa, фигурирующее в легендах о тамплиерах и соотносимое с Изидой.

матической и религиозной⁵². Поскольку «Роза и Крест» – это не трактат о принципах розенкрейцера, хотя во многом и основывается на его формирующих признаках, Блок действительно свободно контаминировал генетически не смешанные образы-символы, предполагая их самые разные осмысления⁵³. В результате в «Розе и Кресте» дают о себе знать не столько опорные идеи розенкрейцера, сколько музыкально-поэтическая комбинаторика символов и эмблем, основанная на интуиции, на «скромности изо всех сил», но и на весьма серьезной филологической подготовленности автора. При этом Блок виртуозно сочетал опору на банальные ассоциации «ресторанного» контекста его поэзии (напоминающие о «черной розе в бокале» и «черной крови») с обращением к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило его символической системе и ситуациям его творения представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцера, указав на истоки розенкрейцера, напомнив о роли альбигойцев – тамплиеров – мартинистов в построениях этого пути и тем самым о напластованиях веков, культур и их эмблем. Все это позволяет видеть в авторе «Розы и Креста» не только большого поэта, но и философа культуры, следуя в этом определению Андрея Белого: «...подлинными философами культуры бывали те люди, в которых существовало сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории, этнографии <...> Блок говорит: “...факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор”. Это утверждение сделало бы из Блока подлинного философа культуры, если бы Блок захотел им стать» [46, с. 255].

Список литературы

1. Блок А. А. Дневник. М.: Сов. Россия, 1989.
2. Утренний Свет Николая Новикова / Отв. ред. А. Л. Рычков. М.: Центр книги ВГБИЛ имени М. И. Рудомино, 2012.
3. Блок А. А. Роза и Крест [Aleksandr Blok. The Rose and the Cross] / Авт. проекта, отв. ред. И. С. Приходько; сост. А. Л. Рычков; пер. на англ. Ланса Гарави; вступ. ст. Е. Ю. Гениевой. М.: Центр книги ВГБИЛ имени М. И. Рудомино, 2013.
4. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960–1963.
5. Долгополов Л. К. Александр Блок: личность и творчество. Л.: Наука, 1980.
6. Эткинд Е. Г. Французское Средневековье в творчестве Александра Блока // *Revue des études slaves*. Т. 54. Ф. 4. Р. 649–669.
7. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 244–322.
8. Серков А. И. История русского масонства. 1845–1945. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 1997.

⁵² См.: [68, р. 9–13].

⁵³ О «полигенезисе» образов Блока говорит В. М. Жирмунский [7, с. 304]. Напомню также «рискованное» (согласно автору – Д. М. Магомедовой) предположение о том, что «секрет блоковской популярности – в соединении “элитарного” эзотерического языка символистской школы с демократическим жанровым репертуаром, о чем писал еще Ю. Н. Тынянов, во введении сложнейших символов в злободневный современный контекст» [12, с. 138]. Судьба читательского восприятия «черной розы в бокале» и «Розы и Креста» красноречиво свидетельствует о справедливости этого вывода исследовательницы.

9. *Вайсзонф М. Я.* Влюбленный демиург. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
10. *Steiner R.* Ròzsakeresztes szellemtudomány. Budapest: Budapesti eloadások, 1991.
11. *Steiner R.* Die Theosophie des Rozenkreuzers. Dornach: Steiner, 1962.
12. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997.
13. *Силард Л.* Символика круга у Блока // Atti del symposium «Aleksandr Blok». Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981. Milano: Università degli studi di Milano, 1981. P. 683–702.
14. *Рогачева И. В.* В поисках утраченного...: две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М.: Эко-Пресс, 2002.
15. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975 (Сер. «Библиотека всемирной литературы»).
16. *Scholem G.* Kabbalah. New York: Dorset Press, 1987.
17. *Waite A. E.* The Brotherhood of the Rosy Cross. New York: Barnes & Noble Books, 1993.
18. *Waite A. E.* A New Encyclopaedia of Freemasonry / Combined edition, two volumes in one. New York: Weathervane Books, MCMLXX (1970).
19. *Ambelain R.* Templiers et Rose-Croix. Paris: Adyar, 1955.
20. *Keyserling A.* Das Rosenkreuz. Innsbruck: Palme, 1956.
21. *Peuckert W. E.* Das Rosenkreutz. Berlin: E. Schmidt, 1973.
22. [Чинский Ч. И., фон]. Орден мартинистов: его происхождение, цели, значение и краткий очерк его истории / С предисл. д-ра Папюса [Жерара Анкоса]. СПб.: Коммерческая скоропечатня, 1910.
23. *Авчинникова-Архангельская В. В.* Вселенское масонство и обновленное Розенкрейцерство. СПб.: Северная скоропечатня, 1911.
24. *Антошевский И. К.* Орден мартинистов: его происхождение, цели, значение и крат. очерк его истории. СПб.: Журнал «Изида», 1912.
25. *Леман Б. А.* Сен-Мартен, неизвестный философ, как ученик дома Мартинеца де-Пасквалис. Опыт характеристики первого периода его творчества и его первого произведения «О заблуждениях и истине». М.: Духовное знание, 1917.
26. *Hall M. P.* The Secret Teachings of All Ages. Los Angeles: The Philosophical Research Society, 1977.
27. *Силард Л.* Андрей Белый – розенкрейцер (к проблеме символизма и розенкрейцерства в России // Россия и гнозис: Тр. междунар. науч. конф. «Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга». Москва. ВГБИЛ им. М. И. Рудомино. 15–17 октября 2012 г. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. Т. 2. С. 204–219.
28. *Biedermann H.* Knauers Lexikon der Symbole München: Droemer Knaur, 1989.
29. *Жуковский В. А.* Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. И. М. Семенко. М.: Правда, 1986.
30. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1980.
31. *Bonvicini E.* Templari fra storia e leggende. Foggia: Bastogi, 1997.
32. I templari. La storia e la leggenda / A cura di Fausta Vaghi. Firenze; Milano: Giunti, 2005.
33. *Cerrini S.* La rivoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo. Milano: Mondadori, 2007.
34. Militia Christi e Templari in Sardegna / A cura di Massimo Rassu. Selargius: Domus de Janas, 2010.

35. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930.
36. *Цицерон.* О дивинации // Цицерон. Философские трактаты / Отв. ред., сост. Г. Г. Майоров; пер. с лат. М. И. Рижского. М.: Наука, 1985. С. 191–298. (Сер. «Памятники философской мысли»)
37. *Teillard A.* Il Simbolismo dei Sogni. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1951.
38. *Долинский М. З.* Искусство и Александр Блок. М.: Советский художник, 1985.
39. *Altshuller M.* Масонские мотивы «второго тома» (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов) // *Revue des études slaves.* 1982. Т. 54. Ф. 4. Paris. P. 591–608.
40. *Иванов-Разумник Р. В.* Александр Блок. Андрей Белый. 1919. [Rarity Reprint 15]. Letchworth: Bradda Books, 1971.
41. Мифы народов мира: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982.
42. *Voeming M.* La simbologia di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell'opera poetica di Aleksandr Blok // *Atti del symposium «Aleksandr Blok».* Milano – Gargnano del Garda, 6–11 settembre 1981 / A cura di E. Bazzarelli e J. Kresálková. Milano: Istituto di Lingue e Letterature Dell'Europa Orientale, Università Degli studi di Milano, 1984. P. 51–73.
43. *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей) / Обл. работы проф. В. А. Фаворского; марка худож. Н. Н. Вышеславцева. М.: Поморье, 1922. [Репринт: М.: Лазурь, 1991].
44. *Силард Л.* Андрей Белый и Флоренский (мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством // *Studia Slavica Hungarica.* 1987. № 33. P. 227–238.
45. *Нефедьев Г. В.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «посвящению» // *Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци, А. Шишкин.* Салерно: Dip. di Studi Linguistici e Letterari, Uni., 2002. С. 115–139.
46. *Андрей Белый.* Путевые заметки. М.; Берлин: Геликон, 1922. Т. 1.
47. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2.
48. *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик. Окультизм в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. (Сер. «Научная библиотека»)
49. *Белый А.* «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
50. *Rizzi D.* Эллис и Штайнер // *Europa Orientalis.* Salerno: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, 1995. Vol. XIV/2. P. 281–294.
51. *I vangeli apocrifi / A cura di Marcello Craveri.* Torino: Einaudi, 1969.
52. *Guenon R.* Simboli della Scienza sacra. Milano: Adelphi, 2003.
53. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова; подгот. текста А. В. Лаврова, Г. В. Нефедьева. М.: Прогресс-Плеяда, 2001.
54. Летописи Государственного литературного музея / Ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Орлова. М.: Гослитмузей, 1940. Кн. 7: Александр Блок и Андрей Белый: Переписка.
55. *Steiner R.* Die Raetsel in Goethes «Faust». Zwei oeffentliche Vortraege, gehalten in Berlin am 11 und 12 Maerz 1909. Dornach: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1970.
56. *Мережковский Д. С.* Тайна Трех: Египет – Вавилон. М.: Эксмо-Пресс, 2001.

57. *Оболенска Д.* Имагинация голубого цветка. Драма А. Блока «Роза и Крест» // *Europa Orientalis*. Salerno: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, 2010. Vol. 29. P. 79–98.
58. *Obolenska D.* De Imaginatione: О эзотерической имагинации в русской культуре начала XX века. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.
59. *Reussner H.* Pandora. Basel, 1582.
60. *Abraham L.* A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1998.
61. *Alchimia. I testi della tradizione occidentale / A cura di Michela Pereira.* Milano: Mondadori, 2007.
62. *Graves R.* Mammon and the Black Goddess. London: Cassell, 1965.
63. *Begg E.* The Cult of the Black Virgin. London: Arkana, 1985.
64. *Грейвс Р.* Белая богиня. Избранные главы / Предисл. Х. Л. Борхеса; пер. с англ. И. А. Егорова. СПб.: Амфора, 2000.
65. *Cerinotti A.* Il Graal. Re Artù, i Cavalieri, Parsifal... Atlante della leggenda. Colognola ai Colli: Demetra, 1998.
66. *Mastino A.* Storia della Sardegna antica. Nuoro: Il Maestrale, 2005.
67. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. М.: Крон-пресс, 1996.
68. *Szilard L.* La poesia russa del XX secolo / A cura di Alessandra Cattani. Sassari: R & R, 2002.

L. Szilárd

Budapest, Hungary – Sassari, Italy

«THE ROSE AND THE CROSS» OF ALEXANDER BLOK

The article focuses on defining the specifics of the genre of Alexander Blok's «The Rose and The Cross», as a transformation of the lyrical drama into an initiation mystery. This phenomenon is evocative of Rudolf Steiner's theatrical experiments of «initiation mystery», (according to the diary notes of Blok, he was aware of these experiments but was not influenced by them), as well as of some corresponding tendencies in Andrei Bely's prose and the conclusions of Viacheslav Ivanov concerning the link between drama and the ritual.

The chronotope of «The Rose and The Cross» as well as the key elements of the Motive-Plot-Structure of the text reveal the fact that Blok had an immense knowledge of the starting points of the formation of Rosicrucianism. This made Andrei Bely rightfully conclude that A. Blok could have become a philosopher of culture, had he wished so.

Keywords: Rosicrucianism, Mariology, «joys and pains of life», black rose, black blood.

Szilárd Léna – Doctor of Philology of the Hungarian Academy of Sciences (7 Nador utca, Budapest 1051, Hungary, szilard@uniss.it)

УДК 821.161.1 + 82.0

А. Е. Козлов

Новосибирск, Россия

**«АХШАРУМОВСКИЕ ВАРИАЦИИ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ИСТОРИЯ ВОЙНЫ 1812 ГОДА**

Рассматриваются «имплицитные связи», объединяющие историсофский сюжет «Войны и мира» Л. Н. Толстого с популярным историческим сочинением Д. И. Ахшарумова. «Историческое описание войны 1812-го года», изданное в нескольких редакциях, предполагало оригинальную концепцию, построенную на фаталистическом и антикаузальном описании исторического события, что, предположительно, могло отразиться в итоговом замысле романа Толстого.

Сын историка Ахшарумова – критик и писатель Николай Ахшарумов – в своем критическом разборе романа Толстого выступает как оппонент исторической концепции писателя. Критикуя Толстого, Ахшарумов предстает критиком позитивистского толка, избирающего антропоцентрический вариант картины мира как единственно возможный.

Ключевые слова: ахшарумовские вариации, фабула и сюжет, классика и беллетристика, вторичность и альтернативность, русская литература XIX века, Толстой.

...И тогда-то соображение всех происшествий покажет очевидно, что в стечении неотвратимых случаев сокрыта всегда воля высшего Провидения, которой никакая человеческая сила преодолеть не может.

Д. И. Ахшарумов

Историческое описание войны 1812-го года

Номинация «ахшарумовские вариации», избранная в настоящей статье, не претендует на терминологическую значимость. Под этим явлением в рамках предпринятого исследования мы понимаем суггестивное образование, связанное с именем и образующими это имя текстами. То, что с точки зрения коммуникативных стратегий культуры может рассматриваться как некоторый авторский текст [1; 2], на наш взгляд, органично фигурам, звучание которых в культурном

Козлов Алексей Евгеньевич – доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе ИФМИП НГПУ (ул. Вилнойская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, alexey-kozlof@rambler.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 58–65.

© А. Е. Козлов, 2016

пространстве порождает звучное эхо; кратковременность жизни беллетристического текста, а вместе с ним звучания имени его создателя, не позволяет говорить о сколько-нибудь выраженном тексте, распадаясь на отдельные отголоски – сюжеты, мотивы, темы.

Говоря о суггестии в настоящей статье, мы можем констатировать случай так называемого ономастического стяжения, неизбежно возникающего при превращении символического знака – имени писателя и поэта – в индекс, часто лишенный тематических и культурных дифференциалов. Наиболее прецедентным в истории русской культуры предстает случай Вл. Ив. Немировича-Данченко и его брата – Вас. Ив. Немировича-Данченко¹. При изучении литературного и общественного значения этих фигур становится очевидным, что в долгосрочной культурной памяти отпечатывается фамилия, в результате чего вместо двух литературных фигур в культурном сознании застывает одна. Такой случай ономастического стяжения (или, напротив, культурной диссимилиации) будет далее рассмотрен в призме «ахшарумовских вариаций» русской литературы.

По нашему мнению, репертуар ахшарумовских вариаций слагается из историй и репутаций членов дворянской семьи Ахшарумовых. Пять сыновей Дмитрия Ивановича Ахшарумова – Николай, Дмитрий, Владимир, Иван, Семен, каждый из которых обладал уникальной судьбой, на определенной дистанции, в диахронии образуют сложную, но единую геометрическую фигуру, каждый угол которой заведомо подвижен. Из-за этой подвижности возникают погрешности историко-литературной репутации: Николая Ахшарумова относят к петрашевцам, Дмитрия Ахшарумова называют автором прикладного пособия по графологии, Ивану Ахшарумову приписывают сочинения его братьев и т. д. В обыденном сознании все эти имена как частные производные остаются за скобками, повышая значение фамилии писателя.

Отказавшись от аппарата теории интертекстуальности в силу суггестивности рассматриваемого материала, мы рассмотрим пребывание ахшарумовского сюжета в контексте имплицитных связей классической литературы, критики и беллетристики.

Первая статья данного цикла посвящена имплицитным связям, соединяющим Льва Толстого с критиком Николаем Дмитриевичем Ахшарумовым.

* * *

После выхода в свет третьего тома романа «1805-й год» в журнале «Всемирный труд» появилась критическая статья Николая Дмитриевича Ахшарумова. Г. В. Краснов называет эту работу «первой обстоятельной статьей о романе» [3, с. 397]. По замечанию исследователя, критик «отнес “Тысяча восемьсот пятый год” к числу редких по своей художественной силе произведений русской литературы», но высказал предположение о том, что Толстой был ограничен случайным запасом рассказов, воспоминаний, «сгруппированных вокруг какой-нибудь семейной хроники или частного дневника» [3, с. 397]. Прагматика статьи Ахшарумова, равно как и значение данной им оценки, не становилась еще предметом специальных разысканий, тем не менее сама идея и избранная концепция могли иметь своей причиной не только соображения чистого искусства, но и своеобразную честь фамилии.

¹ Сходный случай представлен в статье И. Е. Лощилова о прозе кузена А. А. Блока, Г. П. Блока (см. с. 148–158 в этом номере журнала). Короткий некролог «Памяти А. А. Блока» он подписал инициалами «Г. Б.», а в частном письме объяснял: «...не хотелось родственничать».

Отец писателя, офицер и герой Отечественной войны, Дмитрий Иванович Ахшарумов² снискал прижизненную славу первого историка 1812-го года: практически ни одна русскоязычная история этого периода не создавалась без учета «Исторического описания войны 1812-го года». Первая редакция книги увидела свет в 1813 году и создавалась, по всей видимости, в спешке, «по горячим следам». В сущности, сюжет «Исторического описания...» в редакции 1813 года отчетливо риторичен; в тексте соединены описания военных действий, портретных зарисовок и панорамных полотен с одами и посланиями, которые позволяют реконструировать не только фабулу – последовательность событий в их причинно-следственной взаимосвязи, но и сюжет, представляющий конструирование концепта русского воинского духа. В то же время здесь пунктирно намечается основная линия ахшарумовской концепции истории, нашедшая развитие в поздней редакции: «Летописи мира не представляют наблюдательному взору ничего подобного войн России с Европою в течение 1812 года. Эпоха сия составляет непрерывную связь величайших и неслыханных происшествий. Тщетно кто-либо и теперь в потемстве будет искать единственного ключа к тому странному перевороту, которому все нынче очевидные свидетели» [6, с. 1]. Таким образом, исторический анализ в самом начале исключал сколько-нибудь законченную телеологию. Кроме того, дистанция, отделяющая событие от времени описания, была минимальной и не позволяла подвергнуть его всестороннему анализу. Завершая работу, историк оправдывался перед читателем: «Вышеописанное изображение военных действий прошедшего года, или лучше сказать, успехов Российского оружия, сделано в походах, среди военного шума, в минуты малых досугов от занятий и службы...» [6, с. 130]. Фактически занимая позицию «певца в стане русских воинов», Ахшарумов-повествователь следовал логике эпоса, где вовлеченность во время события исключает возможность рефлексии.

За несколько лет, отделяющих первую редакцию книги (1815) от последующих (1819), Ахшарумову удалось создать не только оригинальное описание событий, непосредственным участником и очевидцем большинства из которых он был, но и предложить свой вариант их интерпретации. Отстраняясь от произошедшего, смотря на случившееся глазами историка, а не участника (т. е. дистанцируясь от эпического времени), Ахшарумов отходит от риторического описания в сторону аналитического. Война 1812-го года становится в сочинении Ахшарумова сво-

² «Ахшарумов, Дмитрий Иванович, генерал-майор, первый историк отечественной войны 1812 г., род. в 1792 г., ум. 13-го января 1837 г. По окончании курса в 1-м кадетском корпусе вступил на службу, в 1803 г., прапорщиком в Черниговский пехотный полк, с которым участвовал в походах 1806–1807 гг. и в войне с Турцией в 1809–1811 гг.; в последней, за отличие в сражении при Базарджике, награжден орденом св. Владимира 4-й ст. с бантом. Перед началом отечественной войны, Ахшарумов был переведен сначала в 20-й егерский полк, а затем л.-гв. в егерский, с открытием же военных действий, участвовал с отличием в сражениях под Смоленском, под Бородиным, при Тарутине и в особенности в битве под Малоярославцем, доставившей ему георгиевский крест 4-го класса. Произведенный за Люценский бой в полковники, сопровождал союзные армии до Парижа и, по окончании военных действий, остался за границу, в должности дежурного штаб-офицера при корпусе русских войск, оккупировавших Францию. По возвращении в Россию, Ахшарумов 19-го февраля 1820 г. был произведен в генерал-майоры и назначен командиром 2-й бригады 17-й пехотной дивизии, но в том же году, 8-го декабря, был уволен от военной службы, для определения к статским делам, и через год, 8-го ноября 1821 г., зачислен вице-директором комиссариатского департамента. Занятый редакциею Свода военных постановлений, он оставался в этой должности до своей кончины. Как очевидец и участник событий отечественной войны, Ахшарумов составил первое систематическое «Описание войны 1812 г.», изданное им в 1819 г. В свое время, являясь единственным источником, этот труд имел большое значение» [5, с. 363].

его рода Событием событий, ключевым звеном в цепи полнозначимых эпизодов, самое сцепление которых определяет Историю. Естественным становится и формирование оппозиции *Наполеон – Александр*, эквивалентной противопоставлению личностного и провиденциального: «Поэты сравнивали Наполеона по войне 1812 года с Фараоном, Камбизом, Ксерксом. Он действительно уподоблялся завоевателям, кои в гордости своей верят одному счастью, не почитают нужным иметь на своей стороне правоту, ожидают всего от одной силы и обдумывают пристрастно, неправильно, легко, все что представляется уму их в противном желаниим их виде» [7, с. 288]; «Но мог ли император Александр хотеть быть начинателем войны, столь решительной во всех своих видах и коей конец и последствия одному Всевышнему могли быть известны» [7, с. 9]. Признавая провиденциализм исторического События и придерживаясь фаталистического взгляда на философию истории, Ахшарумов фактически утверждает абсолютную ценность Провидения, движущего стрелки на часах истории. Слова «Соображение всех происшествий покажет очевидно, что в стечении неотвратимых случаев сокрыта всегда воля высшего Провидения, которой никакая человеческая сила преодолеть не может» [7, с. 87], избранные эпиграфом к настоящей статье, равно как и констатация «Всякое военное предначертание вообще, остается в зависимости случаев, по большей части непредвиденных» [7, с. 187], показывают абсолютную презумпцию случайности и невозможность человеческого разума осмыслить исторические процессы.

Именно поэтому историк Ахшарумов исходит из принципа эмпиризма, подчеркивая тенденциозность и необъективность исторических сочинений: «Многие досужные в мирных кабинетах своих могли прежде думать иначе, но должно было находиться в армии и близким образом быть введена в ход тогдашних дел, чтобы удивляться всей их трудности, и вместе осторожности и благоразумию, кои упреждали еще вящую их затруднительность» [7, с. 167].

Таким образом, феномен «Исторического описания» как русскоязычного аналитического труда, направленного на осмысление событий войны 1812-го года, заключается в некоторых принципах, открыто декларируемых по ходу текста. Таковыми являются:

- 1) отрицание каузальности события;
- 2) признание провиденциализма события, фатализм;
- 3) полемический взгляд на аналитические, «кабинетные истории».

Безусловно, и от этого еще более странно выглядит совпадение основных теоретических построений Ахшарумова с идеями, вызревающими в сочинении Толстого «Война и мир». Кажется логичным, что «Историческое описание» входило в круг чтения писателя – как и любой представитель исторической романистики, обратившийся к данному периоду, Толстой не мог не знать этого источника.

Динамика текста Ахшарумова отчасти эквивалентна динамике «Войны и мира». Третий том романа открывается тем же описанием, что и «Историческое описание войны 1812-го года». Два кульминационных центра в произведении Ахшарумова связаны с обороной Смоленска и Бородинской битвой (в первой редакции описание битвы отсутствует, во второй составляет центральное, образующее событие), при этом одним из заключающих эпизодов становится свидание Александра и Кутузова в Вильно. События европейского похода русской армии не входят в поле зрения повествователя: Дмитрий Ахшарумов, будучи их свидетелем и очевидцем, относит их к другому историческому периоду, у Толстого эти события не имеют релевантности, составляя минус-прием, мастерски «разыгранный» в эпилоге романа.

Знаменательно, что ни в переписке, ни в критических статьях Толстой не уделяет сколько-нибудь существенного внимания книге Ахшарумова. Говоря о суг-

гестивности исследуемого поля, следует предположить, что сочинение Ахшарумова не осталось в «оперативной памяти» писателя, однако оставило след в его долговременном сознании, проявившись в дискурсе через лексемы и синтаксические конструкции. Так, например, синтаксис Ахшарумова представляет соединение сложно организованных периодов, некоторые из них кажутся типологически близкими к синтаксису Толстого: «Подобно как ужаснейшая буря, внезапно встающая, разорвав оплоты гонит из берегов ревущие воды, которые шумными волнами заливают поля, истребляют богатые жатвы и сносят хижины сельских жителей, так разнонародные легионы неприятельские устремились во владения Российские» [6, с. 3]. Типологически близкими выглядят и стилистические регистры: «Потомству одному предлежит определять конечное суждение о деяниях вождей, коим судьба Государств поручается» [7, с. 85].

Тем не менее книга была исключена из сознательного поля, поскольку значительным образом сужала возможности критического осмысления историко-риторической традиции, оппонентом которой выступал Толстой в своем романе. Действительно, допущение такой книги, как сочинение Ахшарумова, ставило под удар один из сильных тезисов писателя, критиковавшего концепцию роли личности в истории.

Сын Дмитрия Ахшарумова, критик и писатель Николай Ахшарумов выступает в своем сочинении как оппонент Толстого. Отчасти предвосхищая итоговую статью «Несколько слов по поводу “Войны и мир”», Ахшарумов разграничивает эстетические и философские задачи, поставленные писателем: «...граф Толстой как художник и граф Толстой как философ часто противоречат друг другу» [8, с. 5]; «местами кажется, как будто в “Войне и мире” историческая сторона задачи принесена в жертву художественной. Лицо частного человека стоит, по-видимому, везде на первом плане и занимает собою читателя почти исключительно; а исторические события являются только случайною его обстановкою, и ни один из главных актеров эпохи не принимает деятельного участия в драме рассказа. Но, несмотря на такую, по-видимому, второстепенную роль истории, она чувствуется везде и проникает собою все» [8, с. 15]. Воспринимая роман Толстого как бытоописательную хронику, Ахшарумов-младший сравнивает роман с живописным полотном, открыто уподобляя его картине. Знаменательно, что, не используя термин «лирический сюжет», Ахшарумов в то же время констатирует значимое отличие сюжета «Войны и мир» от сюжета эпического типа: «...начнем с того, что пластический, живописный прием рассказа в общем итоге берет решительный верх над его драматическим и лирическим содержанием. Сочинение это – прежде всего картина. Количество ярких красок, употребленных автором в дело, число пестрых сцен и характерных фигур, изображаемых им по преимуществу с их наглядной и лицевой стороны, множество бесподобных ландшафтов и разного рода сценической обстановки, встречаемых нами на каждом шагу, – все это дает перевес стороне картинной. Но после картинного, живописного содержания ярче и чаще выходят наружу мотивы чисто лирические» [8, с. 20]. Именно поэтому критику видится условным жизненный путь героев Толстого, а сами они представляются ему в ракурсе «неопределенной антропологии» – «нравственными недорослями» (так названы и Николай Ростов, и Пьер Безухов).

Отдельное внимание Николай Ахшарумов уделяет исторической концепции Толстого. Ключевым аргументом в споре с Толстым становится оценка Наполеона: «Наполеон, в понятии его, очень мало разнится от какого-нибудь бесстыжего пройдохи-гасконца, которому повезло. Это такая же пешка в массе других, пешка, рукою судьбы выдвинутая вперед и проведенная в ферзь, но не имеющая в себе никакого другого свойства, кроме общего всякому человеку – свойства слепого орудия в руках высшей силы. Поступки его так же произвольны, как и поступки

юнкера графа Ростова, расчеты так же нелепы, взгляд не менее близорук и ошибочен» [8, с. 31]. Ахшарумов выступает в своей статье с позиции историка Личности, вслед за Гегелем полагая, что лидер олицетворяет дух нации. «Он не был Гомером, – пишет он о Наполеоне, – но эпопея, которую он создал, несколько не хуже какой-нибудь Илиады. Если б это был просто ученый тактик или стратег, вроде Вейротера или Пфуля, то о нем, разумеется, и речи не было бы; но он сумел сделать то, чего ни Пфулям, ни Вейротерам никогда и во сне не снилось. Он угадал дух нации и усвоил его себе в таком совершенстве, что стал в глазах миллионов людей живым его воплощением. И этот-то дух объясняет нам, почему его армия не была бессмысленным стадом, которое какая-нибудь одна пугливая овца могла в любую минуту сбить с толку. Его армия – это был он. Сотни тысяч людей охвачены были вдохновением одного, и вдохновение это для них становилось единою душою, делало их единым телом этой души» [8, с. 33]. Таким образом, роль личности в истории становится для Ахшарумова абсолютной и определяющей. Взятая за основу метафорика Толстого (шахматы, эпопея, стадо), помещенная в пределы иного дискурса (в настоящем случае, аналитического) начинает работать против писателя. Оскорбительное неприятие личности в историческом процессе, кантианский взгляд на личность – всё это оказывается неприемлемым для Ахшарумова. В то же время критику чужд и провиденциализм Толстого. «Он забывает, что ряд счастливых случайностей, сам по себе, есть не более как ряд чистых нулей, которым только одно умение ими воспользоваться может придать какую-нибудь реальную связь и реальную цену» [8, с. 35]. Признавая безусловное художественное достоинство книги Толстого, он не готов признать его концепцию.

В ходе своей статьи Ахшарумов доводит до абсурда некоторые теоретические построения Толстого. Направляя против писателя его же оружие – логику и парадоксы элеатов, использованных Л. Н. Толстым в третьей части третьего тома «Войны и мира», он пишет: «Как Ахиллес, догоняющий черепаху, рассказ графа Толстого догоняет фактическую историю» [8, с. 2]. Он подчеркивает феноменологическую недостоверность Платона Каратаева, заключая: «Чтобы управиться с неприятелем, совершенно достаточно было массы убогих, беспечных, тёмных людей, взрослых младенцев, способных ужиться везде и со всеми, говорящих пословицами, распеваящих песни, смысла которых они не понимают, и шьющих рубахи своим палачам» [8, с. 38].

Итак, в своей статье Ахшарумов выступает последовательным критиком концепции истории, изложенной в романе Толстого, исходя из:

- 1) признания каузальности события;
- 2) отрицания провиденциализма события, признания роли личности в истории;
- 3) полемического взгляда на аналитические, «кабинетные истории».

Кроме третьего, в данном случае несущественного, совпадения, Николай Ахшарумов не сходится ни со своим современником – Толстым, ни со своим отцом – историком Дмитрием Ахшарумовым. В сущности, он выступает в своей статье как человек второй половины XIX века, позитивист и интеллектуал, подчеркивающий свое университетское образование. В то же время сама ситуация критики исключала возможность конкуренции: Ахшарумов не писал исторических романов и был чужд исторической беллетристики.

Однако данный случай представляет безусловный интерес с точки зрения герменевтики и подсознательных задач, определяющих траектории создания произведений. Как было сказано выше, *Ахшарумов в роли критика* выступает против Толстого *в роли Ахшарумова-историка*. В сущности, такая интенция могла быть связана и с честью фамилии (*я как продолжатель традиции и представитель рода Ахшарумовых*), и состязательностью (*я как новатор / я как оппонент точки*

зрения, высказанной отцом). В любом из этих случаев, статья Ахшарумова, появившаяся в журнале «Всемирный труд», сигнализировала о вероятных соответствиях, разобрать которые кажется возможным только на определенной дистанции, в диахронии.

Таким образом, среди семантических лейтмотивов «Войны и мира» обретаются ахшарумовские вариации, представляющие сочетание разновременных претекстов (в частности, «Исторического описания» Д. Ахшарумова), текста-комментария (статьи Н. Ахшарумова), повлиявшего на посттекст (в частности, статью Толстого «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”»).

В заключение отметим, что решение данного вопроса не исчерпывается определением подражаний или заимствований. Феномен имплицитных связей определяется соединением подсознательных интенций и потенциалов, результатом которых становится порождение текстов, сохраняющих оттиски некогда прочитанных текстов. Исходя из данных наблюдений и включая в анализируемое поле имена братьев Ахшарумовых, мы полагаем возможным далее говорить об ахшарумовских вариациях классической русской литературы.

Список литературы

1. Меднис Н. Е., Печерская Т. И. Метатип в системе памяти культуры // Критика и семиотика. 2010. № 14.
2. Мароши В. В. Имя автора в русской литературе: поэтическая семантика, прагматика, этимология: В 3 ч. Новосибирск, 2013.
3. Краснов Г. В. Комментарий // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 7.
4. Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М.: Изд-во АН СССР, 1957.
5. Ахшарумов, Дмитрий Иванович // Русский биографический словарь. СПб.; М., 1896–1918. Т. 2. С. 363.
6. Ахшарумов Д. И. Историческое описание войны 1812-го года. СПб.: Императорская Типография, 1815.
7. Ахшарумов Д. И. Историческое описание войны 1812-го года. СПб.: Императорская Типография, 1819.
8. Ахшарумов Н. Д. Война и мир, сочинение графа Л. Н. Толстого: Ч. 1–4. Разбор Николая Ахшарумова. СПб.: Типография д-ра М. Хана, 1868–1869.

A. E. Kozlov

Novosibirsk, Russian Federation

«AKHSHARUMOV VARIATIONS» IN RUSSIAN LITERATURE: HISTORY OF THE WAR OF 1812

The article considers «implicit communication», combining philosophical plot of «War and Peace» Tolstoy to the popular historical writing Akhsharumov. «The historical description of the war of 1812», published in several editions, presupposed an

original concept, based on a fatalistic description of the historical events that, presumably, would be reflected in the final conception of Tolstoy's novel.

Critic and writer Nikolai Akhsharumov – in his critical analysis of Tolstoy's novel emerges as a writer of historical opponent of the concept. Criticizing Tolstoy Akhsharumov at the same time denies the thesis of his father, presented critic positivist persuasion, elects option anthropocentric view of the world as the only possible.

Keywords: Akhsharumov's variation plot and storyline, fiction, secondary and alternative, Russian literature of the XIX century, Tolstoy.

Kozlov Aleksey E. – Senior Lecturer of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodic of Investigation Literature, Chair of Institute of Philology, Mass Information and Psychology of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, alexey-kozlof@rambler.ru)

Д. Д. Николаев

Москва, Россия

**СЮЖЕТНЫЙ ДИАЛОГ
А. М. РЕННИКОВА И М. А. БУЛГАКОВА:
«ГАЛЛИПОЛИ» И «ДНИ ТУРБИНЫХ»**

Проводится сопоставительный анализ пьес «Галлиполи» А. М. Ренникова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова. Создавая свои произведения практически в одно время по разные стороны советской границы, писатели при обращении к схожим тематике и проблематике используют схожие модели построения сюжета и системы персонажей. Это показывает типологическое единство русской литературы XX века, разделенной на советскую и литературу эмиграции. При этом происходящие события интерпретируются ими по-разному, так как Ренников принадлежит к «непримиримой» части эмиграции, а Булгаков создает пьесу в расчете на постановку в СССР.

Ключевые слова: драматургия, М. А. Булгаков, А. М. Ренников, «Галлиполи», «Дни Турбиных», русское зарубежье, пьеса, литературный процесс, сюжет.

Пьесы «Галлиполи» А. М. Ренникова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова создавались практически в одно время. Пьеса «Галлиполи» впервые появилась в печати на страницах издававшейся в Софии эмигрантской газеты «Русь»: она публиковалась с 14 мая по 10 июня 1925 года, а затем «Русь» летом выпустила ее отдельным изданием [1]¹. «Дни Турбиных» Булгаков, по его собственному утверждению, начал писать 19 января 1925 года. Основная работа над пьесой шла летом 1925 года. 15 августа первая редакция пьесы, которая тогда называлась, как и роман, «Белая гвардия», была представлена в театр.

Обращаясь к схожим тематике и проблематике, писатели использовали схожие модели построения сюжета и системы персонажей, словно вступая в диалог между собой. Сюжетные переклички можно было бы объяснить заимствованием или взаимовлиянием, если бы не тот факт, что пьесы писались по разные стороны советской границы: Булгаков находился в СССР, а Ренников – в эмиграции. Конечно, нельзя исключать того, что Ренников был в той или иной степени знаком

¹ В дальнейшем пьеса цитируется по данному изданию с указанием страницы или действия и явления в круглых скобках.

Николаев Дмитрий Дмитриевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Поварская ул., 25А, Москва, 121069, Россия, ddnikolaev@mail.ru)

с замыслом романа Булгакова «Белая гвардия»: сведения о нем доходили до русского зарубежья. Как известно, в Берлине 10 декабря 1922 года печатался фрагмент «В ночь на 3-е число: Из романа “Алый мак”», а 31 мая и 3 июня 1924 года – «Вечерок у Василисы» (в «Литературном приложении к “Накануне”» и «Накануне»). В «Накануне» же 9 марта 1924 года появилось сообщение Ю. Л. Слезкина: «Роман “Белая гвардия” является первой частью трилогии и прочитан был автором в течение четырех вечеров в литературном кружке “Зеленая лампа”. Вещь эта охватывает период 1918–1919 гг., гетманщину и петлюровщину до появления в Киеве Красной Армии... Мелкие недочеты, отмеченные некоторыми, бледнеют перед несомненными достоинствами этого романа, являющегося первой попыткой создания великой эпопеи современности».

Булгаков, в свою очередь, в ходе работы над пьесой имел гипотетическую возможность прочитать уже опубликованную пьесу Ренникова. Однако сходство двух пьес вряд ли можно объяснить подобным знакомством. Именно поэтому кажется уместным использовать здесь формулу «сюжетный диалог» или «диалог сюжетов»: при параллельном чтении пьес создается впечатление, что не только персонажи одной из пьес обмениваются репликами с персонажами другой, но и авторы отвечают друг другу сценой на сцену, сюжетным поворотом на сюжетный поворот.

Конечно, пьесы Булгакова и Ренникова существенно различаются, и указать все сходства и, тем более, все различия в рамках одной статьи невозможно: мы остановимся лишь на нескольких существенных аспектах. «Дни Турбиных» Булгакова и «Галлиполи» Ренникова можно рассматривать как яркий пример типологического единства разделенной на два «потока» русской литературы XX века [2; 3]. Схожесть пьес в данном случае позволяет говорить об общности подходов в эмиграции и в СССР, а значительная часть различий объясняется тем, что Булгаков пишет пьесу в расчете на постановку в Москве, а Ренников принадлежит к «непримиримой» части эмиграции.

Объем статьи не позволяет привести полностью связанное с пьесой Ренникова сопоставление различных редакций пьесы Булгакова и романа «Белая гвардия». Тем не менее в ряде случаев приводятся показательные фрагменты из первых редакций пьесы Булгакова, прямо соотносящиеся с текстом Ренникова (при этом «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» не рассматриваются нами в качестве двух разных пьес, как это сделано в сборнике «Пьесы 1920-х годов» [4; 5]). В данной статье мы опираемся на текст, избранный в качестве основного в книге «Пьесы 1920-х годов» М. А. Булгакова [4] и затем в третьем томе собрания сочинений, где «пьеса “Дни Турбиных” публикуется по тексту, подготовленному Булгаковым к печати в конце 1920-х годов» [6, с. 512]. Отметим попутно, что у «Галлиполи» тоже достаточно сложная творческая история: пьеса, как и другие пьесы Ренникова, претерпевала существенные изменения, в том числе и уже после публикации текста (см. об этом: [7]).

С точки зрения литературного процесса 1920-х годов знаменитая пьеса одного из величайших русских писателей XX века и мало кому сейчас известное произведение полузабытого автора стоят в одном ряду, и не только потому что писались практически в одно и то же время. «Галлиполи» и «Дни Турбиных» создавались в тот период, когда их авторов еще не относили к числу значимых драматургов, хотя опыт написания пьес и у того, и у другого уже был.

В 1920–1930-е годы Андрей Митрофанович Ренников (Селитренников, 1882–1957) являлся одним из самых плодовитых и востребованных писателей русского зарубежья, активнейшим образом сотрудничал в периодических изданиях, среди которых в первую очередь нужно назвать газеты – белградское «Новое Время» и парижское «Возрождение», где он считался постоянным фельетонистом.

В отличие от Булгакова Ренников успел выпустить несколько книг до революции, но это были романы и сборники рассказов и публицистики: как драматург он сделал себе имя уже в эмиграции. В весьма немногочисленном ряду драматургов русского зарубежья Ренников является одним из «лидеров» по числу написанных, изданных и поставленных пьес. За пьесой «Тамо далеко» (1922) последовали созданные в первой половине 1920-х годов и тогда же опубликованные комедия в 3 действиях «Беженцы всех стран» и «Галлиполи». В ноябре 1930 года в Париже в издательстве «Возрождение» выходит сборник Ренникова «Комедии» (датирован он уже 1931 годом). Еще две книги выпущены в 1930-е годы в харбинском издательстве «Заря»: «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) и «Дом сумасшедших: Пьеса в 3-х действиях» (1936). Пьесы Ренникова ставились в разных центрах русского рассеяния: в Париже – Русским драматическим театром, Интимным театром Д. Н. Кировой, Театром Комедии и Драмы, Студенческим театром, в Белграде – Русским литературно-художественным обществом и Студенческим артистическим кружком «АРС», любительскими и профессиональными труппами в Берлине, Гельсингфорсе и т. д. (подробнее об этом см.: [7–15]).

Постановка и публикация «Галлиполи» не сыграли заметной роли в судьбе Ренникова, и такого резонанса, как «Дни Турбиных», эта пьеса не имела. Булгакова в эмиграции в первую очередь знали именно как автора «Дней Турбиных», хотя в середине 1920-х годов внимание критиков русского зарубежья привлекали и «Роковые яйца», и «Дьяволиада». «По сведениям московского корреспондента “Руля”, автор “Дней Турбиных” М. Булгаков, лишенный советской цензурой права, что-либо печатать в пределах СССР, подал на имя Сталина заявление, в котором требовал разрешения ему выехать за границу, так как ему угрожает голодная смерть», – сообщалось, к примеру, в 1930 году в заметке «Бедствия советских писателей» (Возрождение. 1930. 23 июня. № 1847. С. 1).

Хотя «Галлиполи» в ряду произведений Ренникова и не выделяли особо, незамеченной пьеса не была. Внимание на нее обратили не только в Болгарии, где был опубликован текст, но и в других центрах русского рассеяния. «Небольшая, изящно изданная книжка с новой пьесой г. Ренникова должна быть несомненно встречена с большим сочувствием, – подчеркивал «галлиполиец» В. Х. Даватц в парижской газете «Возрождение» 14 сентября 1925 года – Пьеса является ценным вкладом в “галлиполийскую” литературу. Мы должны отметить при этом полное отсутствие шаржа и политической тенденции. Вся драма проникнута волнующим чувством преклонения перед героизмом русской армии, и порою автор поднимается до подлинных высот художественного пафоса. Но пафос этот нигде не переходит у него за ту границу, когда кончается художественность и начинается публицистика» [16]. Выделял «Галлиполи» в ряду немногих художественных произведений о жизни русского зарубежья и Сергей Карцевский, подводя в пражском журнале «Славянская Книга» литературные итоги 1925 года: «Кое-какие произведения говорят об эмиграции, ее быте и идеологии. Теперь, на шестом году эмигрантского жития, их немного, но они разнообразны. Тут и вещи вроде “Тундры” Е. А. Ляцкого, и пьесы вроде “Галлиполи” А. Ренникова, и сатирические стихи Дон-Аминадо и т. д.» [17, с. 52].

Как мы видим, критики сразу отнесли «Галлиполи» к числу произведений о жизни русского зарубежья и к «галлиполийской» литературе, и этим, с одной стороны, умалили значение пьесы, а с другой – связали ее пафос с позицией конкретной эмигрантской группы. Замысел Ренникова был более масштабным, что сам он подчеркивал даже композиционно, перенося героев в эмиграцию лишь во втором действии пьесы, да и там постоянно выводя их за границы галлиполийского лагеря. В связи с темой Галлиполи пьеса мною уже рассматривалась в специальной статье [18].

«Галлиполи» для Ренникова, как и для многих других русских эмигрантов, – прежде всего символ противостояния большевикам, и в этом смысле название пьесы прямо соотносится с названием романа (и первоначальным названием пьесы) Булгакова «Белая гвардия». Правда, в пьесе Ренникова слово «белогвардеец» звучит всего один раз, в первом явлении третьего действия – и из уст большевика Никиты: «Белогвардеец? А? Я тебе покажу!..». Показательно, что обращается Никита к капитану Козельскому, который служит в константинопольском ресторане, где происходит действие, лакеем и обслуживает большевиков. Изображая же тех, кто продолжает борьбу и остается в рядах Русской Армии, Ренников подчеркнuto использует названия конкретных частей: «алексеевцы», «гвардейцы», «дроздовцы», «марковцы», «корниловцы», «артиллерийский дивизион».

Для Булгакова «Галлиполи» – также место значимое. В числе «галлиполийцев» был его брат Николай Афанасьевич Булгаков, эвакуированный в Турцию в ноябре 1920 года. В Галлиполи, в день именин генерала Врангеля, 12 июля 1921 года, он был произведен в прапорщики. В Константинополе находилась и Л. Е. Белозерская-Булгакова, в то время жена И. М. Василевского (Не-Буквы) – они, правда, попали в Турцию в ходе первой эвакуации и вскоре перебрались в Париж.

Николай Афанасьевич Булгаков, как известно, считается прототипом Николая Турбина, а значит, мы можем сказать, что, по крайней мере на уровне прототипов, герои романа и пьесы Булгакова связаны с Галлиполи. Разумеется, можно вспомнить и пьесу «Бег». Укажем здесь еще на один возможный «диалог» Булгакова с галлиполийцами в «Записках на манжетках». Вынесенная в название главы строка из песни «Что мы будем делать?!» – эта цитата затем развивается в тексте («Изнуренный мозг вдруг запел: – Мама! Мама! Что мы будем делать?!») – галлиполийцами воспринималась особо. Иван Лукаш вспоминал: «Песенка о маме была первой русской песней, какую услышал осенний Галлиполи» [19, с. 6]. Эта песня стала своего рода неформальным гимном галлиполийцев – в этом качестве она звучит и в самом начале второго действия пьесы Ренникова:

(В одной из кабинок начинается пение, сначала одного голоса, затем хором, все громче и громче:

Милая Парася,
Ангел мой беспечный,
Сгораю я от страсти,
Как таракан запечный.
Мама, мама, что мы будем делать,
Когда настанут зимни холода.
У тебя нет теплого платочка,
У меня нет зимнего пальта <...> (с. 28).

Сюжеты обеих пьес отражают историческое противостояние белых и красных, революции и контрреволюции, но при этом авторы избегают в пьесах слов революция и контрреволюция. В «Галлиполи» слово «революция» звучит дважды – и оба раза из уст персонажей отрицательных: изменившей мужу ради большевиков Варвары и предателя, шпиона и провокатора капитана Вебера. У Булгакова о революции дважды вспоминает Николка в начале первого акта: сначала, цитируя учителя пения («Вы бы, говорит, Николай Васильевич, в опере, в сущности, могли петь, если бы не революция») [6, с. 8], которого Алексей тут же называет дураком, а затем, говоря о «революционной езде» («Час едешь, два стоишь») [6, с. 10]. Соответственно при подобной фигуре умолчания (если не сказать игнорирования) и контрреволюция (как реакция на революцию) в пьесах не упоминается.

Тем не менее именно ситуация выбора между «белыми» и «красными» определяла в конечном счете контекст эпохи, и именно этот выбор стоял и перед персонажами пьес Ренникова и Булгакова, и перед авторами, и перед зрительской и читательской аудиторией, на которую они ориентировались. Однако и Ренников, и Булгаков уходят от непосредственного изображения вооруженного столкновения «красных» и «белых», делая ключевым конфликтом не саму борьбу «красных» и «белых», а спор о целесообразности продолжения борьбы с «красными». При этом с точки зрения реального исторического времени пьеса Ренникова служит как бы продолжением булгаковской: те, кто не сложил оружия после Киева, продолжают борьбу в Крыму, а затем пытаются сохранить русскую армию в Галлиполи.

Находившиеся по разные стороны советской границы писатели использовали при обращении к схожим тематике и проблематике схожие модели построения сюжета. В обеих пьесах ключевой конфликт эпохи и связанные с ним масштабные исторические события показываются через призму судьбы одной семьи, точнее – одного дома. У Булгакова это квартира Турбиных в Киеве, у Ренникова – сначала дом Строевых в Севастополе, а затем общежитие в Галлиполи. Это «пространственное» решение выглядит очень удачным именно с драматургической точки зрения. Естественно, с точки зрения истории драматургии в целом ни Булгаков, ни Ренников здесь не являются первопроходцами, однако привычная форма наполнялась и у Ренникова, и у Булгакова новым содержанием.

У Булгакова в самом обращении к формам «прошлого» увидели реакционность. На внешние проявления этого в связи с постановкой «Дней Турбиных» обращал внимание В. Б. Шкловский: «Мы зажигаем на сцене ёлку и играем на гитаре, и удивляемся, что получается реакционно» [20, с. 123]. М. О. Чудакова, в «видимости “старой” формы», как она это точно определяет [21, с. 86], находит своего рода вызов, пишет о том, что Булгаков «обратился именно к “читателю, которого нет”, о котором никто не говорил иначе, как в отрицающем смысле, – и этим читателем и зрителем был, несомненно, услышан» [21, с. 83]. Мы – в связи с сопоставлением двух пьес – выделим другую причину «видимости “старой” формы»: не идеологически-избирательный, а, напротив, универсальный ее характер. Профессиональный расчет драматурга в середине 1920-х годов – и в СССР, и в эмиграции – требовал именно универсальности выбранной драматургической модели, ориентации на постановку, доступную максимально широкой и разнообразной по своему составу аудитории.

Свои пьесы Булгаков и Ренников писали не для печати, а для постановки, и значит, ориентировались на зрителя. Читательская и зрительская аудитории формируются по-разному. У читателя есть прямой доступ к тексту – он покупает или берет в библиотеке книгу, газету, журнал – и доступ этот минимально ограничен пространственными и временными рамками. Можно читать произведение, опубликованное за тысячи километров и много лет назад. Автор имеет возможность ждать, искать и «найти» своего читателя, а читатель – своего автора.

Между зрителем и автором есть посредник – театр. И представленное на сцене художественное произведение существует в жестких пространственно-временных рамках: здесь и сейчас. Театру нужно, чтобы на спектакль пришло максимальное количество зрителей, а зритель ограничен в своем выборе текущим репертуаром находящихся в доступности театров. Соответственно драматург (естественно, если он рассчитывает на внимание зрителей) в гораздо большей степени, чем другие писатели, вынужден ориентироваться на аудиторию. В идеале он пишет в расчете на определенное исполнение – театр, труппу, актеров и на определенное восприятие – аудиторию этих исполнителей. Он знает их вкусы, привычки, круг

интересов, знает, какие пьесы ставились и смотрелись, т. е. хорошо представляет себе контекст, в котором будет восприниматься его пьеса.

При существовании развитой системы театров – такой, какая была в российских столицах в начале XX в., автор мог писать в расчете на тот или иной театр и, соответственно, по крайней мере выбирать одну из нескольких зрительских групп. Но революция разрушила систему театров, и к середине 1920-х годов восстановиться в полной мере она не смогла, в значительной степени из-за кардинальной деформации аудитории. В СССР новые зрители (вспомним в этой связи говорящее название учрежденного в 1924 году советского журнала – «Новый Зритель»), те, кто пришел на смену убитым и изгнанным, еще не имели театральных пристрастий. Остатки прежних театралов, сохранившие возможность и желание посещать театры, сконцентрировались вокруг нескольких трупп, в числе которых едва ли главенствующую роль играл МХТ. В эмиграции ситуация была еще сложнее: там не было даже надежды на воссоздание системы театров. Во многих центрах русского рассеяния не удавалось обеспечить существование даже одной постоянно действующей профессиональной труппы – настолько ничтожны были потенциальные кассовые сборы. Там же, где все-таки действовали профессиональные или любительские труппы, для постановки стремились выбирать пьесы, удовлетворявшие одновременно запросы разных зрительских групп, поскольку, как правило, ни одна из них по отдельности не могла обеспечить финансовую отдачу от постановки.

Строго говоря, в большинстве центров русского рассеяния вообще нельзя было говорить о существовании различных зрительских групп. Организаторы постановок рассматривали русскую театральную аудиторию как единое целое просто в силу ее малочисленности. Исключение делалось лишь при подготовке разовых акций – например, спектаклей для галлиполийцев. Соответственно, чтобы пьеса пользовалась успехом в эмиграции, она должна была быть интересна зрителям разного возраста, разного социального происхождения, разного образования. И при этом понятна практически каждому, в том числе и тем, кого нельзя отнести к дореволюционному кругу театралов, людям недостаточно образованным, знакомым – и то часто понаслышке – лишь с вершинами русской драматургии, пьесами Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова. Отсюда интерес к произведениям последних, прежде всего Островского, отсюда повышенное внимание к малым жанрам, отсюда и стремление следовать традиционным формам, по крайней мере с внешней, наиболее доступной для зрительского восприятия стороны.

В эмиграции были драматурги, создававшие «многослойные» произведения, в которых разные типы зрителей могли увидеть разное. Это, к примеру, И. Д. Сургучев [22], М. А. Алданов [23; 24], Н. Н. Евреинов [25]. Ренников не ставил перед собой столь сложных задач, но и у него «старая» форма становилась прежде всего точкой отсчета, нередко контрастируя – в том числе и в «Галлиполи» – с содержанием, с развитием и наполнением традиционных конфликтов, связанных с этой формой, – семейного и любовного. Отметим, что схожую трансформацию семейного и любовного конфликтов мы видим и у Булгакова – при такой же их роли в пьесе. Можно сказать, что в определенной степени и Ренников, и Булгаков в данном случае выступают наследниками чеховской традиции. Впрочем, у Булгакова следование Чехову, разумеется, в значительной степени обусловлено предназначением пьесы для МХТ – вспомним в связи с этим слова В. В. Маяковского, сказанные в ходе выступления на диспуте «Театральная политика Советской власти»: «“Белая гвардия” правильное логическое завершение: начали с теть Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”» [26, с. 40]. О чеховских героях вспоминают и у Ренникова. В четвертом действии Серикова говорит:

Раньше, помню... Какие пустяки нас волновали! Из-за выеденного яйца драмы выходили. Ей Богу. Да возьмите, хотя бы, литературу... Три сестры сидят, скулят, с жиру бесятся. А оркестр за стенкой заиграл, Вершинин с полком ушел – и истерика в публике! Как будто нельзя отправиться за полком, если на то пошло? Или «Вишневый сад»... Скажите, пожалуйста, какая трагедия: имение продали, спокойно с вещами уехали, ни от кого не скрывались... Чем плохо? Да, теперь не то время, миленькая, совсем не то. Ерундой нас не растрогаешь. Вот вашу трагедию я, действительно, понимаю (явл. 2).

«Галлиполи» Ренникова – пьеса в четырех действиях. Первое действие происходит в гостиной в доме Строевых в Севастополе («Гостиная в доме Строевых в Севастополе. Елена смотрит в окно. Старик Строев сидит в кресле с газетой в руках»), второе, третье и четвертое – уже за пределами России, после эвакуации из Крыма, в общежитии в Галлиполи (второе действие), в отдельном кабинете константинопольского ресторана (третье действие) и на повороте дороги, ведущей из галлиполийского лагеря в город (четвертое действие).

Как мы знаем, в первой редакции пьесы Булгакова было пять актов, но в итоге он формально приходит к тому же четырехактному членению, что и Ренников, хотя деление каждого из первых трех актов на две картины существенно усложняют построение текста. Тем не менее окончательная композиция «Дней Турбиных» во многом схожа с построением «Галлиполи». События первого акта у Булгакова разворачиваются в квартире Турбиных («Квартира Турбиных. Вечер. В камине огонь. При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини. Алексей склонился над бумагами» [6, с. 8]), второго – в рабочем кабинете гетмана во дворце (картина первая) и штабе 1-й конной дивизии (картина вторая), третьего – в вестибюле Александровской гимназии (картина первая) и в квартире Турбиных (картина вторая), четвертого – вновь в квартире Турбиных. Таким образом, можно говорить о композиционно-функциональной идентичности первых действий и близости второго и четвертого действий у Ренникова и третьего и четвертого действий у Булгакова. Практически одинаковую – «вставную» – роль играют третье действие в «Галлиполи» и второе действие в «Днях Турбиных»: они призваны контрастировать с «семейными» сценами и одновременно расширять пространство пьес.

В «Галлиполи», как и в ряде других эмигрантских пьес Ренникова, ядро системы персонажей составляют члены одной семьи (см.: [7–15]). Это старый помещик Александр Николаевич Строев, его сын Олег, полковник, жена Олега Варвара Петровна и сестра Олега Елена. К ним примыкают поручик Владимир Сергеевич Петров и капитан Владимир Федорович Вебер – оба они могут считаться «женихами» Елены, а также любовник Варвары адвокат Борис Львович Южанский. С семьей Строевых тесно связана судьба и большинства других героев.

Эта «семейная» связь сценически подчеркивается в первом действии, которое разворачивается в Севастополе, в гостиной в доме Строевых, где сначала мы видим старика Строева и Елену. Затем туда по очереди приходят военный врач Виктор Андреевич Сериков и его жена Надежда Степановна, Вебер, капитан Тополев, полковник Строев, Петров, Варвара и Южанский, полковник Тутиков.

У Булгакова первые восемь героев, перечисленных в системе персонажей, напрямую связаны с семьей Турбиных и с домом Турбиных. Это полковник Алексей Васильевич Турбин, его брат Николай Турбин, их сестра Елена Васильевна Тальберг, ее муж, полковник генштаба Владимир Робертович Тальберг, артиллерист штабс-капитан Виктор Викторович Мышлаевский, личный адъютант гетмана поручик Леонид Юрьевич Шервинский, капитан Александр Брониславович Студзинский и житомирский кузен Лариосик. Как и в пьесе Ренникова, все они в пер-

вом действии по очереди появляются в квартире Турбиных. Изначально там находятся собственно Турбины – Алексей, Николка и Елена, а затем постепенно приходят Мышлаевский, Лариосик, Тальберг (в первой картине), Шервинский и Студзинский (во второй картине).

И в той, и в другой пьесе первые действия – это не просто сбор персонажей, их представление читателям (зрителям) и завязка конфликтов. Любовные и семейные конфликты здесь сразу обостряются едва ли не до наивысшей точки, причем их ускоренное развитие связано с кульминационными историческими событиями. И у Ренникова, и у Булгакова герои собираются перед и в связи с ключевыми эпизодами гражданской войны. У Булгакова это сдача Киева Петлюре, о которой, правда, персонажам еще не известно. У Ренникова – сдача Севастополя красным. Дом Строевых становится местом сбора перед эвакуацией. «Общая отправка будет отсюда», – говорит Олег (д. 1, явл. 18).

И в той, и в другой пьесе авторы четко привязывают действие к конкретным местам и конкретным историческим событиям, с этими местами связанным. У Ренникова действие происходит в Севастополе, Галлиполи и Константинополе, у Булгакова – в Киеве и окрестностях.

Как уже отмечалось, с точки зрения исторических событий пьесы Булгакова и Ренникова связаны последовательно. Севастополь, в котором начинается действие у Ренникова, – это крайняя точка на пути отступления, за которой начинается изгнание. Об этом, о проделанном русской армией и беженцами пути, автор напоминает уже во втором явлении первого действия. Узнавшая об эвакуации Севастополя Серикова говорит:

Тополев был, советовал сегодня же на пароход. Я укладываюсь. Довольно побросала вещей в Харькове! (д. 1, явл. 2).

Но у Ренникова даже сдача Севастополя не означает капитуляции, прекращения борьбы.

Действие в «Днях Турбиных» происходит на рубеже 1918–1919 годов. Впереди, как знаем и мы, и автор, еще почти два года гражданской войны, вооруженного противостояния белых и красных на территории России, но в изображении Булгакова взятие Киева большевиками – не завязка и не один из многих эпизодов противостояния, а развязка, за которой может последовать только эпилог. Не случайно именно этим словом – эпилог – завершается в третьей редакции пьесы:

Н и к о л к а . Господа, знаете, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе.

С т у д з и н с к и й . Для кого – пролог, а для меня – эпилог [6, с. 76].

Впрочем, финальные строки третьей редакции, где последнее слово остается за Студзинским, готовым продолжать борьбу (пусть и с пониманием того, что это – эпилог), существенно отличаются от прежнего финала, где эпилог «завершался» в рамках пьесы, и произносивший эти слова Мышлаевский сразу же, в следующем предложении, утверждал, что «белой гвардии конец»:

Л а р и о с и к . Господа, слышите, идут! Вы знаете, этот вечер – великий пролог к новой исторической пьесе...

М ы ш л а е в с к и й . Но нет, для кого пролог, а для меня – эпилог. Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены: у меня пики.

Литературная жизнь сюжета

Сцена внезапно гаснет. Остается лишь освещенный Николка у лампы.

Н и к о л к а . Бескозырки тонные,
Сапоги фасонные...

Гаснет и исчезает [4, с. 109].

Время действия и у Булгакова, и у Ренникова мы можем определить с точностью до дня – это важно и для авторов, и для читателей (зрителей), поскольку изображаются моменты переломные, – и исторический перелом показывается через перелом в судьбах героев. У Булгакова общая датировка дается еще до начала действия: «I, II и III акты происходят зимой 1918 года в городе Киеве. IV акт – в начале 1919 года» [6, с. 7]. Далее даты можно конкретизировать: это день накануне бегства Скороподского и взятия Киева Петлюрой (14 декабря) и последующие два дня, а затем – в четвертом акте – крещенский сочельник 1919 года.

У Ренникова первое действие происходит 29 октября 1920 года (по старому стилю). Собственно эвакуация из Севастополя в пьесе не показывается: второе действие начинается уже в общежитии в Галлиполи. И здесь Ренников изображает не просто «какие-нибудь» дни из жизни Галлиполи. В седьмом явлении второго действия вернувшийся из штаба Олег сообщает:

Завтра выйдет приказ. Всем желающим предлагается в продолжение трех дней покинуть Галлиполи (1, с. 40).

Соответствующий приказ генерала Кутепова вышел 24 мая. Есть в пьесе указание и на время четвертого действия, летом 1921 года:

У вас ведь сегодня как раз полковой праздник. Вечером в собрании Кутепов будет. Чествование... (д. 4, явл. 4).

Интересно, что оба драматурга используют тексты подлинных приказов и обращений Скоропадского, Врангеля и Кутепова. У Булгакова звучат первые слова обращения гетмана Скоропадского

Г е т м а н (*глухо*). Поручик, пишите... Бог не дал мне силы... и я... [6, с. 41].

В пьесе Ренникова такими ориентирами являются упомянутый выше приказ Кутепова и приказ генерала Врангеля, который читают вслух в первом явлении:

Е л е н а . Сейчас... (*Берет газету, перечитывает вслух, стараясь вникать в каждое слово*) «Для выполнения долга перед армией и населением сделано все, что в пределах сил человеческих. Дальнейшие пути полны неизвестности». (*Пауза*) Значит – уезжать?..

С т р о е в . (*Подавленно*) Да... тебе... уезжать...

Е л е н а . (*Продолжает читать*) «Другой земли, кроме Крыма, у нас нет. Нет и государственной казны. Открыто, как всегда, предупреждаю всех о том, что их ожидает. Да ниспошлет Господь всем силы и разум пережить и одолеть русское лихолетье» (с. 5).

Именно слова из обращения Врангеля должны были, по замыслу Ренникова, стать отправной точкой для восприятия его пьесы. В «Галлиполи» явственно выделяются две группы персонажей: положительные и отрицательные. Одни – те, кому дорога Россия, кого волнуют не личные интересы, а судьба страны, – связаны с белым движением, другие, связанные с коммунистами, думают исключи-

тельно о себе. В Крыму определяются основные конфликты пьесы – и личные, и общественный – и показывается зависимость первых от второго.

Ренников не пытается создать дополнительную интригу и скрыть от читателей (зрителей) истинные причины поступков того или иного персонажа – напротив, он делает так, что мы гораздо лучше героев понимаем суть происходящего. Подобный подход к построению частных конфликтов связан, по-видимому, с тем, что автор не хочет выделять их на фоне конфликта общего, позиции в котором и развитие которого определены для аудитории пьесы – русских эмигрантов в середине 1920-х годов. Офицеры, покидающие Родину, предстают героями, они думают прежде всего не о себе, а о том, как сохранить шансы на спасение России. Отказывающийся эвакуироваться старший Строев воспринимается как человек, идущий на жертву, остающийся на верную смерть:

Не возражайте, дети. Моя жизнь – позади. Нечего мне бояться. Прошлого большевики не отнимут. Будущее – вы возьмете с собой. В настоящее... Для меня его нет. Оно все уже у Господа... в руках (с. 9).

Впрочем, даже вызванное высокими помыслами решение остаться в дальнейшем интерпретируется автором скорее негативно: жизнь Строева становится орудием шантажа в руках коммунистов. Строеву противопоставляется Южанский, который в приходе большевиков видит для себя источник личной выгоды. Он надеется с помощью Варвары, чувствами которой он успешно манипулирует, завладеть бриллиантами Строевых, некогда закопанными в семейном имении. Остаться хочет и Варвара: жена Олега – единственная представительница «простонародья» – у Сургучева отражает настроения той части народа, которая в силу своего неразумия, неверия, ограниченности и т. д., верит пропаганде коммунистов.

Булгаков вообще не прибегает к вспомогательным сюжетным линиям, чтобы придать пьесе дополнительную увлекательность, а любовно-семейный конфликт также ставит в прямую зависимость от общественного. Общим для драматургов является и то, что они не используют, казалось бы, напрашивающуюся формулу «брат на брата». Внутрисемейный конфликт прекрасно подходит для того, чтобы показать междоусобный характер гражданской войны, подчеркнуть, что в ней нет правых и виноватых. Но и Булгаков, и Ренников видят происходящее иначе. (М. О. Чудакова противопоставляла в связи с этим (через цитату из Шкловского) пьесу и роман Булгакова произведениям Олеси, Федина, Лавренева, Слонимского и Леонова [21, с. 87]). Более того, Булгаков и Ренников демонстративно опровергают эту формулу. У Булгакова первыми в списке действующих лиц идут два брата – Алексей и Николай – и их сестра Елена. Но возможного столкновения братьев в пьесе нет – они неизменно выступают «на одной стороне». У Ренникова в «Галлиполи» нет братьев, но в другой своей пьесе – «Борис и Глеб» – он строит сюжет на мнимом конфликте братьев: в конце пьесы выясняется, что Борис стал «возвращенцем» по заданию генерала Мурина, одного из организаторов тайной борьбы с большевиками. Не может быть двух нравственных норм, не может быть двух истин, утверждает автор, отвергая само понятие «братоубийственной войны» [10; 13].

«Слабыми звеньями» и у Ренникова, и у Булгакова оказываются люди, пришедшие в семью со стороны. Это жена Олега Строева Варвара Петровна и муж Елены Владимир Робертович Тальберг. «Отбросив» их, семья не перестает быть семьей, «горнило гражданской войны» в данном случае как бы позволяет очиститься от «чужеродных элементов», тем более что ни Варвара, ни Тальберг не погибают.

8 октября 1926 года А. Орлинский в «Правде» подчеркивал: «Проведена социально-классовая строгая изоляция белой гвардии. Семья крупнейшего военного сановника, все командиры и офицеры живут, воюют, обедают, умирают и женятся без единого денщика, без прислуги, без малейшего соприкосновения с людьми из каких-либо других классов и социальных прослоек». Как мы знаем, в романе Булгаков иначе строил систему персонажей, поэтому наблюдение Орлинского нужно признать справедливым: в пьесе и на сцене, действительно, была «проведена социально-классовая строгая изоляция». Такую же «строгую изоляцию» проводит в своей пьесе Ренников. Ключевые участники конфликта со стороны «коммунистов» – это не представители народа, а адвокат Южанский, переходящий на сторону большевиков, с тем чтобы завладеть бриллиантами, шпион и провокатор капитан Вебер, проделывающий то же самое частью «от скуки», а частью из-за любовного увлечения. В пьесе Ренникова вообще нет убежденных, «идейных» коммунистов – он показывает исключительно тех, кто использует революцию в личных целях. А из общего «социально-классового» ряда выпадают лишь Варвара (частично), коммунисты Куделевич и товарищ Никита, да появляющаяся в константинопольском ресторане кафешантанная певица Роза, введенная в список действующих лиц главным образом по «постановочным соображениям», – эта роль предоставляла возможности для дивертисмента, а вставные вокальные и танцевальные номера играли важную роль в театральных представлениях русских зарубежных трупп.

В то же время у Булгакова в пьесе «народ» играет важную роль. Студзинский говорит:

Слушай, капитан, ты упомянул слово «отечество». Какое же отечество, когда большевики? Россия – кончена. Вот помнишь, командир говорил, и был прав командир: вот они, большевики!.. [6, с. 71].

В ответ на это Мышлаевский вспоминает о народе:

Мышлаевский. Большевики?.. великолепно, очень рад!
Студзинский. Да ведь они тебя мобилизуют.
Мышлаевский. И пойду, и буду служить.
Студзинский. } Почему?!
Николка.

Мышлаевский. А вот почему. Потому. Потому что у Петлюры, вы говорите, – сколько? Двести тысяч! Вот эти двести тысяч пятки салом смазали и дуют при одном слове «большевик». Видал? Чисто! Потому что за большевиками мужички тучей... А я им всем что могу противопоставить, рейтузы с кантом? А они этого канта видеть не могут... Сейчас же за пулеметы берутся. Не угодно ли?.. Спереди красногвардейцы, как стена, сзади спекулянты и всякая рвань с гетманом, а я посередине. Слуга покорный. Мне надоело изображать навоз в проруби. Пусть мобилизуют! По крайней мере, я знаю, что буду служить в русской армии.

Студзинский. Они Россию прикончили. Да они нас все равно расстреляют.

Мышлаевский. И отлично. Заберут в Чека, по матери обложат и выведут в расход. И им спокойнее, и нам... [6, с. 71–72].

При этом в ранней редакции вместо слова «мужички» использовалось фактически отождествляемое с народом, но саркастически-презрительное «богоносцы»:

Потому что Троцкий глазом мигнул, а за ним богоносцы тучей. А я этим богоносцам что могу противопоставить? [4, с. 106].

А затем в реплику Мышлаевского вставляется и знаменитая фраза «Народ не с нами. Народ против нас. Алешка был прав!», устраненная затем публикаторами как чужеродная вставка.

У Ренникова белых тоже обвиняют в том, что они ведут борьбу против народа, но делает это Варвара, явно лишенная и авторских, и зрительских симпатий.

Не в нем! В тебе! В вашей барской войне против нас. В вашей борьбе против народа. Слышишь? Вот... Ради меня отрекись от своих... Останься... Примирись с врагами! Не хочешь? –

призывает Варвара своего мужа в первом действии. Но Олег не готов идти за народом, если душа того развращена, если народ становится на сторону врагов России:

Примириться? С ними? С теми, кто надругался над Россией? Развратил душу народа? Оплел нашу историю, втоптал в грязь наши знамена? Нет! Пока жив – не примирюсь. Пока сердце во мне – не отрекись. Я знал и знаю, под чьи пули подставлял грудь. Я знал и знаю, против чего шел на смерть. Я люблю тебя, Варвара... Но и ради тебя не изменю. Нет для врагов России у меня соглашения! Нет для них в душе примирения! Враги России – мои враги. Они – или мы. Сатана или Бог. И, если не суждена победа, – пусть изгнание. В крайнем случае – смерть. Все равно! (д. 1. явл. 18).

К этому разговору Олег и Варвара вновь возвращаются в третьем действии. В нем показывается, как коммунисты «кутят» в отдельном кабинете константинопольского ресторана:

О л е г . Такими полубогами, как вот эта тварь? (*Показывает в сторону двери, куда ушли коммунисты*) Такими полубогами, у которых религия – в желудке, все высшие радости – в пищеварении? Нет! Никого вы не напоили и не напоите, Варвара! Кроме земли, напоенной кровью. Никого не накормили и не накормите, кроме воронов, клюющих трупы. Кто сведет Бога с неба? Товарищи? Разбойники? Убийцы? Чекисты уничтожат человеческое горе, пытая невинных людей, насилюя женщин? Провокаторы осуществят высшую задачу, продавая совесть и душу за деньги?! Ты что же, Варвара, слепая? Ты не видишь, кто вокруг тебя? Не замечаешь, какие хищные руки протянулись к горлу русского народа? Ты опьянена до сих пор любовными адвокатскими речами! Ты до сих пор под гипнозом нелепой мечты! Неужели мало невинной крови? Посмотри, что сделали они с нашей родиной... С той Россией, перед которой трепетали раньше великие народы. Которую теперь может презирать всякая международная тварь... Вспомни, сколько русских лучших людей уничтожено, чтобы обезглавить народ! Сколько разрушено вековых ценностей, чтобы обратить страну в пепелище! И ты говоришь, что это для счастья? Тебе мало пыток? Позора? Голода? Расхищения народного достояния? Что же тебя убедит? Когда ты очнешься?

В а р в а р а . (*Нерешительно*) Олег... ты так неправ... Олег...

О л е г . Я люблю родину не меньше, чем ты. Я боготворю свой народ, когда он поднимается к небу. Но чтобы физически прикоснуться к родной земле ногой, я не продам своей чести! Чтобы слиться с народом, я не буду целовать почву там, где он свалил свои нечистоты (д. 3, явл. 3).

Именно те, кто готов продолжать борьбу с большевиками, являются у Ренникова подлинными представителями русского народа. В седьмом явлении второго действия Олег говорит полковнику Козельскому, намеревающемуся покинуть лагерь, отказаться от борьбы:

Для тех, кто думает так, как вы, полковник, – как раз представляется удобный случай. Уезжайте! Возможно, что практическая правда окажется на вашей стороне. Что не будет интервенций, не будет десантов. Что все произойдет изнутри. Пусть! Но, по моему мнению, кроме вашей правды, есть еще правда другая. Правда чести. Пусть видят все, что Россия состоит не только из погонщиков и тех покорных, кого погоняют. Пусть видят, что не все русские офицеры и солдаты служат Леону Бронштейну. Что не все офицеры и солдаты кусок хлеба ценят выше клочка полкового знамени. Вы, конечно, удобнее устроитесь там, не знаю где... А мы, верные Главнокомандующему будем держаться. Если мы возродимся в Галлиполи – вам будет легче говорить про себя: «я русский!» Если мы возродимся в Галлиполи, вам будет легче говорить про Россию: «моя великая родина». А если уйдут все, разойдутся, – пусть так: значит, у русского народа покончено с гордостью. Значит, русскому человеку не нужно чести.

Эти слова сейчас читаются как ответ Мышлаевскому, но написаны они задолго до премьеры пьесы Булгакова, и, скорее, диалог Студзинского и Мышлаевского можно рассматривать как ответ Строеву. Сходство высказываний особенно бросается в глаза при обращении к тексту прежней редакции, где в реплике Студзинского упоминается все тот же Троцкий:

Студзинский. Слушай, капитан. Ты упомянул слово «отечество»? Какое же отечество, когда Троцкий идет? Россия кончена. Пойми, Троцкий!.. Доктор был прав. Вот он, Троцкий!

Мышлаевский. Троцкий? Великолепная личность. Очень рад. Я бы с ним познакомился и корпусным командиром назначил бы...

Студзинский. } Почему?!
Николка.

Мышлаевский. А вот почему! Потому! Потому что у Петлюры, вы говорите, – сколько? Двести тысяч! Вот эти двести тысяч салом пятки подмазали и дуют при одном слове «Троцкий». Троцкий! И никого нету. Видал? Чисто! Потому что Троцкий глазом мигнет, а за ним бононосцы тучей. <...>

Николка. Он Россию прикончил! [4, с. 106–107].

Таким образом, в структуре обеих пьес контрреволюция связывается с семьей, противостоящей некоей внешней – революционной – силе. В результате из системы координат фактически исчезает само понятие «контрреволюция», если рассматривать его как некую реакцию на революцию. Не контрреволюция вступает в конфликт с революцией, а революция – с тем, что было прежде, с устоявшимся образом жизни, воплощенном в идее семьи, в итоге – с Россией, понимаемой как государство-семья.

Булгаков и Ренников практически едины и в отношении к «форме» революции, но содержание революции интерпретируется ими по-разному. Булгаков стремится развести «положительное» и «отрицательное» в революционной стихии. Отрицательное показывается на сцене – без этого конфликт выглядел бы неубедительно, – но оно выводится за рамки противостояния революции и контрреволюции. В пьесу вводятся «третья» и «четвертая» силы – гетмановцы со стоящими за ними немцами и петлюровцы. Первых нельзя отнести к белым – не случайно в доме Турбиных отказываются пить за здоровье гетмана, вторых – к революции, поскольку именно их, в конечном счете, изгоняют красные. В итоге противостояние белых и красных размывается, и приятие в финале пьесы власти большевиков выглядит вполне оправданным. «Положительное» связывается с народом, против которого не желают идти (хотя, заметим, тот же народ немногим раньше поддерживал Петлюру).

У Ренникова противоположение «белых» и «красных» последовательно проводится на протяжении всей пьесы. Все, кто связан с коммунистами, безусловно плохие, и даже те, кто не хочет продолжать борьбу с ними и просто готов смириться, воспринимаются как предатели. Такая расстановка сил в пьесе может показаться упрощенной, но она отражает позицию непримиримой части эмиграции. В то же время в пьесе Ренникова мы видим не только тех, кто тверд в своей решимости стоять до последнего, не только таких офицеров, как Олег Строев, не испытывающих ни малейших сомнений. Драматург выводит целую группу персонажей «сомневающихся» и показывает, как они возвращаются обратно в армию, в Галлиполи, как они преодолевают «искушение». Елена отказывается прислуживать в ресторане в Константинополе, не выдержав приставаний греков. Практически сразу вслед за Еленой в Галлиполи возвращается отправившийся было на поиски лучшей доли в Бразилию капитан Тополев.

Люди чувствуют необходимость оставаться в Галлиполи до последнего, поскольку таким образом они сохраняют Россию. И дело здесь не в практической необходимости, а в чем-то большем, в духовной ответственности.

Я знаю... Я здесь не нужна. Меня на службе сейчас же заменят. Конечно. Но дело не в работе. Не в пользе... Мне кажется, одно присутствие здесь уже есть что-то важное. Ценное. Я не могу объяснить, но нужно оставаться... До конца. Со всеми (д. 4, явл. 5), –

объясняет Елена. Жители лагеря становятся галлиполийскими патриотами. Именно так – «ярая галлиполийская патриотка» – называет Серикову Елена.

Совершенно верно. Галлиполийская. Хотя моя родина и в России, но отечество пока здесь (д. 4, явл. 4), –

отвечает Серикова.

Если у Булгакова в пьесе герои расходятся, семья перестает быть единым целым, распадается, то у Ренникова выжившие только сильнее сплачиваются ради общего дела – служения России. На смену дому Строева в Севастополе приходит в Галлиполи лагерь, общежитие, общий дом, связывающий всех. Не выдерживающие, не готовые к продолжению борьбы умирают, но и смерть здесь – удел слабых.

Ведь, вообще, Огневская, помните, была так неприспособлена. Всегда угнетенная, недовольная. Таким людям, голубчик, трудно здесь выжить (д. 4, явл. 4), –

поясняет Серикова.

Отношение к смерти у Ренникова существенно отличается от роли смерти в «Днях Турбиных». М. О. Чудакова пишет о «мученической смерти Алексея Турбина» [21, с. 82]. В системе ценностей пьесы Ренникова нет места мученикам. Не вызывает особого сожаления даже гибель Петрова, которого оклеветал Вебер. Его самоубийство рассматривается как проявление слабости, и даже Вебер говорит затем офицерам о Петрове «с презрительной усмешкой» (д. 2, явл. 10).

Кстати, при переработке пьесы для парижской постановки 1928 года ключевое изменение в сюжете было связано как раз с самоубийством. В новом варианте предполагался «счастливый конец»: пистолет давал осечку, и Петров не умирал. В 1928 году гибель Петрова создавала бы излишнюю эмоциональную нагрузку, потому что смерть перестала быть обыденностью, она «омрачала» бы настроение, созданное спектаклем. «Воскрешение» в финале пьесы Петрова – это шаг навстречу зрителям-эмигрантам, рассчитывавшим на счастливый исход если не

в жизни, то хотя бы на сцене. Кроме того, Ренников давал шанс исправить ошибки и Тополеву, и Козельскому. Он не стал лишать такой возможности и Петрова. Писателю важно показать, что Галлиполи закаляет характер. Не меняет его – собственно, «развития характеров» в пьесе мы не видим, а позволяет проявиться тем скрытым силам, что есть в человеке. В результате, даже «чеховские» персонажи преображаются.

Даже мой муж и тот читает лекции о теле и духе. Был чеховским доктором-интеллигентом, а теперь галлиполиец хоть куда. Не нравились ему наши некультурные русские поля, вот теперь Голое Поле для него опытным полем стало (д. 4, явл. 4), –

говорит Серикова.

В статье Н. Н. Чебышева, которая отражала не только впечатления театрального рецензента, но и переживания человека, причислявшего себя к «галлиполицам», именно идея того, что лес должен сохраняться как целое, несмотря на гибель отдельных деревьев, выдвигалась на первый план: «“Галлиполи” Ренникова успела за эти годы стать исторической драмой. Конец обороны Крыма и начало, положенное обороне духа и целостности русской армии на Галлиполийском полуострове, сделались историческими событиями. В то же время они переплелись с личной жизнью стольких людей!.. Буря ломает лес. Лес как целое может сохраниться. Отдельные же деревья могут погибнуть. В трудах и муках, с отбором более сильных, смыкаются русские люди и, несмотря на все раздоры, для массы верующих в белую идею армия, свернувшаяся в военную организацию, по-прежнему остается национальным средоточием... – отмечал Чебышев. – Очень интересна была зрительная зала. Ее наполняла двухтысячная толпа. В этом громадном “Новом Театре”, на окраине Парижа, толпа ловила каждое слово. Потому что на сцене разыгрывалась наша собственная драма, драма большинства зрителей» [27].

Для Ренникова, для Чебышева, для зрителей, заполнивших театр на спектакле, устроенном Союзом Галлиполийцев, «национальным средоточием» остаются те, кто эмигрировал, те, кто и спустя десять с лишним лет после революции продолжает верить в белую идею. У Булгакова в «Днях Турбиных», напротив, правда на стороне тех, кто не «едет», не «бежит». В эмиграции с готовностью цитировали Луначарского, усмотревшего в пьесе «попытку автора реабилитировать рыцарей белогвардейского движения» [28]. Но под «рыцарями белогвардейского движения» нарком Просвещения и непримиримая часть эмиграции явно понимали разное. В этом смысле отношение Луначарского к пьесе гораздо точнее выражает формулировка из его статьи «Любовь Яровая», где упоминаются «“Дни Турбиных”, внесшие столько волнений сменовеховским стремлением частью приблизиться к революционному комплексу идей и чувств, частью оправдать перед нами “лучших” из контрреволюционеров прошлого» [29, с. 128].

С точки зрения белогвардейского движения считать «рыцарями» тех, кто отказался от продолжения борьбы в конце 1918 – начале 1919 года, разумеется, невозможно. И «лучшие», по мнению Луначарского, «из контрреволюционеров прошлого», являются худшими с точки зрения этих самых контрреволюционеров, поскольку именно степень контрреволюционности является в данном случае определяющей. Более того, для галлиполийцев, для тех, кто не перекрасился, и Шервинский, меняющий офицерский мундир на костюм провинциального певца, и готовый идти на службу к большевикам Мышлаевский, – это не рыцари, а предатели, из-за которых в конечном счете и погибло белое дело, а с ним и Россия. Той «правды чести», о которой говорил у Ренникова Олег Строев, верности

долгу, присяге, мы не видим в пьесе Булгакова. В конечном счете оказывается, что готовы продолжать борьбу лишь Студзинский и... Тальберг.

Студзинский – единственный из персонажей пьесы Булгакова, кого можно было бы причислить к «рыцарям белогвардейского движения». Его рыцарство проявляется и в том, что он последователен в своей верности идеалам белого движения, и в том, что он готов продолжать борьбу, даже сознавая, что шансов на победу не остается. Вспомним, что именно Студзинский отказывается пить за здоровье гетмана, отвергая призыв личного секретаря гетмана поручика Шервинского:

Ш е р в и н с к и й . Господа! Здоровье его светлости гетмана всяя Украины. Ура!

Пауза.

С т у д з и н с к и й . Виноват. Завтра драться я пойду, но тост этот пить не стану и другим офицерам не советую [6, с. 25].

И затем – в финале – именно он отказывается принимать «новую историческую пьесу».

Ну а образ Тальберга неожиданно меняется – и в сравнении с романом, и по ходу самой пьесы. Созданный в первом акте образ человека, бросающего ради спасения собственной жизни всё – Родину, армию, жену, друзей, и спасающегося бегством в Берлин, внезапно и – подчеркнем – не слишком логично с точки зрения конфликта любовного (семейного) трансформируется в финале.

Тальберг вновь появляется в квартире Турбиных, словно выполняя свое обещание вернуться за женой, которому никто – ни герои, ни читатели (зрители) не поверили в первом акте. Более того, он направляется на Дон, к генералу Краснову, чтобы продолжить борьбу, после того как «немцы нас обманули» [6, с. 74]. Отметим попутно, что и Ренников, и Булгаков изображают предательскую политику «союзников»: у Булгакова это бывшие противники, немцы, а у Ренникова страны Антанты, заинтересованные не в сохранении, а в скорейшем разоружении и ликвидации Русской армии.

Вложенная автором в уста Тальберга формулировка («в Берлине мне удалось получить командировку к генералу Краснову на Дон» [6, с. 74]) может ввести в заблуждение современного читателя, но вряд ли воспринималась как уничижительная в середине 1920-х годов, когда большая часть аудитории прекрасно понимала: человек, пекущийся исключительно о себе, вряд ли оставит тихий и вполне благополучный Берлин ради «командировки» в армию Краснова. В данном контексте и слова Тальберга в адрес Елены («Воспользоваться моим отсутствием для устройства пошлого романа...» [6, с. 74]) уже не кажутся попыткой переложить собственную вину на другого. В конце концов, отсутствием Тальберга Елена, действительно, воспользовалась, да и романом отношения Елены и Шервинского называет не только Тальберг, но и сама Елена немногим ранее в разговоре с Лариосиком.

Е л е н а . Очень даже можно. Только у меня есть роман.

Л а р и о с и к . Что? У кого? У вас? Не может быть!

Е л е н а . Позвольте, разве уж я не гожусь? [6, с. 66].

Форма, в которой это произносится, да и созданный в пьесе образ Шервинского позволяют дискутировать на тему степени «пошлости» романа.

В конце пьесы Булгакова любовный (семейный) конфликт неожиданно начинает соотноситься иначе с любовным (семейным) конфликтом в пьесе Ренникова.

Если прежде в роли «предателя» выступал Тальберг, а Елена и вся семья Турбиных воспринимались в качестве носителей, условно говоря, «белой идеи», то теперь Тальберг, напротив, получает шанс вернуть себе честь и достоинство. Показательно, что во второй редакции Тальберг возвращался, чтобы перейти на сторону большевиков.

Я решил вернуться и работать в контакте с советской властью. Нам нужно переменить политические вехи. Вот и все [4, с. 356], –

объяснял он Елене. Но для советской аудитории стремление перейти на сторону советской власти оправдывало «отрицательного» прежде персонажа, и поэтому выглядело неуместно. В результате Тальберг получил идеологически выверенное клеймо с точки зрения «красных» – он продолжает борьбу с большевиками, которое в парадигме гражданской войны стало одновременно столь же идеологически четким оправданием с точки зрения «белых».

Необходимо отметить, что отношение к пьесе Булгакова в эмиграции изменилось, когда появилась возможность познакомиться с текстом. После премьеры пьесы Булгакова в МХТ газета «Возрождение» цитирует «Правду»: «В “Правде” заявляется протест против этой постановки. “Пьеса представляет, – пишет советский рецензент, – тенденциозный показ мнимо-массового белого героизма, дает идеализацию белой гвардии, извращает по существу эпоху гражданской войны, создает примиряюще-романтический ореол вокруг белого кадрового офицерства. Мещанство, выпирающее из нутра автора, так сценически подано театром, что это только содействует эмоциональному примирению зрителей с героями. Тенденциозный замысел пьесы облечен здесь в форму не только героики, но и всеспасающего юмора и добродушия”» (Возрождение. 1926. 12 окт. № 497. С. 3). В данном случае эмигранты были готовы поверить советскому рецензенту, обвинившему Булгакова в идеализации белой гвардии, – уж очень хотелось, чтобы в СССР появилась именно такая пьеса. После того как в Париже был издан роман «Белая гвардия», а пьеса Булгакова была поставлена в Риге и в Париже, в эмиграции писали уже о том, что текст пьесы был «грубо искажен в угоду советской цензуре» [30]. А затем, в 1930-е годы, В. Ф. Ходасевич в «Возрождении» прямо указывал на агитационное начало в пьесе Булгакова: «В советской России неревolutionного (лучше сказать неагитационного) нового репертуара не существуете. Агитацией проникнуты и булгаковские “Дни Турбиных”, и те маленькие комедии Катаева и других авторов, которые ставились много раз на эмигрантской сцене и имели успех, на мой взгляд, даже незаслуженный» [31].

Московский журнал «Новый зритель» писал в феврале 1927 года о «Днях Турбиных»: «Мы готовы согласиться с некоторыми из наших друзей, что “Дни Турбиных” циничная попытка идеализировать белогвардейщину, но мы не сомневаемся в том, что именно “Дни Турбиных” – осинный кол в ее гроб. Почему? Потому, что для здорового советского зрителя самая идеальная слякоть не может представить соблазна, а для вымирающих активных врагов и для пассивных, дряблых, равнодушных обывателей та же слякоть не может дать ни упора, ни заряда против нас. Все равно как похоронный гимн не может служить военным маршем».

Это противопоставление «военного марша» и «похоронного гимна» можно было бы использовать в качестве лейтмотивов сюжетного диалога «Галлиполи» и «Дней Турбиных», если оставаться в плоскости конфликта белых и красных. Но пафос пьес не в изображении торжества одного из участников конфликта. И Ренников, и Булгаков стремятся показать, что Россия не «кончена», если ис-

пользовать слова Студзинского («Россия – кончена» [6, с. 71]). И в финалах пьес они ищут другое «музыкальное звучание».

У Булгакова в первых редакциях обрамлением пьесы выступала «юнкерская» в исполнении Николки. В финале пьесы «за сценой начинается неясная оркестровая музыка, странно сливается с Николкиной гитарой». Но все же Николкино пение, в которое вливается обмен репликами Лариосика и Мышлаевского, звучит «под занавес»:

Уходят и поют
Юнкера гвардейской школы,
Их трубы, литавры,
Тарелки звенят...
Граждане и гражданки
Взором отчаянным вслед
Юнкерам уходящим глядят... <...>
Бескозырки тонные,
Сапоги фасонные... [4, с. 109].

В этом слиянии «белого» и «красного», «странном» слиянии оркестра с гитарой при выходящей в итоге на первый план «юнкерской» и виделось решение, спасение России. Правда, в окончательной редакции в финале Николка уже не солирует, просто звучит «далекая глухая музыка» [6, с. 76], а в сценических вариантах «за сценой издали, все приближаясь, оркестр играет “Интернационал”». И официальный советский гимн воспринимается как похоронный гимн России.

У Ренникова в конце пьесы в лагере в Галлиполи звучат не песни под гитару и не марши, а молитвы. Сначала поют «Отче наш», а затем – «Спаси, Господи, люди Твоя»:

В а р в а р а . (У креста. С мольбой) Олег... Олег!..
О л е г . (Колеблется. Затем овладевает собой. Солдатам) Вперед! (Уходит.
На сцене две неподвижные фигуры Варвары и Елены. Громче и яснее доносятся
звуки «Спаси Господи»).

Занавес.

Конец.

Список литературы

1. Ренников А. М. Галлиполи: Пьеса в 4-х действиях. София: Русь, 1925. 97 с.
2. Николаев Д. Д. Единство, но не тождество (о типологическом единстве русской литературы XX века) // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 155–164.
3. Николаев Д. Д. О типологическом единстве русской литературы двадцатого века (к постановке проблемы) // Русское зарубежье: история и современность: Сб. ст. М., 2013. Вып. 2. С. 157–169.
4. Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Вступ. ст., сост. и общ. ред. А. А. Нинова; подгот. текстов и примеч. Я. С. Лурье, В. В. Гудковой, А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1989. 591 с.
5. Лурье Я. С., Гудкова В. В., Нинов А. А. Примечания // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов / Вступ. ст., сост. и общ. ред. А. А. Нинова; подгот. текстов и примеч. Я. С. Лурье, В. В. Гудковой, А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1989. С. 507–586.

6. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. А. А. Нинова. Статья-послесл. А. М. Смелянского; подгот. текста и коммент. В. В. Гудковой, И. Е. Ерыкаловой, Е. А. Кухта, Я. С. Лурье, А. А. Нинова, О. В. Рыковой. М.: Худож. лит., 1990. Т. 3: Пьесы. 703 с.
7. Николаев Д. Д. Драматургия А. М. Ренникова 1920-х гг. // Русское зарубежье: история и современность: Сб. ст. М., 2015. Вып. 4. С. 93–119.
8. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Беженцы всех стран (Индийский бог): Комедия в 3-х действиях» (1925) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 52–53.
9. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Комедии» (1931) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 58–59.
10. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги, ч. 3: П–Я. С. 60–61.
11. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Беженцы всех стран (Индийский бог): Комедия в 3-х действиях» (1925) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 2000. Т. 3: Книги. С. 496.
12. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Комедии» (1931) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М.: РОССПЭН, 2002. Т. 3: Книги. С. 499–500.
13. Николаев Д. Д. А. М. Ренников «Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (1934) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М.: РОССПЭН, 2002. Т. 3: Книги. С. 500–501.
14. Николаев Д. Д. Русские за границей в драматургии русского зарубежья 1920-х гг. // Межэтнические и межконфессиональные связи в русской литературе и фольклоре / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2013. С. 279–290. («Россия – Запад – Восток»: литературные и культурные связи. Вып. 1)
15. Николаев Д. Д. Фольклорные элементы в комедии А. М. Ренникова «Сказка жизни» // Шестые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры начала XXI столетия»: Материалы Междунар. науч. конф. Челябинск, 2013. Ч. 1. С. 140–143.
16. *Witness* [Даватц В. Х.] А. М. Ренников. Галлиполи. Пьеса в 4-х действиях. Изд. «Русь». София. 1925 г. 97 стр. // Возрождение. 1925. № 104. 14 сент. С. 3.
17. Карцевский С. Художественная литература // Славянская Книга. 1926. № 1. С. 52–54.
18. Николаев Д. Д. Галлиполи в драматургии русского зарубежья // II Московские Анциферовские чтения. М.: Изд-во ИМЛИ, ГЛМ, Три квадрата, 2014. С. 310–341.
19. Лукаш И. Голое Поле (Книга о Галлиполи). 1921 г. София: Печатница «Балкан», 1922.
20. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л.: Изд-во Писателей в Ленинграде, 1928. 247 с.
21. Чудакова М. О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Сост. А. А. Нинов; науч. ред. В. В. Гудкова. М.: СТД РСФСР, 1998. С. 57–95.
22. Николаев Д. Д. «Реки Вавилонские» И. Д. Сургучева: поэтика и контекст // VII Сургучевские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. С. 9–22.

23. Николаев Д. Д. Война в пьесе М. А. Алданова «Линия Брунгильды»: текст и контекст // XII Сургучевские чтения: Литература и журналистика в пламени войны: от Первой мировой до Великой Победы: Сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. Ставрополь, 2015. С. 188–199.
24. Николаев Д. Д. «Водевиль в сумасшедшем доме»: «Линия Брунгильды» М. А. Алданова // *Slavica Revalensia*. Tallinn: Изд-во Таллин. ун-та. 2015. Vol. 2. С. 103–136.
25. Николаев Д. Д. Вечное и временное в пьесе Николая Евреинова «Театр вечной войны»: текст и контекст // Вечность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 235–249.
26. Маяковский В. В. Выступление на диспуте «Театральная политика Советской власти» 2 октября 1926 г. / Публ. А. В. Февральского // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 37–42.
27. Чебышев Н. Н. «Галлиполи» // *Возрождение*. 1928. 8 апр. № 1041. С. 3
28. [Без подписи] Суд над «Белой гвардией» // *Возрождение*. 1927. 16 февр. № 624. С. 2.
29. Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1938. 256 с.
30. В. Л. «Дни Турбиных». 2-й т. Париж, 1929 // *Возрождение*. 1929. 25 апр. № 1423. С. 3.
31. Ходасевич В. Ф. Послесловие // *Возрождение*. 1937. 17 сент. № 4096. С. 9.

D. D. Nikolaev

Moscow, Russian Federation

**THE DIALOGUE OF PLOTS:
A. M. RENNIKOV'S «GALLIPOLI»
AND M. A. BULGAKOV'S «DNI TURBINYKH»**

The article presents a comparative analysis of the plays «Gallipoli» by A. M. Rennikov and «Dni Turbinykh» by M. A. Bulgakov. These plays were written by Russian authors at the same period in the USSR and in exile. Referring to similar themes and problems they used similar models of constructing the plot and system of the characters. It shows the typological unity of the Russian literature of the 20th century. The revolution Bulgakov and Rennikov show differently, because Rennikov belongs to the irreconcilable part of the emigration, and Bulgakov created his play in order to present it in the USSR.

Keywords: drama works, M. A. Bulgakov, A. M. Rennikov, «Gallipoli», «Dni Turbinykh», Russian émigré literature, literary process.

Nikolaev Dmitry D. – Doctor of Philology, Leading Research Fellow, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (25A Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation, ddnikolaev@mail.ru)

Ф. В. Кувшинов

Липецк, Россия

САКРАЛИЗАЦИЯ БЫТА В ПРОЗЕ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

Рассматривается проблема сакрализации профанного быта на примере прозы К. К. Вагинова. Для писателя, следующего акмеистической традиции сопряжения быта и Бытия и понимающего «конечность» Культуры, ценность представляют абсолютно все артефакты повседневности. Позиция Вагинова не ограничивается его очевидной привязанностью к прошлому и неприятием настоящего, а усложняется за счет особого понимания времени и соотношенности персонажа / артефакта. В профанных осколках разрушенного «табуном ветров» Петербурга угадывается его «высокое» прошлое, именно поэтому эти осколки переходят в разряд сакральных. Стремление «собрать» ушедший мир является внутренним стержнем существования его персонажей, позволяет им сохранять свою идентичность. Сакрализуется повседневность не только прошлого, но и настоящего: персонажи писателя пытаются наполнить свое будущее существование тем вещественным миром, который уже сейчас рассыпается под влиянием времени и переходит в разряд прошлого, а значит, в будущем будет иметь статус священного. В результате такого хронологического скачка меняется аксиологический характер предметов быта со знака «минус» на знак «плюс», при этом персонажи Вагинова теряют первоначальный авторский посыл: сохранить «милый дом», Петербург / Петрополь.

Ключевые слова: Вагинов, быт, сакральность, профанность, Петербург, Петрополь, время, коллекционирование, повседневность.

Лейтмотивом вагиновской тетралогии («Козлиная песнь» (1928¹), «Труды и дни Свистонова» (1929), «Бамбочада» (1931), «Гарпагониана» (1933)) является образ уходящего в небытие Петербурга, который заменяется малоприятным для созерцания Ленинградом: «...если когда-то зерном города являлся царский дворец, Акрополь, то теперь зерном города будет являться завод» [2, с. 455].

В 1921 году в стихотворении «У милых ног венецианских статуй...» Вагинов с грустью говорит о неминуемой гибели любимого Петрополя:

¹ Существует несколько редакций романа. В сокращенном варианте роман вышел в 1927 году, отдельным изданием – в 1928 году; в 1929 году Вагинов «переработал роман для второго издания» [1, с. 544–545].

Кувшинов Феликс Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарно-социальных дисциплин Липецкого института кооперации (филиал) БУКЭП (ул. Зегеля, 25а, Липецк, 398002, Россия, fkuvshinov@yandex.ru)

Табун, табун ветров копытами затопчет
Мой малый дом, мой тихий Петербург,
И Летний сад, и липовые почки
И залетевшую со Стрелки стрекозу [4, с. 44].

В 1928 году в своем первом романе «Козлиная песнь» Вагинов короткой фразой («Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается» [2, с. 13]) обозначает и географию своего художественного мира, и его временные рамки, и свое отношение к настоящему, которое он не принимает, гибель своего «малого дома».

Внимание Вагинова к быту объясняется и литературными, и металитературными (внутренними) факторами. В первом случае разговор должен вестись в контексте влияния акмеистического мировидения и опытов сопряжения быта и Бытия [4] на его художественное мировоззрение (исследователи говорят о «принципиальной близости творческого метода Вагинова акмеизму» [5, с. 84], о том, что «из всех обэриутов наибольшее влияние Гумилева испытал, разумеется, Вагинов» [6, с. 97]). Действительно, акмеистический опыт синтеза «высокого» и «низкого», «земного» и «небесного», «земли» и «Земли», «возвышенного» и «обыденного», «дохристианского» и «христианского», рассмотренный в известном исследовании О. А. Лекманова [7, с. 30–35], нашел свое отражение в «поэтике» быта Вагинова в виде сакрализация профанного быта, причем в самом его радикальном выражении.

К металитературному фактору стоит отнести собственное мировидение Вагинова, его понимание Истории как временности и гибели Культуры, а следовательно, ценности ее артефактов в самом широком понимании значения этого слова (Вагинов коллекционировал монеты, спичечные коробки и пр.). Символом Культуры для Вагинова, безусловно, является растворяющийся в пореволюционные годы Петербург, который сменяется чуждым поэту Ленинградом, по далекой ассоциации с мавзолеем В. И. Ленина связанный с темой смерти, тлена, мумии².

Мотив смерти, заявленный в предисловии уже первого вагиновского романа с помощью образа гробовщика («автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» [2, с. 13]), органично входит в круг коннотатов «музей»³ и «прошлое», способность погружаться в которое было замечено исследователями творчества писателя еще в отношении его раннего периода [8].

Все связанное с Петербургом для Вагинова имеет высочайшую ценность. Его персонажи лихорадочно и с некоторой степенью болезненности пытаются сохранить осколки прошлого (окурки, конфетные обертки, ногти, пивные этикетки, дамские перчатки, бутылки, пузырьки, конверты и пр. и пр.). Да и сами персонажи являются своего рода носителями широких культурологических и литературных параллелей [9, с. 55–88].

Трансформация акмеистической гармонии «высокого» и «низкого» у Вагинова принимает, конечно же, не романтический характер. Говорить о поэтизации быта у Вагинова нельзя: перед нами сатира, насмешка, – но насмешка грустная. Писатель осознает тщетность и бездумность подобного рода коллекционирования

² Незримо эта ассоциация продолжена в «Гарпагопиане», герой которой – Жулонбин – собирает человеческие волосы, ногти, зубы.

³ В «Записке М. Э. Козакову» Вагинов пишет: «В книге (т. е. в «Гарпагопиане». – Ф. К.), на мой взгляд, даны причины некоторой музейности персонажей – ты сам великолепно понимаешь, что люди, уходящие от современности, становятся по большей части музейными экспонатами. Некий герой моего романа чувствует постепенное свое превращение в музейный экспонат, чувствует, как он сам и сердце его увядают» [2, с. 511].

(«бессмысленное, выморочное вещеведение» [10, с. 697]; «эстетический фарс» [8, с. 148]), но за шутовской формой (один из центральных образов у Вагинова – колпак с бубенцами, образ, сближающий его с поэтикой обэриутов [11]) проглядывает основная идея писателя – мир уходит, теряется, растворяется, равно как и люди, живущие в нем.

Вещественный (пошлый) мир, ушедший в прошлое, приобретает статус священного и продолжает существовать в виде «осколков». В обыкновенных конфетных обертках угадывается история, культура, политика, искусство прошлого, которое выступает как антагонист бурному настоящему:

Торопуло, вернувшись, стал показывать Локонову конфетные бумажки.
– Обертка от Пермской карамели, – сказал Торопуло.
– «Карамель столичная» – прочел Локонов. «Должно быть, Петербург, – подумал он, – но мостов таких как будто нет в Ленинграде».
Локонов заметил множество маковок церквей.
«Москва, но и Москва теперь другая».
– Вот изображение негра, несущего огромный колчан и стрелы на фоне пальм – это для островов, должно быть. Взгляните, индеец, стреляющий из лука – это, должно быть, для Южной Америки. А зайчики, и надпись совсем не японская, должно быть, для Кореи. Да, да, несомненно, для Кореи, – решил Пуншевич. – Ну вот и для Китая знаменитая китайская императрица на белом коне возвращается в Китай из монгольского плена. А вот и китайский мальчик на сверхчеловеческой лягушке. А вот и чисто японские: старшая сестра учит брата письму, бог богатства, считающий прибыль, бог счастья и богатства и долгой жизни на аисте, ребенок сидит на лотосах и молится – в раю всегда цветут лотосы. Вот и европейский ангел, и обезьяны, поднимающие иероглифы радости. А вот и крылатый ребенок – европейский амур – бежит из Японии в Китай, держа в руках зажженную спичку, – это является как бы символом экспорта, пожалуй, не только символом экспорта, но и японской захватнической политики [2, с. 454].

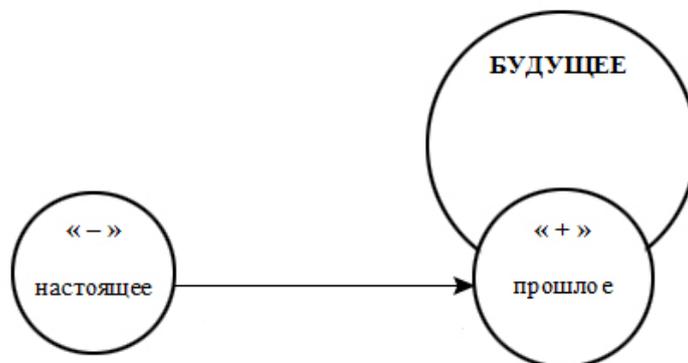
Приведенный фрагмент показателен и в отношении вопроса изменившейся топонимики: в *Ленинграде* нет тех мостов, что были в *Петербурге*, Москва стала *другая*.

Однако позиция Вагинова не ограничивается его очевидной привязанностью к прошлому и неприятием настоящего. Авторская установка глубже и сложнее. В профанных осколках разрушенного «табуном ветров» Петербурга угадывается его «высокое» прошлое, именно поэтому эти осколки переходят в разряд сакральных. Пессимизм Вагинова заключается в его абсолютном понимании того, что собрать «пазлы» в единую картину не получится. Писателю важно не это. Стремление «собрать» ушедший мир является внутренним стержнем существования его персонажей, которые «все свободное и не совсем свободное время тратили на раскопки» [2, с. 375]. Утерев тягу и былой пыл, они погибают или морально, или физически. Движение к прошлому через сакрализованный профанный быт позволяет им сохранять свою идентичность, самое себя.

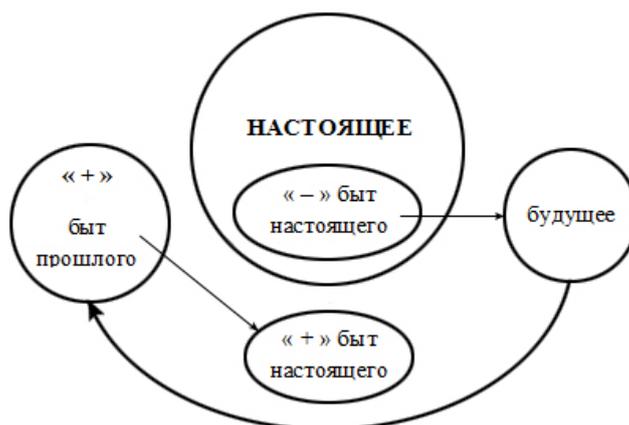
Вагиновым сакрализуется не только быт прошлого, но и быт настоящего: таким образом персонажи пытаются спасти свое будущее, наполнить его существование тем вещественным миром, который уже сейчас рассыпается под влиянием времени и переходит в разряд прошлого. Сохраняя прошлое и бережливо его классифицируя в созданном ими сакральном поле, они по инерции сакрализируют «низкий» быт настоящего, которое в *будущем* будет иметь такой же статус священного быта *прошлого*.

В результате такого хронологического скачка меняется аксиологический характер предметов быта со знака «минус» (традиционное понимание «низкого»

быта) на знак «плюс» (сакрализация быта персонажами). Схематично это может быть представлено следующим образом:



Перед нами своеобразное воплощение закона «отрицания отрицания»: настоящее собирается уже сейчас перейти в категорию прошлого, которым можно наслаждаться в будущем так же, как в настоящем наслаждаются прошлым. Можно привести другую схему для иллюстрации высказанной мысли:



В таком случае иное качество начинает приобретать весь вещный мир, поскольку неясно, какие его фрагменты изменят свою ценность в будущем, став фактом прошлого.

Показательно в этом отношении третье письмо, сочиненное Евгением Фелинфлейным и адресованное другому персонажу-собирателю из романа «Бамбочада» (1931) – Торопуло:

Третье письмо было от мнимого нумизмата.

Посылаю Вам целую пачку бумажек от экспортных конфет. Ваш план действительно интересен. Я думаю, будущим историкам пригодятся собранные Вами документы. Над собирателями, может, тоже в свое время смеялись и принимали за маньяков. Теперь вряд ли кто-либо станет оспаривать важность нумизматики для истории. Так же, я думаю, будет важна Ваша коллекция для бытовой, а может быть, и политической истории нашего времени.

Жму вашу руку.

С. Мухин

Р. S. Правда, нумизматам памятников не ставят [2, с. 367].

Приведенный текст многозначен.

В первую очередь, третье письмо продолжает сопровождающие послышки Евгения рассуждения о ценности конфетных бумажек. Во-вторых, в письме прямо говорится о значении собираемого материала в будущем. В-третьих, в письме ощутимо пессимистическое понимание тщетности происходящего («нумизматам памятников не ставят») в виде иронично-грустного парадокса – хранители истории будут из нее вычеркнуты.

Пессимизм Вагинова в полную силу звучит в четвертом, неотправленном, письме Евгения, которое завершает роман: «здесь не говорят о будущем. <...> я слабею, и скоро я исчезну. <...> я как мотылек, попорхал, попорхал и умер» [2, с. 369–370].

Герои Вагинова судорожно и жадно хватают все, что им попадается, причем не только какую-то бытовую мелочь, но и откровенный хлам, мусор. Радикализм сакрализации профанного быта у персонажей Вагинова доходит до своего предела: в сферу сакрального *реального, вещественного* быта попадает, в том числе, быт *нереальный, невещественный, аморфный*:

– Видите ли, я торгую всем тем, что никому не нужно, – начал Анфертьев оживленно. То есть я не совсем точно выразился, я торгую тем, что сейчас не имеет цены, а в будущем будет иметь огромную ценность. Я торгую сновидениями, я торгую конфетными бумажками, уличными песнями, воровским жаргоном, я всем торгую, что не имеет веса, и как будто не имеет никакой ценности в современности.

<...>

– Я могу доставать сны и девушек, и старичков, и рабочих, и крестьян, и интеллигенции о еде [2, с. 417].

С одной стороны, перед нами профанация идеи коллекционирования, когда в поле внимания «собирателей» попадают не только уникальные предметы, но весь вещественный и даже невещественный мир.

С другой стороны, в своем стремлении перенести мир обыденного настоящего в ранг священного будущего, которое станет прошлым (другими словами, именно категория времени изменяет статус быта с профанного на сакральный), персонажи Вагинова теряют первоначальный авторский посыл: сохранить «милый дом», Петербург / Петрополь. В этом принципиальная разница между писателем и его героями. Возможно, именно поэтому «Гарпагогиана» – единственный роман, в системе образов которого отсутствует автор как персонаж. В «Трудах и днях Свистонова» (1929) Вагинов демонстративно вводит «второго» автора⁴ (альтер-эго самого писателя) в круг своих же персонажей («...Свистонов целиком перешел в свое произведение» [2, с. 261]). Писатель не может простить «предательства» своих идей своими же персонажами, и становится «закрывателем Петербургского текста русской литературы» [10, с. 661].

«Табун ветров», если продолжать метафору, заданную Вагиновым в 1921 году, включал в себя и «мусорный ветер», который не только перемешал остатки / останки уходящего в небытие мира прошлого (состоящего не только из прекрасного мира Петрополя, но также из пошлого мира мещанства – трагедия Тептелкина), но и вовлек в себя героев писателя. В этом лежит объяснение сакрализации «низкого» быта персонажами Вагинова: не имея возможности отделить истинно «высокое» от «низкого», они скопом вносят в поле священного любые предметы уxo-

⁴ Вероятно, здесь необходимо вести речь о полемике с позицией М. М. Бахтина, в круг которого был вхож Вагинов: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира, как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [12, с. 248].

дящего или уже ушедшего мира, при этом сами становясь частью «мусорного ветра».

В прозе К. К. Вагинова мы видим попытку сохранения милого прошлого и неприятие настоящего, которое является одновременным отрицанием Петрополя, олицетворяющего Культуру. В творчестве писателя сочетается как нежная любовь к осколкам прошлого мира и быта, которые возводятся в ранг сакрального, так и характерное для всякого художника неприятие «бытовщины», относящейся к миру профанному. Попытка вагиновских персонажей обрести статус «культурных», сохраняя мусор современности, который, по их представлению, обретет ценность в будущем, безуспешна изначально и является ложной сакрализацией, поскольку не имеет ни эстетической, ни этической базы.

Список литературы

1. *Никольская Т. Л., Эрль В. И.* Примечания // Вагинов К. К. *Козлиная песнь*: Романы. М.: Современник, 1991. С. 544–591.
2. *Вагинов К. К.* *Козлиная песнь*: Романы. М.: Современник, 1991. 592 с.
3. *Вагинов К. К.* *Собрание стихотворений* / Сост., послесл. и примеч. Л. Чертова; предисл. В. Казака. München: Verlag Otto Sagner in Kommission. 1982. 237 с.
4. *Кихней Л. Г., Меркель Е. В.* Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2015. № 1 (33). С. 129–138.
5. *Шиндина О. В.* Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилев» // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф. СПб., 1992. С. 84–91.
6. *Кобринский А. А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М.: Изд-во Моск. культурологического лицея № 1310, 2000. Том 2. 144 с.
7. *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.
8. *Герасимова А. Г.* Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 13. С. 131–166.
9. *Бологова М. А.* Текст и смысл. Стратегии чтения. К. К. Вагинов «Козлиная песнь». В. В. Набоков «Дар». М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита». Новосибирск, 2004. 193 с.
10. *Топоров В. Н.* Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с.
11. *Мейлах М. Б.* Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 181–193.
12. *Бахтин М. М.* <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Изд-во «Русские словари. Языки славянской культуры», 2003. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. 955 с.

F. V. Kuvshinov

Lipetsk, Russian Federation

SACRALIZATION OF THE PROFANE LIFE IN PROSE BY KONSTANTIN VAGINOV

The problem of sacralization of the profane life is considered on the example of the prose by K. K. Vaginov. For the writer, who follows the Acmeist tradition of integrating life and Being and understands 'the finiteness' of culture, all the artifacts of everyday life are valuable. Vaginov's position is not limited to his obvious attachment to the past and rejection of the pre-

Литературная жизнь сюжета

sent, but becomes more complicated by the special understanding of time and the correlation of the character / artifact. In the profane fragments of the destroyed Petersburg by the «herd of winds» we can guess its «high» past, that's why these fragments become sacred. The desire to «collect» the bygone world is the inner core of the existence of his characters, allowing them to maintain their identity. Not only the everydayness of the past is sacralised but also of the present. The writer's characters are trying to fill their future existence with the real material world, which is now being destroyed under the influence of time and is shifting into the category of the past, so in the future it will have the status of sacred. As a result of such chronological jump, the axiological nature of the everyday objects is shifted from «minus» to «plus» sign, while Vaginov's characters are losing their original author's promise: keep the «sweet home», St. Petersburg / Petropolis.

Keywords: Vaginov, mode of life, sacred, profane, Petersburg, Petropolis, time collection, everyday-life.

Kuvshinov Feliks V. – Lipetsk Institute of Cooperation (regional subsidiary) BUKEP, Assistant Professor of the Department of Humanities and Social Sciences, Candidate of Philology (25a Zegel Str., Lipetsk, 398002, Russian Federation, fkuvshinov@yandex.ru)

СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР СИБИРИ

УДК 82-1/29

А. В. Лукина

Якутск, Россия

АНАЛИЗ ПОЭМЫ «КРАСНЫЙ ШАМАН» П. ОЙУНСКОГО В ИССЛЕДОВАНИЯХ И. В. ПУХОВА

Рассматривается статья «“Красный Шаман” П. А. Ойунского и якутский фольклор» одного из основателей историко-генетического изучения якутской литературы и фольклора И. В. Пухова, где он пишет о фольклорных истоках поэмы. И. В. Пухов одним из первых теоретико-методологически обосновывает фольклорную основу якутской литературы. Так, поэму «Красный Шаман» он рассматривает на уровне образов, идей и композиции. Пухов раскрывает значение каждого фольклорного элемента и его функции. Таким образом, Пуховым последовательно доказывается, что П. А. Ойунский хорошо знал и потому очень тонко чувствовал фольклор, благодаря чему смог полностью переосмыслить и искусно использовать поэтику фольклора для создания такого уникального произведения, как «Красный Шаман».

Ключевые слова: якутская литература, фольклор, предание, фольклорная основа, сравнительное изучение.

Иннокентий Васильевич Пухов (1904–1979) – выдающийся фольклорист, внесший крупный вклад в научное изучение эпосов тюрко-монгольских народов, автор научных работ в области фольклористики и якутской литературы. Широко известны его работы по олонхо и сравнительному эпосоведению, однако несправедливо забываются его статьи по литературе. А ведь именно И. В. Пухов вводит в научный мир понимание глубокой значимости фольклорных корней якутской литературы. Резюмируя его статьи литературоведческого и литературно-критического характера, можно сказать, что Пухов одним из первых использует сравнительно-типологический и историко-генетический подходы к изучению якутского фольклора и литературы.

И. В. Пухов в автобиографии пишет: «В течение многих лет работаю над изучением и освещением в печати творчества П. А. Ойунского. Мною напечатано всего около пятидесяти работ о нем» [1, с. 11]. И. В. Пухов, составитель научных комментариев, автор статей, был главным консультантом в работах по переводу на русский язык поэтических произведений и олонхо Платона Ойунского, одним

Лукина Айсена Васильевна – ассистент кафедры восточных языков и страноведения Института зарубежной филологии и регионоведения Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова (ул. Белинского, 58, Якутск, 677000, Россия, aisenalukina@gmail.com)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 93–96.

© А. В. Лукина, 2016

из организаторов их изданий в Москве и Ленинграде, например, в журнале «Новый мир» [2], в серии «Библиотека поэта» [3].

Будучи исследователем фольклора и олонхо, И. В. Пухов ясно видел фольклорную основу творчества П. А. Ойунского, благодаря которой наиболее полно раскрылся уникальный талант: «П. А. Ойунский знал и увлекался не только олонхо: он был крупнейшим знатоком всего якутского фольклора. Фольклор оказал на все его творчество исключительное влияние и был той родной почвой, опираясь на которую, он взлетал к вершинам творческих достижений. Разработка тем и сюжетов фольклора привела его к созданию замечательных произведений, среди которых мы видим: драматическую поэму «Красный шаман» (1917–1925), повесть «Великий Куданса» (1929) и «Николай Дорогунов – сын Лены» (1935)» [4, с. 419].

В статьях, посвященных творчеству Ойунского, Пухов неизменно рассматривает влияние фольклора на творчество писателя. Наиболее подробной и полно отражающей точку зрения исследователя является статья «“Красный шаман” П. А. Ойунского и якутский фольклор», входящей в сборник-монографию «От фольклора к литературе». Редакторы монографии В. В. Тищенко и Н. Н. Тобуроков так отзываются об этой статье: «Для И. В. Пухова прошлое национальной культуры не было объектом для филологических созерцаний, а важным организующим фактором, воздействующим на современность. Примером тому могут служить его статьи об А. Кулаковском и П. Ойунском. Прослеживая связи между народной культурой и творчеством двух наиболее ярких художников в истории якутской литературы, один из которых замыкал век просветительских традиций, а другой открывал новое время, эпоху социалистического искусства, автор не только устанавливает связи между прошлым и настоящим литературы, но и прослеживает пути, по которым шло переосмысление поэтики фольклора» [5, с. 123].

И. В. Пухов не говорит об этом прямо, но, на наш взгляд, на протяжении всей статьи последовательно доказывает следующий тезис: П. А. Ойунский хорошо знал и потому очень тонко чувствовал фольклор, благодаря чему смог переосмыслить и искусно использовать поэтику фольклора для создания «Красного шамана». И. В. Пухов подчеркивает, что «Красный Шаман» – «произведение художественной литературы, а не очерк или изложение народных преданий, не описание шаманизма» [5, с. 69]. Для доказательства данного тезиса Пухов рассматривает поэму на уровне образов, не идейно-философском и композиционном уровнях.

Наиболее подробно исследователь анализирует систему образов. Следует уточнить, что статья И. В. Пухова неоднородна, она состоит из 6 частей: так, разбору образов отводятся 3 части, т. е. половина всего объема. Большое внимание ученый уделяет образу шамана и образам из народных преданий, для чего проводит сопоставительный анализ: он не только анализирует те два предания, которые упоминаются Ойунским, но и рассматривает все предания, близкие по тематике к сюжету и системе образов. Анализ образов невозможен без идейной составляющей, и Пухов посвятил ей отдельную часть статьи, сравнивая идею борьбы Красного шамана с идеей борьбы богатырей айыы за спасение своего народа. Он пишет: «...олонхо помогло реализации идейной основы “Красного Шамана” и дало материал для ряда образов и мотивов, а народные предания послужили каркасом для сюжетной линии» [5, с. 89].

Пухов раскрывает отличие поэмы от народных преданий, говоря об ее общей структуре: «...если в народных преданиях сюжет развивается путем “нализывания” различных самостоятельных рассказов о приключениях героев, то в “Красном Шамане” отдельные части, помимо их внутренней логики, связаны и внешне:

их объединяют монологи героя, передающие размышления Красного Шамана и объясняющие его поступки, которые составляют основу последующих частей поэмы» [5, с. 86]. Исследователь подробно перечисляет и называет все логические связи между частями произведения и приходит к выводу, что «в отличие от преданий “Красный Шаман” не мозаичное, а цельное произведение» [5, с. 86], хотя Пухов и отмечает, что «построение народных преданий получило некоторое отражение и в “Красном Шамане”» [5, с. 85].

В результате композиционного, а также идейно-тематического анализа И. В. Пухов приходит к выводу, что «“Красный Шаман” П. А. Ойунского – произведение реалистическое... Характер материала, тематика и сюжет произведения привели к необходимости прибегнуть к аллегориям, символике, к показу ритуальных, мифологических образов. Писатель-реалист, рисуя эпоху, не мог не воспроизвести их, не мог пройти мимо них, не дав им интерпретацию с позиций новой, социалистической идеологии» [5, с. 88]. Пухов не делает прямого вывода по использованию фольклорного материала на всех трех уровнях, «однако по статье выходит, что в композиции поэмы доминируют мотивы олонхо; в системе образов – мифологические истоки; а художественная идея произведения тяготеет к реалистической тенденции раскрытия тем»¹.

Автором не раз подчеркивается, что «Ойунский к народному творчеству подходил избирательно» [5, с. 89]. Пухов показывает, что каждый фольклорный элемент тщательно подобран, переосмыслен и использован для раскрытия главной художественной идеи, например: «...таким образом, взяв из фольклора хорошо знакомый народу сюжет, [Ойунский] переосмысливает его в остром идейно-классовом направлении» [5, с. 89]. Исследователь рассматривает не только сходство и схождения с фольклором, но и различия. Так, в олонхо все обычно заканчивается спасением девушки и свадьбой. В «Красном Шамане» же Айыы Куо, сосватанная за богатыря, умирает, что является кульминацией всего произведения. Данный отход от канона вызывал возмущение народа, однако Пуховым доказывается необходимость убийства Айыы-Куо: это было стимулом для развития сюжета.

Характеристикой «переосмысления» фольклора в творчестве Ойунского может послужить высказывание самого Иннокентия Васильевича Пухова: «Элементы системы одного уровня (народная песня) либо уходят на периферию, либо обретают новое свойство и служат компонентом системы более высокого уровня, какой является песня – продукт личностного творчества певца» [5, с. 121]. Правда, данное заключение он привел в другой своей статье и применительно к песне. Однако эта мысль отлично характеризует то, что сделал Ойунский, ведь на протяжении всей статьи Пухов демонстрирует, как П. А. Ойунский превращает «элементы системы одного уровня» (народное предание, олонхо) в «продукт личностного творчества певца» (в данном случае поэму «Красный Шаман»).

Список литературы

1. Р. П. Алексеев үс үйэлээх «Алаатыр Ала Туйгун» олонхото уонна И. В. Пухов / Сост. Р. Т. Аммосова. Якутск: Алаас, 2014.
2. *Ойунский П. А.* Стихи разных лет / Пер. И. В. Пухова // Новый мир. 1957. № 12. С. 98–107.

¹ Сивцева-Максимова П. В. Эпическая жанровая основа поэм начала XX века (на материалах исследования И. В. Пухова) // Вестн. Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова: Серия: Эпосоведение. 2016. № 1. URL: <http://epossvfu.ru/wp-content/uploads/2016/05/Сивцева-Максимова-ПВ.pdf> (дата обращения 05.05.2016).

3. *Ойунский П. А.* Стихотворения / Вступ. ст. С. П. Данилова, Г. Г. Огорокова; сост. И. В. Пухова; примеч. Г. Г. Огорокова, И. В. Пухова. Л.: Сов. писатель, 1978.

4. *Пухов И. В.* Олонхо – древний эпос якутов // Ньюргун Боотур Стремительный: Якутский героический эпос олонхо / Воссоздал на основе народных сказаний Платон Ойунский. Перевел на русский язык Владимир Державин. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1975. С. 411–422.

5. *Пухов И. В.* От фольклора к литературе: Статьи о фольклоре и литературе / Ред. В. В. Тищенко. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1980.

A. V. Lukina

Yakutsk, Russian Federation

**THE ANALYSIS OF POEM «RED SHAMAN» BY P. OYUNSKY
ON WORKS OF I. V. PUKHOV**

The article contains the analysis of work «“Red Shaman” by P. Oyunsky and Yakut folklore» of one of the founders of the historical-genetic study of the Yakut literature and folklore I. V. Pukhov where he writes about the folklore origins of the poem «Red Shaman». I. V. Pukhov is one of those who first justifies theoretical-methodologically the folklore basis of the Yakut literature. He examines the poem «Red Shaman» at the level of images, ideas and composition. Pukhov reveals the value of each item of folklore and its functions. Thus, Pukhov consistently proved that P. A. Oyunsky has well known and therefore very keen sense of folklore, and thereby was able to fully rethink the poetics of folklore and skillfully used to create such unique pieces as «Red Shaman».

Keywords: Yakut literature, folklore, myth, legend, folklore basis, comparative study.

Lukina Aysena V. – Assistant Lecturer of Department of Oriental Languages of Institute of Modern Languages and International Studies of North-Eastern Federal University (58 Belinsky Str., Yakutsk, Russian Federation, 677000, aisenalukina@gmail.com)

УДК 821.512.151

Е. В. Королёва

Новосибирск, Россия

**ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ
В ПОЭЗИИ АЛТАЙЦА-ФРОНТОВИКА
ЯНГИ ТОДОША БЕДЮРОВА (1907–1961)**

Наследие Янги Тодоша Бедюрова находится на стыке народной тюрко-монгольской литературы и авторской советской поэзии XX века. Все стихи создавались непосредственно на фронтах Великой Отечественной войны, на алтайском языке и сохранились в полевых дневниках ветерана. Стихи содержат предельно натуралистичное описание реалий войны, созданное художественными средствами народной литературы. В творчестве поэта представлены такие традиционные жанры, как благословение – *алкыш*, проклятие – *каргыш*, славословие – *мактал*, воинские песни-плачи, наказ воину, присяга – *шерть*. В то же время есть песни-речитативы, стилистически близкие советской сценической поэзии, революционная патетика и другие следы эпохи.

Ключевые слова: алтайская народная литература, тюрко-монгольская воинская поэзия, шерть, советская поэзия в годы ВОВ.

Алтайский поэт-фронтовик Янга Тодош Бедюров родился в 1907 году в урочище Чет-Корумду в Уймонской степи, расположенной на территории современной Республики Алтай. С 1928 по 1946 год он служил в рядах Красной армии. На протяжении своей воинской карьеры он принимал участие в конфликте при КВЖД, сражался на сопках Маньчжурии, служил в пограничных и инженерно-саперных войсках, прошел Великую Отечественную войну от начала до конца и был комиссован после четырех ранений и трех контузий. По воспоминаниям Сергея Каташа, с 1920–1930-х годов Янга писал песни на родном языке и получил известность [1, с. 100–107]. На протяжении Великой Отечественной войны он вел фронтовые дневники, в которых записывал свои стихи, а также прозаические воззвания к землякам и однополчанам. В своем фронтовом архиве Янга сохранил копии писем к супруге и односельчанам, которые также содержали стихотворные включения. После смерти поэта в 1961 году в селе Кулада Онгудайского района, где он провел последние годы жизни, фронтовой архив чудом избежал уничтожения. Согласно алтайской традиции, все личные вещи покойного должны быть сожжены. В последний момент фронтовой чемодан открыли родственники и, об-

Королёва Елена Владимировна – переводчик с алтайского языка, научный сотрудник Методического центра «Сибирь» (ул. Русская, 41, Новосибирск, 630058, Россия, e.v.koroleva@inbox.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 97–101.

© Е. В. Королёва, 2016

наружив рукописи, приняли решение сохранить их для потомков. Стихи Янги Бедюрова (поэтический псевдоним – Тодош) публиковались, начиная с 1970-х годов. В 1984 и 2005 годах были изданы авторские сборники на алтайском языке. В 2015 году вышел в свет сборник поэзии и прозы Янги Тодоша в переводе на русский язык, в этом издании представлена и подробная биография поэта [2, с. 4–19].

Поэтическое наследие Янги Тодоша Бедюрова находится на стыке народной тюрко-монгольской литературы и авторской поэзии XX века.

С одной стороны, в поэзии Янги Тодоша представлены практически все традиционные жанры, такие как благопожелание – *алкыш*, проклятие – *каргыш*, словословие – *мактал*, воинские песни-плачи – *шыркалада кошонг*, традиционные напутствия воину и ответные песни, содержащие формулу воинской присяги – *черт* (шерть). Большинство стихотворений написаны в форме парных строф и имеют классический для средневековой тюркоязычной литературы четырех- и пятистрочный семисложный размер. Зачастую присутствуют классическая для тюркской поэзии переднеслоговая рифма, параллелизм, традиционные метафоры. Упомянутые жанры народной литературы у родственных алтайцам с культурно-исторической точки зрения тувинского и калмыцкого народов подробно описаны в литературе [3; 4].

С другой стороны, лирические песни Янги носят глубоко личностный характер. Таковы песни-обращения к супруге, где поэт ведет речь от первого лица и описывает свою будущую встречу с любимой, опираясь на интимные воспоминания. Здесь автор местами отходит от классических парных строф, переходя к выразительному речитативу, стилистически близкому к сценическому монологу. Параллельно Янга использует традиционный эпический мотив одновременного рождения героя и героини для обозначения предопределенности этой встречи после окончания войны [1, с. 15–16].

Другим примером может служить «Разговор Волги и Дона» – стихотворение, сочетающее распространенный в советской поэзии сюжет беседы антропоморфных образов русских рек и традиционную форму религиозной поэзии-откровения. Автор описывает беседу духов-хозяев рек как свидетель-визионер и предлагает другим возможным свидетелям дополнить повествование (принцип открытого авторства) [1, с. 24–27].

Корпус воинской поэзии занимает в творчестве Янги Тодоша центральное место. Стихи поэта позволяют полностью реконструировать старинный обряд проводов на войну, включающий наказ сородичей (призыв служить верой и правдой), ответную клятву воина (формулу присяги – *черт*), благопожелания (молитвенное обращение к родной земле).

Формула воинской присяги – *черт* (шерть) относится к наиболее архаичным мотивам в творчестве Янги Тодоша и представлена в своей классической трехчленной форме, состоящей из: 1) клятвы на оружии; 2) перечня обязательств; 3) проклятия в адрес присягающего в случае нарушения клятвы. Подобные тексты присяги сибирских инородцев хранились в архивах начиная с XVI века [5]. Однако полная формула присяги разделена у Янги Тодоша между двумя поэмами «Ответная клятва воина-ойрота» и «Кавалерист». Если в первом случае мотив клятвы на оружии и произнесение обязательств бить врага до последней капли крови (1 и 2 части присяги) органически включены в текст ответной песни-клятвы воина, то во втором случае мотив самопроклятия (3 часть присяги) использован в лирической песне для признания в любви и преданности супруге [1, с. 4–5, 13–14]. Тем не менее это наиболее полная формула *шерти*, зафиксированная в литературном произведении на языке сибирских народов.

Неотъемлемой частью корпуса воинской поэзии являются песни-плачи, которые издревле звучали на полях сражений. С одной стороны, эти песни – часть погребального обряда, с другой – это классический путь примирения с мыслью о возможной собственной гибели и неотъемлемая часть психологической подготовки к битве в развитых воинских культурах. Так и в своих *шаркаладала кошонг* Янга Тодош скорбит о павших товарищах, оплакивает брата и одновременно предчувствует собственную смерть, в том числе и смерть без достойного погребения. В произведениях этого жанра у Янги Тодоша присутствуют реплики народной исторической песни о разорении Алтая [1, с. 19–20; 6, с. 145]. Воспоминания об Ойротской гражданской войне и Цинской интервенции легли в основу корпуса исторических преданий алтайского этноса. Позднее они были переосмыслены в контексте истории XX века и слились воедино с образами гражданской и Великой Отечественной войн, свидетельством чему являются творчество народного поэта Янги Тодоша, а также современные аудиозаписи исторических песен [7].

Так же, как и в бурханистских религиозных гимнах, впервые переведенных на русский язык в 2014 году [8, с. 33–41], в поэзии Янги Тодоша присутствуют геральдические символы Ойротского государства. Классической метафорой в песнях-плачах Янги Тодоша является превращение павших воинов в белые и синие цветы на склонах Алтая [1, с. 33]. В неизбежных помыслах о смерти героя представляет, как тело воина перед погребением одевают в белый и синий шелк (по сути, покрывают боевым знаменем) [1, с. 41]. Белый и синий – цвета Ойротского флага.

Ритуальное проклятие врагу – *каргыш* в творчестве Янги Тодоша представлено в классической форме заклинания-свидетельства, где герой обещает своими глазами увидеть гибель Гитлера и его державы [1, с. 49]. Аналогичную функцию в поэзии Янги Тодоша исполняют песни-пророчества, включающие мотивы из алтайских религиозных (бурханистских) песнопений. Так, неизбежная гибель фашизма передана автором через образ последней битвы между Бией и Катунью [1, с. 11–12]. Эта битва «Бий-Кадыннынг белтиринде калганчы чак» в исторических преданиях алтайцев предшествует возвращению Ойрот-Каана и наступлению мирных счастливых времен [6, с. 190].

Мактал – восхваление с намеренным преувеличением достоинств героя семантически близок к *алкышу* и содержит не только признание заслуг, но и завуалированное пожелание их преумножения. В традиционной форме этот жанр представлен в стихотворении, написанном от лица узбека Кадырова в адрес самого поэта [1, с. 51]. Торжественные славословия воинской доблести стали основным содержанием циклов Песен победы (Женгүлү амыргы), Песен героев, поэмы Красные ойротские воины (Кызыл ойрот черүчилер) [1, с. 51–52, 54–63].

Стихотворения Янги Тодоша рождались на фронтах Великой Отечественной войны в пылу сражений, в госпиталях, в коротких передышках между боями. В письмах-треугольниках они летели на родной Алтай, в ответ родные отправляли свои письма на алтайском языке. Янга Тодош тщательно сохранял и копировал в дневниках эту переписку. «Письмо на фронте – это золото, источник силы, это пополнение кровью после ранения», – писал поэт [2, с. 96]. Благодаря этой практике поэтическое наследие Янги Тодоша содержит женские песни: песни-плачи о павших воинах, песни супруги, сестры, тетушки. Мы не можем сейчас достоверно сказать, являются ли они авторскими переложениями прозаических посланий родных или это стихотворения женщин-родственниц поэта. Женские песни содержат много достоверных, щемящих душу подробностей о тяжелой, голодной жизни в тылу, фактически являются точным художественным описанием военного времени.

Поэма Янги Тодоша «Бичик» («Письмо») – это письмо родным с Курской дуги (1943), очевидно, прошедшее военно-полевую цензуру только благодаря тому, что было написано на алтайском языке. В ней поэт, используя традиционные метафоры, показывает масштаб сражения и огромные потери, которые понесли обе стороны. Стилистически эта поэма удивительно близка к русской антивоенной лирике 1970–1980-х годов и содержит прямые параллели с песней Сергея Никитина на стихи Геннадия Шпаликова «Рио-Рита» (1981). И это не единственный пример. Поэма «Атту-Черү» («Кавалерист», 1942) идентична по сюжету и близка по стилю к знаменитой песне «Комсомольская прощальная» (1937) на музыку Дмитрия и Даниила Покрассов и стихи Михаила Исаковского. Так же, как и в первом случае, речь не идет о заимствовании или переводе: эти поэмы значительно расходятся в деталях. Речь идет именно о стилистическом родстве, ярко иллюстрирующем принадлежность творческого наследия Янги Тодоша к культурному пласту поэзии советской России.

Достоверность художественного отображения событий и яркий алтайский национальный колорит (за счет опоры на художественные средства народной литературы) определяют индивидуальность творчества Янги Тодоша. Поэт буквально вписывает роковые события XX века в пространство алтайских исторических песен, преданий, в мир эпических героев и именно поэтому органически обретает в этом бушующем мире свое место и свою роль. Защищая советскую Россию в пламени пожаров Отечественной войны, он защищает свой Алтай, свои долины и ёзёки (алт. ёзёк – пойма реки; у поэта – место поселения, родина). Янга Тодош воспевает Родину, свою страну как родной Алтай, и именно поэтому его Алтай становится большим Алтаем, сомасштабным со страной и миром.

Для Янги Тодоша не могло быть никакого противоречия в известной идее сценариста и актера Амаду Мамадакова, который предлагал вывести на сцену алтайского эпического героя, одетым во фронтовую гимнастерку. «Джигиты-ойроты, львы, в чьей груди бьются сердца Алтай-Буучая, Алып-Манаша», – вот как поэт описывал своих фронтовых товарищей – *некеров* [2, с. 84].

Органическое сочетание образов воина-ойрота и бойца Красной армии происходит именно благодаря глубокому знанию истории и языка своего народа. Неслучайно язык поэта несет в себе множество ойротских по происхождению речевых оборотов, отсылая нас к относительно недавнему периоду тюрко-монгольского двуязычия на Алтае в XVIII веке.

Исторические параллели, длительный период дипломатического и военного сотрудничества сформировали базис общих культурных ценностей для русского и алтайского народов, опираясь на который поэт-фронтовик Янга Тодош создал произведения глубоко национальные по духу и в то же время стоящие в одном ряду с творчеством советских поэтов Константина Симонова, Александра Твардовского, Алексея Фатьянова, Мусы Джалиля.

Таким образом, наследие Янги Тодоша Бедюрова представляет интерес как с точки зрения истории литературы советского периода, так и в качестве уникального письменного источника традиционной воинской поэзии тюркских народов.

Список литературы

1. *Янга Бедюров*. Янга Тодош Жанары / Ред.-сост. Б. Я. Бедюров, Э. Я. Бедюрова. Горно-Алтайск: Солоны, 2005. (на алт. яз.)
2. *Янга Тодош Бедюров*. Боевые песни Ойрота: из листов фронтовых дневников 1941–1945 гг. / Гл. ред. и сост. Б. Я. Бедюров, пер. Е. В. Королёвой. Новосибирск: Печатный Дом – НСК, 2015.

3. Басангова Т. Г. Обрядовая поэзия калмыков: система жанров, поэтика. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2007.
4. Юша Ж. М. Обрядовая поэзия тувинцев: структура и семантика. Новосибирск: ООО «Апельсин», 2009.
5. Конеv А. Ю. Шертоприводные записи и присяги сибирских «иноземцев» конца XVI – XVII в. // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2006. № 6. С. 172–177. URL: http://ostrog.ucoz.ru/publ/k/konev_a_ju/shertoprivodnye_zapisi_i_prisjagi_sibirskikh_inozemcev_konca_xvi_xviii_vv/133-1-0-197/ (дата обращения 01.07.2016).
6. Озогы Түүкилер. Алтайские легенды и предания ойротской и царской эпох. Горно-Алтайск: Алтан-Туу, 2011.
7. Койдушева Н. П. Жуу ойдинг жанары (Песня о войне). Трек 24 // Жүрүм берген, жүрүк жерим: Фольклорные песни коренных малочисленных народов Республики Алтай. Диск и нотное сопровождение / Под ред. Н. Ф. Паштакова, А. М. Кандараковой, Г. П. Кандараковой. Горно-Алтайск, 2007.
8. Алтайские исторические предания Ойротской эпохи: XVII–XIX вв. / Гл. ред. и сост. Б. Я. Бедуров, пер. Е. В. Королёвой. Новосибирск: Гео, 2014.

E. V. Koroleva

Novosibirsk, Russian Federation

**INDIVIDUAL AND TRADITIONAL IN THE POETRY OF ALTAI VETERAN
YANGA TODOSH BEDUROV (1907–1961)**

The legacy of Yanga Todosh Badurov is at the crossroads of national Turkic and Mongolian literature and the author's Soviet poetry of the twentieth century. All verses were created directly on the fronts of the World war II, written in Altai language and recorded in his field diaries. The verses contain very graphic description of the realities of war, created by means of traditional literature. In the works of the poet there are such traditional genres as a blessing – *alkysh*, curse – *kargysh*, the doxology – *maktal*, military song-mourning, oath – *chert*. At the same time there are songs-recitals stylistically similar to the Soviet stage of poetry, revolutionary poetica and other traces of age.

Keywords: Altai folk literature, Turkic & Mongolian military poetry, the military oath – *chert*, Soviet poetry in the years of the World war II.

Koroleva Elena V. – Translator of the Altai Language, Researcher of the Scientific-Methodical Center «Siberia» (41 Russkaya Str., Novosibirsk, 630058, Russian Federation, e.v.koroleva@inbox.ru)

УДК 821.512.157.09

П. В. Сивцева-Максимова

Якутск, Россия

**СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ
ПОЭМЫ А. Е. КУЛАКОВСКОГО «СОН ШАМАНА»:
РАМА, СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, СПИСОК**

Представлен анализ поэмы А. Е. Кулаковского (1877–1926) «Сон шамана» (1910). Доказывается, что этногенетические контексты присутствуют не только в образах, актуализирующих проблематику и национальные идеи, но и в деталях и компонентах структуры. Раскрываются художественные функции названия (жанровый код произведения), сюжета и композиции (мифопоэтика как основа образности). Значимость классического произведения в истории якутской литературы раскрывается в сравнительном анализе основного текста и списка поэмы, составленного до публикации поэмы. Особое внимание в анализе эпической поэмы уделяется раскрытию авторского начала, что имеет значение в постановке проблемы, в систематике мотивов как основы сюжета, в определении функции главного героя. На художественном единстве большого времени и реального пространства основывается жанровое начало поэмы.

Ключевые слова: якутская литература, эпическая поэма, предсказание, обрамление, хронотоп, список.

История литературы как история общественной мысли еще в классическом труде А. Н. Веселовского привлекает внимание исследователя тем, что задача ее изучения будет заключаться в определении, «каким образом новое содержание жизни... проникает в старые образы, <...> в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [1, с. 41]. В унисон с этим заключением звучит вывод якутского литературоведа Г. М. Васильева о том, что А. Е. Кулаковский «явился убежденным преемником фольклорной поэтики, в частности фольклорного стихосложения», «развил и возвел в степень писаных правил народный аллитерационный стих» [2, с. 57]. Таким образом, поэзия А. Е. Кулаковского, основанная на образах и поэтических принципах устной традиции, преломленных через авторскую концепцию творчества, дает первые самобытные образцы национальной литературы. Его творчество (поэма «Сон шамана», в первую очередь) испытало идеологический остракизм со стороны официальной критики в советское время.

Сивцева-Максимова Прасковья Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры якутской литературы Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова, заведующая научно-исследовательской лабораторией «Проблемы текстологии и литературной критики» при Институте А. Е. Кулаковского (ул. Кулаковского, 42, Якутск, 677000, Россия, smpv50@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 102–108.

© П. В. Сивцева-Максимова, 2016

Основой поэмы «Ойуун түүлэ» («Сон шамана», 1910) является фольклор как тип художественного сознания общества и как система образного мышления. Тема произведения – размышления о судьбе народа саха в масштабах мировой цивилизации.

«Рама произведения» – заглавие, имя автора, эпитафия, посвящение, предисловие (пролог), эпилог – это коммуникативный дейксис, в определенной степени сообщающий исследователю о времени создания, особенностях темы и структуры классического произведения. Имя автора и заголовок представляют сильные позиции текста. Во-первых, оригинальное заглавие «Сон шамана» в восприятии современного читателя включает в себе жанровый код произведения – эпического рассуждения, равного предсказанию будущего или постановке глобальной национальной проблемы. Имя автора «Өксөкүлээх Өлөксөй» дополняет дейксис, актуализирующий код словосочетания особым духовным значением, делая акцент на роли говорящего, семантизируя пространство высказывания. Таким образом, в заглавии произведения, в имени автора, во вступительной части поэмы (начальные 14 строк), в единственной строфе «от автора» раскрываются в целом идейно-тематические параметры и в метафорическом описании говорится о времени создания произведения.

Вступление: *«Абыс сардангалаах // Аламай маҕан күн // Алаарыйа тахсан эрдэбинэ // Аан дархан олоххо // Анныйбыт-айгыстыбыт // Айыы намыһын ойууна абаҕам //... // Көрүүлэнэн дүһүгүрүү олорто...»* [3, с. 195].

«Восьмилучевое из мглы // Величаво, яркое добела, // Вечное солнце, искрясь, // Восходило – в этот миг // В облачении белом сел // В юрте в священном углу // Важный – мой дядя – великий шаман, // Старец, служитель добрых божеств, // Белый шаман начал камлать...» (перевод С. Поделкова) [4, с. 108].

Шаман рассказывает свое видение в особенный момент, а именно в начале XX века. Он отвечает на безмолвный вопрос народа, не без страха вступающего в новую эпоху. Такое скупое на слова, емкое по содержанию вступление соответствует актуальной идее, необычному сюжету поэмы. Если добавить к ним завершение произведения благословением, то семантическая и семиотическая функции заголовка в этом плане «представляют текст и одновременно замыкают его» [5, с. 92].

Сюжет. В начальных четырех периодах видения шаман размышляет об экологических и социальных проблемах. Вступление к своему монологу он начинает с описания того, как он, обернувшись гигантским орлом, достигает «вечных небес» и обозревает «весь круг земной». Шаман вступает в непростое размышление о родной земле как части мирового единства стран и государств, где Якутия и Европа сопоставляются как «окраина» и «центр». С другой стороны, большая территория и малочисленность населения противопоставляются европейской проблеме нехватки земли. В последующих периодах монолога предсказания о судьбе саха как части российского региона раскрываются в конкретных временных и пространственных масштабах.

Первый и второй периоды видения шамана посвящаются описанию социального кризиса как основной примете переходного времени. Он раскрывает истоки и причины бедственного положения народов. Это глобальная экологическая проблема, связанная с проникновением цивилизации. Так, в поэме исходным вопросом – начальным мотивом – ставится проблема перенаселения, нехватки земель в развитых государствах. Описываются войны как последствия экономического кризиса и геополитического противостояния стран.

Третий период раскрывает слушателям положение Якутии как части мирового единства. Поэт в образе шамана-провидца доводит до современников свои мысли о нелегкой судьбе малочисленного народа, населяющего огромное географиче-

ческое пространство. В этой части проблема земли (территории) рассматривается с точки зрения интересов Америки, Японии и Китая в их отношении к Якутии. В четвертом периоде видения раскрывается перед шаманом «блистательная сердцевина Земли», «высокое чело всей планеты» – Европа. В красочных образах представляется глобальность европейского влияния на цивилизацию в описании Англии как великой колониальной державы и Германии как центра европейской и мировой социально-экономической мысли. В этих поэтических описаниях заключается мотив последующих размышлений.

В пятом и шестом периодах шаман рассказывает о революции, нарастающей с невиданной силой и угрожающей коренным переломом устоев всего общества. Его видения заканчиваются предсказаниями о засухе, голоде, кровавом социальном противостоянии, что всё вместе ускорит конец традиционного уклада жизни. В седьмом периоде в словах шамана звучит особое напряжение мысли: он вещает о том, что мировая война перерастает в революцию и гражданскую войну. Наступают самые тяжелые моменты в состоянии старца-провидца: он предупреждает слушателей о том, что гражданская война по отношению к народу равна самоуничтожению. Драматизм в обращении к слушателям достигает здесь трагической кульминации, что автор передает и изменением ритмики поэмы. Развивая эту мысль, шаман представляет слушателям «новую партию», «партию большевиков», относительно которой подчеркивает, что ей необходимо «объединить помыслы многих – в один», предугадать «горе и нужды людей», а главное – «учения своего узко понятые места» исправлять, остерегаясь «пустопорожних слов» и умея «отступить чуток» [3, с. 223; 4, с. 154–155].

В восьмом и девятом периодах раскрывается идея поэмы в постановке вопроса о судьбе народа, перед которым жизнь ставит нелегкую проблему выживания в условиях сосуществования с многочисленным другим народом, имеющим развитую культуру и высокий уровень образованности. Но реальные выводы из них не могут быть сведены к однозначному определению.

Особенность произведения – художественное объединение в одно целое национального, исторического и философского начал в народном образе, позволяющем преодолевать пространственные и временные дистанции. Шаман не выступает однозначным поэтическим двойником автора, а является носителем народной философии, пророком, прозревающим мировое единство в форме рассуждения перед слушателями, присутствующими рядом с ним. В данном ракурсе новые выводы по отношению классического произведения якутской литературы находим в анализах А. А. Бурцева: «В поэме А. Е. Кулаковского поражает прежде всего сам масштаб художественного видения мира, достигающий поистине “ноосферного” уровня. В этом плане грандиозные картины общечеловеческого развития, тема борьбы добра и зла, пророчества гибели всей земной цивилизации роднят художественно-философскую концепцию “Сна шамана” А. Кулаковского с эсхатологией “Трех разговоров” Вл. Соловьева» [6, с. 49].

Сюжет поэмы построен как переменное чередование мифологического и реального художественного времени, и шаман выступает и как пророк, созданный поэтом в рамках народных традиций, и как реальный человек, размышляющий о своем времени.

Композиция эпической поэмы «Сон шамана» соответствует обрамленному повествованию, или рамочной структуре, со взаимосвязанными частями произведения. Авторский текст состоит из вступительного слова (14 строк) и сплошного монолога актанта (1 373 строки). Автор статьи к первому изданию канонического текста поэмы В. Н. Протодяконов, определение композиции произведения сводит к перечислению основного содержания размышлений актанта. На этой основе дается следующая схема: 1) человек и природа; 2) представление империализма;

3) классовое противостояние в Европе; 4) мировая война; 5) гражданская война; 6) переселение на северные территории; 7) пути выживания народа саха (см. [7, с. 53]).

В тексте А. Е. Кулаковского содержание поэмы составляют Девять периодов вещего предсказания старца, что определяется ритуальным шаманским припевом «Дом-ини-дом!». И каждый период заключает в себе мотив следующего, что характерно для рамочной композиции. В определении термина «рамка» указываются два значения: в широком смысле – «воплощенная граница художественного пространства» (Ю. М. Лотман); в узком значении – композиционный прием, известный также под названием «обрамление» или «обрамляющий рассказ» (Б. В. Томашевский и др.) (см.: [8, с. 200]).

Обрамление – от авторской строфы до заключительного благопожелания – в подобных случаях тождественно смысловым границам героя, в соответствии с художественным модусом произведения. Именно внутри этих границ реализуется динамическая «встреча» и логическая взаимосвязь автора и выбранного им героя произведения, которые сопоставимы с позицией автора и эстетической значимостью персонажа. В монологе шамана наблюдаются рамочные части, заключающие мотивы как элементы сюжета. Каждый мотив представляет повод для размышлений, а отдельно взятые социальные и философские положения актанта в формах обращения к слушателям представляют логически развивающиеся поиски путей их спасения, дальнейшего выживания и развития наравне с другими народами.

Жанр. В поэме мифологическое начало органически сливается с действительным историческим содержанием на основе оригинального этнографического образа, самобытность которого и сама по себе становится предметом поэтического осмысления [9, р. 24–27]. По отношению к данному образу мудрость и дальновидность А. Е. Кулаковского заключаются и в том, что он подтвердил последовательность народной философии в уникальном поэтическом персонаже, гордо убеждающем вот уже несколько поколений «своих слушателей» в незыблемой закономерности развития общества. Поэт создал национальное эпическое произведение на фольклорной основе, жанровым прототипом которого послужило устное народное творчество, связанное с культурой и верованиями. Но жанр эпических произведений фольклора не становится в данном случае шаблоном, а выступает универсальным ориентиром для художественной формы, предлагая ей особый способ организации пространства и времени: «редко кому удастся осознать время и пространство в единстве: увидеть время в пространстве и пространство во времени» [10, с. 91].

Именно на этом художественном единстве большого времени и реального пространства основывается жанровое своеобразие поэмы А. Е. Кулаковского, а также особое положение самого автора, классика национальной словесности. Композиция поэмы равняется способу изображения действительности как «дискурсивной последовательности целого» и составляет основу «субъектной организации» именно литературного произведения [11, с. 54]. Таким образом, поэтика «Сна шамана» послужила художественной основой объединения и проявления индивидуального, национального и исторического начал зарождающейся якутской художественной литературы.

Список. Поэма А. Е. Кулаковского впервые была опубликована в 1924 году в составе прижизненного издания поэта. Но среди вариантов и списков произведений А. Е. Кулаковского особое значение имеет список поэмы «Сон шамана», составленный известным лингвистом С. А. Новгородовым в его тетради для запи-

сей¹. Данный текст, во-первых, официально признается одним из ранних вариантов части поэмы «Сон шамана». В публикации архива ученого составитель издания профессор Е. И. Коркина делает следующее ценное примечание относительно этого уникального текста: «Судя по тому, что последующее после поэмы посвящение С. А. Новгородова (брату А. А. Новгородову) датировано 1 февраля 1913 года, копия снята не позднее этой даты. Список, безусловно, может иметь значение для дальнейшего изучения творчества А. Е. Кулаковского, его основного произведения – поэмы “Сон шамана”» [12, с. 108]. Во-вторых, фактическое уточнение даты списка подтверждают воспоминания современников поэта о том, что А. Е. Кулаковский читал / исполнял свои произведения перед публикой, был широко известен народу как поэт.

Список составляют 566 строк. Объем основного текста поэмы – 1387 строк. 561-я строка списка соответствует 1285 строке поэмы. Следующие четыре строки являются вариантами 1286–1291 строк основного текста [3, с. 228–229]. 566-я, последняя, строка списка однозначно воспринимается началом не записанной переписчиком новой строфы. Отсутствующие в списке строки (части) поэмы представляют значительное сокращение содержания произведения А. Е. Кулаковского. Их отмечаем в пяти местах.

Первое из них – 208 строк [3, с. 209–212]. В этом большом фрагменте основного текста поэмы представляется одно из сильных государств Европы – Германия, классовое противостояние в Европе и в связи с этим размышления актанта о возможной революции как о самом страшном событии в жизни общества.

Второе сокращение в объеме 20 строк [3, с. 210–212] – это описание войны, страшного урона от военной техники.

Третье сокращение равняется 248 строкам поэмы [3, с. 214–221], где описываются революция, гражданская война и представляется многозначное предсказание о партии большевиков.

Четвертое сокращение – 139 строк [3, с. 223–226]. В этом фрагменте поэмы ведется рассуждение о возможном духовном вытеснении (вымирании) нации при большой миграции народов. Шаман предупреждает «сиротливое племя саха» о печальных последствиях переселения.

Пятое сокращенное место – 98 строк [3, с. 229–231]: в завершающей части поэмы шаман говорит своим слушателям о мудрости древних предков – об умении преодолевать трудности судьбы – и дает благословение на будущее.

Таким образом, существенное сокращение содержания поэмы в списке равняется 713 строкам, что относится в прямом соотношении обоих текстов ко второй половине основного текста. В этом плане список можно считать вариантом поэмы, который представляет намеренное, специальное авторское сокращение в его чтениях перед слушателями.

Другой тип сокращения в тексте списка относится к начальной половине основного текста (до 349 строки). Это, во-первых, варианты строк и строфем; пропуски строк как двойные образные повторы на месте авторских тройных повторов в опубликованном тексте поэмы. В целом подобные разночтения наблюдаются по всему тексту списка.

В содержании основного текста поэмы указанные разночтения можно определить как уточнения автора в форме редактирования своего текста. Однако это не однозначный вывод, потому что дополнения могут быть и сокращением списка или так же, как и в первом случае, вариантом поэмы при авторском выступлении перед публикой. Точным, на наш взгляд, будет предположение, что сам А. Е. Кулаковский читал / исполнял поэму без текста перед собой, ибо устное выступле-

¹ Архив ЯНЦ СО РАН. Ф. 4. Оп. 9. Ед. хр. 47. Л. 19–25.

ние у якутов – традиция, канонизированное правило распространения словесности, что является неотъемлемой частью эстетики в представлении автора своего произведения и восприятия его слушателями.

Научное значение наличия вариантов произведения подтверждается генетической критикой в работах российских исследователей. Статья Н. В. Корниенко, посвященная этой проблеме, начинается с тезиса о том, что «существование нескольких редакций одного текста есть доказательство закона сохранения энергии» [13, с. 44]. Невозможно не привести еще одно значительное наблюдение исследователя об истории текста: «Текст защищен не хитроумием писателя, не извивами логики и неискушенностью в борьбе, но своей *неповторимостью*. Несомненно, восприятие текста – есть для читателя момент самозабвения, восторга, ощущение тайны слова и жизни» [13, с. 46].

История текстов А. Е. Кулаковского, представляющая специальное направление изучения его творчества, по отношению к списку его поэмы имеет особое значение. Вариант текста, сохраненный в архиве одной из уникальных личностей народа саха – С. А. Новгородова, бесспорно, подчеркивает значимость автора в среде якутских интеллигентов, высокую оценку его творчества, представляющего оригинальность национальной литературы. В связи с этим следует обратиться к докладу С. А. Новгородова «Основные задачи якутской интеллигенции», опубликованному в форме статьи в газете «Якутские вопросы» от 10 сентября 1916 года, где автор подписывается псевдонимом «Саха». Значительно его рассуждение о зарождающейся якутской «искусственной литературе»: «Что касается занимательности и художественной стороны произведений нашей народной словесности, то пусть каждый из нас припомнит свое личное эстетическое наслаждение от чтения или слушания разного рода хороших образцов. <...> Будучи бессилён очертить в кратких словах всю разностороннюю нашу народную словесность, скажу лишь, что она является прекрасным залогом будущего развития обширной и во всяком случае недурной литературы, чтобы не сказать больше» [12, с. 20].

Основные положения доклада перекликаются с идеей Послания А. Е. Кулаковского «Якутской интеллигенции», представляющего социально-философские размышления о положении народа в начале XX века. В этом плане бесспорно и то, что, оценивая художественные особенности фольклора и называя его «залогом будущего развития» якутской литературы, С. А. Новгородов имеет в виду эпические поэмы своего современника.

В произведении А. Е. Кулаковского определяющим становится его мастерство находить оригинальный подход к фольклорной форме и материалу – умение в форме экстатического видения продумать и дать логическую взаимосвязь частей как цельного сюжета и тем самым создать оригинальное, новое по форме для якутской литературы произведение. В поэме «Сон шамана» открываются новые (литературные) возможности воспроизведения традиционных образов в контекстах реального времени, что раскрывается в сюжете, сложенном из мотивов эпического размышления о судьбе своего народа.

Список литературы

1. *Веселовский А. Н.* О методах и задачах истории литературы как науки (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С-Петербургском университете 5 октября 1870 года) // Историческая поэтика. М., 1989. 404 с.
2. *Васильев Г. М.* Якутское стихосложение. Якутск, 1965. 125 с.

3. Кулаковский А. Е. Ырыа-хоһоон (Поэтические произведения). Академическое издание с комментариями / Сост. Л. Р. Кулаковская; отв. ред. П. В. Максимова. Новосибирск: Наука, 2009. 630 с.
4. Кулаковский А. Е. Наступление лета. Стихи и проза. Избранные сочинения. М.: Современник, 1986. 383 с.
5. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Ось-89, 2005. 560 с.
6. Бурцев А. А. Наследие А. Е. Кулаковского в контексте мировой литературы // Бурцев А. А. Классики и современники: вершинные явления и избранные лики якутской литературы. Якутск: Сфера, 2013. С. 11–66.
7. Протодьяков В. Н. Өксөкүлээх Өлөксөй уонна «Ойуун түүлэ» поэма кэм-кэрдии дьүүлүгэр // Өксөкүлээх Өлөксөй. Ойуун түүлэ. Дьокуускай: Бичик, 1994. С. 44–63. (на якут. яз.)
8. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной «Intrada», 2008. 358 с.
9. *Sivtseva-Maksimova P.* Mythopoeic Images as the Realities of Time in the Literary Works of Sakha Classics // Karadeniz [Ежеквартальный Международный журнал общественных наук]. 2013. Kış – Зима – Winter. Yıl – Год – Year 6. Sayı – Число – Volume 21. P. 24–34.
10. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М.: Индрик, 2012. 264 с.
11. Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Либринт-РГГУ, 2001. 192 с.
12. Новгородов С. А. Во имя просвещения родного народа. Сочинения, переписка, материалы. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1991. 232 с.
13. Корниенко Н. В. Реабилитация автора генетической критикой // Текстология и генетическая критика: общие проблемы, теоретические перспективы: Сб. ст. по результатам российско-французского коллоквиума, проходившего в ИМЛИ РАН 25–26 сентября 2000 г. в рамках программы научного сотрудничества между ИМЛИ РАН и ИТЕМ (Институт современных текстов и рукописей) НЦТИ Франции. М., 2008. С. 44–51.

P. V. Sivtseva-Maksimova

Yakutsk, Russian Federation

**STRUCTURAL ANALYSIS OF THE POEM «SHAMAN'S DREAM»
BY A. E. KULAKOVSKIY: FRAME, PLOT, COMPOSITION, LIST**

The article presents an analysis of the poem «Shaman's Dream» (1910) by A. E. Kulakovsky (1877–1926). It is proved that ethnogenetic contexts are present not only in the images, actualizing issues and national ideas, but also in parts and components of the structure. The artistic function names (genre product code) and the plot composition (mythopoeics as the basis of imagery) are considered. The importance of the classic works in the history of the Yakut literature is revealed in the comparative analysis of the main text and the poem list that was made before the poem was published. In the analysis of the epic poem special attention is paid to understanding the author's beginning which is important for the problem statement, the taxonomy of motives like the plot's basis, identifying the protagonist's functions. The genre beginning of the poem is based on the artistic unity of the big time and real space.

Keywords: Yakut literature, epic poem, prediction, framing, chronotopos, list.

Sivtseva-Maksimova Praskovia V. – Doctor of Philological Science, Professor of Yakut Literature of North-Eastern Federal University Named after M. K. Ammosov, Head of Research Laboratory «Problems of Textual Criticism and Literary Criticism» at the Institute of A. E. Kulakovsky (42 Kulakovsky Str., Yakutsk, 677000, Russian Federation, smpv50@mail.ru)

Л. П. Григорьева

Якутск, Россия

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ
СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ «УОЛАН ЭРИЛИК»
Е. С. СИВЦЕВА-ТАЛЛАН БЮРЭ**

Поэма «Уолан Эрилик» якутского поэта Е. С. Сивцева-Таллан Бюрэ (1909–1984) занимает особое место в истории национальной поэзии. Автор работал над поэмой на протяжении всей жизни. Произведение издавалось при жизни поэта три раза (1944, 1963, 1971 гг.), и каждый раз автор вносил в текст поэмы существенные изменения. В статье представлены результаты анализа сюжетной структуры поэмы «Уолан Эрилик» (в последней редакции); отмечается влияние якутского героического эпоса (олонхо) на поэтику произведения: в композиционной структуре и развитии сюжетного действия наблюдается рецептивный дискурс эпической идеи олонхо; идея борьбы главного героя за свободу всего народа перекликается с художественной концепцией олонхо.

Ключевые слова: композиция, поэма, система образов, сюжет, текст, редакция.

Ефрем Степанович Сивцев-Таллан Бюрэ (1909–1984) – якутский поэт, известный своеобразным поэтическим языком и особенным романтическим стилем. Литературное творчество Таллан Бюрэ берет начало с конца 1920-х гг. Первая книга стихов вышла в 1937 г. и сразу привлекла внимание читателей выразительностью образов, оригинальностью поэтического голоса. Его поэма «Уолан Эрилик» занимает особое место в истории якутской поэзии. Как справедливо отметил народный поэт Якутии Семен Данилов в предисловии к книге стихов и поэм Таллан Бюрэ, «без “Уолан Эрилика” невозможно представить общую картину якутской поэзии» («“Уолан Эрилигэ” суох саха поэзиятын уопсай хартыынатын ойуулуур түктэри») [1, с. 12]. Поэт работал над поэмой на протяжении всей жизни: начал, когда ему было 27–28 лет, и окончательно завершил к 62 годам. Поэма «Уолан Эрилик», посвященная теме любви и романтического стремления к свободе, дружбе народов, – основное произведение Таллан Бюрэ.

Интересна история создания поэмы. Как утверждает П. Ильин, автор статьи об идейно-тематическом содержании поэмы, напечатанное в первом сборнике стихотворений в 1937 г. произведение «Көнгүл Боотур» («Свободный Боотур»), является первым вариантом поэмы [2, 204]. Однако правомерным будет утверж-

Григорьева Людмила Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры якутской литературы Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова (ул. Белинского, 58, Якутск, 677000, Россия, grigormila@mail.ru)

дение, что в стихотворении «Свободный Боотур» впервые была задана основная мысль, идея будущего крупного поэтического произведения.

Первый вариант поэмы «Уолан Эрилик» был напечатан на страницах журнала «Хотугу сулус» в 1941 г. В этом издании текст поэмы композиционно разделяется на 4 части (түһүмэх), но в ней по содержанию отражаются события всех пяти песен последнего прижизненного издания (1971). В этом тексте мы находим первоначальные творческие идеи автора: первый вариант сюжетного действия поэмы, характеристики и содержание образов и т. д. Таким образом, этот текст (хотя и незавершенный) имеет значение в изучении творческой истории произведения.

Полный текст поэмы отдельной книгой увидел свет в 1944 г. (ред. Г. П. Башарин, А. А. Бэриак), а второе переработанное издание вышло в 1963 г. (ред. М. Е. Тимофеев). Окончательный текст поэмы был напечатан в книге стихотворений и поэм «Өлүөнэ очуостара» («Скалы Лены») в 1971 г. Поскольку все упомянутые тексты поэмы были изданы при жизни автора, следует утверждать, что внесенные изменения – авторские. Таллан Бюрэ редактировал свою поэму целенаправленно, и каждая редакция текста имела своей конечной целью совершенствование художественной формы, стиля, языка и идеи произведения. Вместе с тем следует отметить и отдельные издательские вмешательства: во-первых, это издание поэмы в 1963 г. без эпилога (в изданиях 1944 и 1971 гг. эпилог имеется); во-вторых, это сокращение некоторых строк в издании 1971 г. в результате правки цензора или редактора. В тексте поэмы 1963 г. эти строки были напечатаны. Результаты текстологического исследования редакций 1944, 1963, 1971 гг. подробно представлены в других наших работах [3; 4].

Обратимся к особенностям сюжетной структуры произведения. Поэма «Уолан Эрилик» Таллан Бюрэ состоит из восьми песен и эпилога. В начале произведения имеется посвящение, датированное 1937 г. Главными противоборствующими сторонами в произведении выступают Уолан Эрилик и Тойон Дуолан. Для полного представления о сюжетном действии поэмы необходимо раскрыть содержание всех песен.

В первом эпизоде *первой песни* дается предыстория событий (экспозиция): автор описывает место действия, знакомит читателя с героями поэмы, описывает внешний вид, социальное положение, образ жизни каждого персонажа. Завязкой конфликта выступает похищение Тойон Дуоланом прекрасной Айталы Куо: в неравной борьбе Уолан Эрилик теряет свою возлюбленную. Мысль о личной мести Уолан Эрилика постепенно приобретает иное качество – он становится борцом за свободу всего народа.

Во *второй песне* Уолан Эрилик получает известие от возлюбленной о том, что Тойон Дуолан держит ее взаперти, и что она ждет его, Эрилика. Это дает ему надежду. Здесь автор сталкивает Уолан Эрилика в диалоге с Тойон Дуоланом, где последний просит пощадить его и клянется вернуть Айталы Куо в родной дом. О том, что Тойон Дуолан нарушил клятву, мы узнаем, когда верные друзья Уолан Эрилика приводят Русского воина, смертельно раненого Тойон Дуоланом, и говорят: «Саха, саргын самынна / Биһи кириэппэспит умайда» («Саха, твоя мечта разрушена / Наша крепость сгорела»¹) [1, с. 309]. В монологе Русского воина значительен его рассказ о страданиях Айталы Куо, находящейся в заточении у Тойон Дуолана: он ее увидел и даже признался в своих чувствах. Однако в глазах прекрасной девушки увидел большую любовь к другому. Русский воин дарит Уолану свой меч. В конце этой песни Уолан Эрилик дает клятву, что он не отступится от борьбы за свободу и справедливость.

¹ Здесь и далее подстрочный перевод на русский язык наш. – Л. Г.

В *третьей песне* повествуется о празднике ысыах, устроенном в честь Айталы Куо. Здесь дается довольно обширное описание места проведения и времени ысыаха. В повествовании о самом празднике описываются прием гостей, питье кумыса, национальные игры (перетягивание палки, прыжки в длину), исполнение песен, осуохай, олонхо. Торжество прерывается приходом Уолан Эрилика и его воинов. В монологе героя, обращенном к Тойон Дуолану и окружающим его, указывается причина его борьбы: «Эн болотунг дьулаанынан, / Албан аатын абынан, / Аадын, араайын аатынан / Албынгын-сааккын сабынан, / Үрүг саардыын эһи кыайдыгыт, / Дьаһааҕы ылар буоллугут» («Своим мечом грозным, / Своим именем великим, / Своим раем и адом, / Покрывая обман и стыд, / Победили вы вместе с Царем / Вы стали собирать ясак») [1, с. 319]. Как видно из слов Уолан Эрилика, личная месть отодвигается на задний план, на первое место выводится идея борьбы за свободу. Автор не описывает, как сражаются воины, но подчеркивает итог этой борьбы: родная земля – прекрасная долина Туймаада – уничтожена, все сгорело. Увидев содеянное им Зло, Уолан Эрилик презирает себя: он покидает родную землю. Его монолог, посвященный дереву Аал дууп, полон обиды и отчаяния. Перед уходом Уолан Эрилик вешает свое окровавленное оружие на дерево.

В *четвертой песне* поэмы Уолан Эрилик помогает жене и сыну Тойон Дуолана спастись от беды.

О встрече Уолан Эрилика и Айталы Куо повествуется в *пятой песне*, сцена их встречи очень трагична. В предсмертном монологе героини раскрывается ее глубокое сожаление о своей короткой жизни, ее несбывшаяся мечта о свободе, которую ощущала только во сне. Смерть Айталы Куо – кульминация поэмы.

В *шестой песне* действие поэмы переносится на Север. Уолан Эрилик просит у Северного моря благосклонного отношения к нему и приносит ему в жертву своего противника.

В *седьмой песне* мы узнаем о том, как Уолан Эрилик стал пленником тунгусского племени, вождем которого является Айала – отец его близкого друга Дьэргилэ.

В последней, *восьмой песне* Айала, рискуя своим благосостоянием, отпускает Уолан Эрилика на свободу. Герой постепенно начинает вспоминать о своих былых подвигах, и в нем с новой силой разгорается стремление к борьбе. Уолан призывает людей Айала поехать с ним в его многострадальную землю, охваченную борьбой за свободу. Этого и боялся вождь северного племени. В конце восьмой песни воины прощаются с Великой Рекой (Улуу Байҕал).

Как отмечает П. Ильин, здесь поэт описывает уход якутов на Великую Отечественную войну [2, с. 200]. В последнем монологе Уолан Эрилик говорит о своей мечте – быть всегда и везде свободным, как эта Великая Река. Однако в *эпilogue* Уолан Эрилик, утратив былую воинскую славу, превращается в каменную скалу без имени:

...Уонна Дьылҕа кинини кыраабыт
Буруйун-айыытын изнигэр,
Будулуйар долгунум үөһүгэр
Киһи ... очуос буолан хаалбыт.

Дьылҕа ол киһиэхэ эппиттээх:
Эн тылгынан икки атахтаах
Кэнэбэс эйигин билбэтин диэн,
Кэнэн ааттаргын эппэтин диэн...

(И Судьба его проклинала
За содеянные грехи и вину,
Над волнами
Человек... превратился в скалу.

Судьба этому человеку сказала:
Твоими словами двуногий
Пусть не знает о тебе в будущем,
Пусть не произносит имя твое...) [1, с. 347].

В конце произведения говорится, что, действительно, есть такая гора на Лене, и стоит она, «одиноко скучая, как забытый титан, без имени и славы».

Завязкой действия поэмы выступает похищение Айталы Куо, а в дальнейшем развитии сюжетного действия наблюдается переход личных стремлений героя к Любви и Красоте в осуществление цели определенного социального общества – угнетенных, и эта вторая цель становится истоком идеи борьбы Уолан Эрилика за свободу и справедливость. Но победа над Тойон Дуоланом и его воинами не приносит ему удовлетворения: Уолан Эрилик приходит к мысли о том, что борьба приводит только к беде, и в подтверждение своего отказа от нее оставляет оружие на дереве Аал дууп. Наступает скрытая развязка конфликта произведения. Однако кульминационным моментом в поэме выступает смерть невинной девушки Айталы Куо, явившаяся причиной борьбы героя (пятая песня).

На наш взгляд, предсмертный монолог Айталы Куо должен предшествовать эпизоду из третьей песни, где герой убеждается в неправоте своих деяний и, демонстрируя отказ от борьбы, вешает оружие на дерево. В таком композиционном решении развязка конфликта между Уолан Эриликом и Тойон Дуоланом получилась бы более убедительной.

Последующие песни поэмы повествуют о дальнейшей судьбе героя, где конфликт переносится во внутренний мир Уолан Эрилика. Образ главного героя приобретает несколько иной оттенок, чем в первых пяти песнях. Из реального борца за свободу он превращается как бы в символический образ, представляющий собой идею борьбы. Известно, что эти последние три песни и эпилог автор написал в 1941–1944 гг.

В систематике образов особое место отводится Уолан Эрилику, все события поэмы связаны с его действиями. Другие персонажи поэмы выполняют определенные функции, зависящие от проблематики эпизодов действий главного героя. По мере выполнения своей функции, они выбывают из сюжета.

Главный герой поэмы Уолан Эрилик – сын бедных людей. В роду у него имелся особенный человек – прорицатель, философ от природы: «Уолан Эрилик ону утумнаан: / Дьулуура – үрдүк, модун – санаата, / Бар дьон үтүө көнүлүн илиннээн, / Олобун охсуһууга анаата» («От него перенял Уолан Эрилик: / Отвагу – высокую, мысль – великую, / За борьбу ради свободы всех людей / Жизнь свою он отдал») [1, с. 296]. Мысль о личной мести за любимую в итоге превращает Уолан Эрилика в вождя всего народа в борьбе за свободу. К нему присоединились те, кто пожелал стать свободным: «Ким алаһа дьизиттэн барбыт... / Ким дьаһааһы, сокуону утарбыт» («Кто из дому ушел, кто пошел против закона, ясака»). Окружают героя люди разных национальностей, автор называет их «людьми свободы» («көнүл уолаттара»). Здесь мы встречаемся с Дьэргилэ, сыном тунгусского племени, якутом Дохсун Догусуол и Русским воином. Особая роль отводится образу Русского воина, который был смертельно ранен Тойон Дуоланом. Русский воин, очарованный красотой девушки Айталы Куо, полюбил ее с первого взгляда, о чем мы узнаем из его монолога. Меч, подаренный Русским воином Уолан Эрилику

в знак любви к Айталы Куо и дружбы к нему, – символ борьбы. Этим Русский воин благословляет героя на борьбу. Уолан Эрилик клянется, что не изменит своего решения: «...из нас двоих пусть один умрет, из нас двоих пусть один победит». Однако победа над своим врагом не принесла ему желаемых результатов: стерта с лица земли его родина, погибла любимая женщина, он убедился в неправоте своих действий. Для иллюстрации трагедии героя приведем его прощальный монолог, посвященный родной земле – Туймааде, в котором слышен голос отчаяния и разочарования:

Бырастыы нии, уонна эн биһи
Аны көрсүһүөхпүт суоҕа.
Мин бардаҕым, дьоло суох киһи,
Мин ааппын бар дьон умнуоҕа,
Оттон эн ордук дьону булуон,
Кинини дьолгор оонньотуон,
Эппэтэх эйэ тылгын этиэн,
Албан ааккынан кизэргэтиэн!

Оттон миигин эн сээн диэбэтин
Биирдэ бу кылгас үйэбэр,
Мизэх биирдэ өйөбүл буолбатын
Үөрэр да, ытыыр да күммэр...
Бырастыы, ыраах-ыраах бардым
Мин биллибэт ол дойдуга:
Мин хоргута, мин ытыы бардым,
Мин – бараммыт биис ордуга.

(Прости, прошу, и мы с тобой
Не увидимся больше.
Несчастный я ухожу,
Имя мое забудет весь народ,
А ты найдешь лучших людей,
Их ты счастьем одаришь,
Невысказанные слова мира ты
скажешь,
Великим именем своим их прославишь!

А меня ты добрым словом не одобрила
Хотя бы раз в моей короткой жизни,
Не стала мне поддержкой
Ни в радостные, ни в горькие дни мои...
Прощай, ухожу далеко-далеко
В незнакомую мне страну:
Я ухожу горе свое оплакивать,
Я – частица истребленного племени) [1, с. 324].

Герой хочет забыть свое имя, которым раньше гордился. В диалоге с *Үчүгэй Өрүүһэ* (Прекрасной Аришей) Уолан Эрилик говорит:

Аат! кими кэрэхсэтиэн...
Син биир хардата суох сүтэр
Түһэр сулуһум төлөнүнүү,
Түүннү муммут кылаһыны

Кини дорџоонугар суох үөрүү –
Кэнэн аналынан кини баай;
Киниэхэ баар үтүнү үөбүү,
Кэрэни холуннары киниэхэ баар.

(Имя! кого интересует...
Все равно угасает без ответа,
Как искорка падающей звезды,
Нет радости в звуках его,
Как у заблудшего ночью крика –
Оно богато участью несчастной;
Есть у него укор всему хорошему,
Есть у него порицание прекрасному) [1, с. 329].

Таким образом, крах мечты о свободе, о любви приводит героя поэмы к большой личной трагедии, что подчеркивается в его монологах. Автор уводит своего героя подальше от земли, где умерла его идея. В далекой северной стране Уолан Эрилик ищет уединения, успокоения. Как мы отметили выше, здесь образ героя приобретает символический характер: теперь в нем автор воплощает собственно идею борьбы.

Уолан Эрилик находится в плену у вождя тунгусского племени старца Айала, который, узнав о дружбе героя с его сыном Дьэргилэ, относится к нему доброжелательно. Однако он боится отпустить Уолан Эрилика на свободу, объясняя это тем, что он может принести большую беду в мирную жизнь племени. Мы узнаем, что Уолан Эриликом интересуются и люди соседних племен; они предлагают за него старцу Айале много богатства и добра. Но вождь племени отказывается выполнить их просьбу. Он говорит, что Уолан Эрилик – знак вымершей идеи («...Кини... сууллубут сурт бэлиэтэ, / Кини өспүт өтөх өһүөтэ...» [1, с. 342]). В этих песнях автор называет своего героя не по имени, а просто «Пленный» («Кэлгизлээх киһи»), и говорит о нем в прошедшем времени. О себе Уолан Эрилик также говорит в прошедшем времени:

Былып, дьон көгүлүн көрдөһөн
Баайы, саары утарыыта,
Өлүү, өһүөмнү утабынан
Өлөрсө тиһэх киириитэ,
Бадаба ... инники кэккэбэ
Мин эмиэ иһэр эгим,
Эрдэ туран, иһэр үйэбэ
Эрдэ иэспин биэрбитим...

(В прошлом, когда люди за свободу свою
Встали против богатых и царя,
В бою последнем
В днях смертельных боевых
Кажется... впереди
И я шел тогда,
Встав рано, грядущему веку
Отдал я рано долг свой...) [1, с. 339–340].

Эти слова героя, на наш взгляд, направлены на осмысление того, почему герой потерпел неудачу: он встал на борьбу за свободу народа, верил в идеалы этой борьбы, но настало время, когда народ в него самого не поверил.

Противоборствующую Уолан Эрилику сторону представляет образ Тойон Дуолана – сына богача Туймаады Арылыас, известного даже самому Царю Российскому. Тойон Дуолан имеет все: богатство, высокий чин, красивую жену и сына. Однако у него не было совести и долга перед Родиной. Подобно богатырю абаасы из олонхо, Тойон Дуолан похищает Айталы Куо, тем самым завязывается конфликт произведения. Власть и сила Тойона Дуолана описаны в третьей песне, где устраивается ысыах в честь Айталы Куо. Его величие и сила также подчеркиваются данным автором именем Тойон Дуолан, где «тойон» – богач, «дуолан» – имеющий большую силу, могучий [5, с. 57, 190].

Айталы Куо, дочь бедной женщины Саргылааны, является причиной конфликта между Уолан Эриликом и Тойон Дуоланом. Описанию внешнего вида своей героини автор уделяет особое внимание. Она прекрасна, подобно эпическим красавицам:

Кыыһа – үрүн дьизэ үрүмэччитэ,
Хара дьизэ хараначчыта,
Тэннээбэ эрэ кыталык көтөр,
Кыыс дьахтар оһуобайа,
Санааба биитэр түүлгэ көстөр
Сахаттан кыраһыабайа.

Ол кыыс – эдэр дьон сырдык бабата,
Кырдыбаас ааспат абата,
Ол иһин үс сахам таптаабыт,
Айталы Куо диэн ааттаабыт.

(Дочь ее – белого дома бабочка,
Черного дома ласточка,
Сравнится с ней только птица стерх,
Девушка особая она,
Красавица из саха, которую
Увидеть лишь можно во сне, да в мечте.

Та девушка – светлая мечта людей молодых,
Непреходящая обида людей старых,
Потому полюбил ее весь народ саха
И назвал именем Айталы Куо) [1, с. 294].

Кроме Айталы Куо, в поэме есть и другой женский образ – образ Прекрасной Ариши, жены Тойон Дуолана. Она становится подругой Айталы Куо, разделяет ее горе. С ее помощью встреча Тойона Дуолана с Айталы Куо каждый раз переносится на другой день. Однако, как становится известно потом, именно от ее рук погибает Айталы Куо. Автор умалчивает о причинах этого поступка. Поступок героини П. Ильин трактует следующим образом: «Для противоборствующих сторон Айталы Куо явилась причиной борьбы, большого греха. Прекрасная Ариша убивает Айталы Куо, чтобы спасти сына, т. е. продолжателя рода айыы аймага; убивая ее, Прекрасная Ариша уничтожает символ борьбы (кыргызс)» [2, с. 195]².

² Перевод на русский язык наш. – Л. Г.

Как видно, взаимоотношения между героями поэмы сложные: Уолан Эрилик борется и побеждает Тойон Дуолана, Прекрасная Ариша убивает Айталы Куо, Уолан Эрилик спасает Прекрасную Аришу и ее сына, старец Айала отпускает на свободу Уолан Эрилика, а тот призывает его людей к борьбе.

В поэме много описательных и повествовательных частей. Почти каждая песня поэмы завершается лирическим отступлением, в ходе развития действия также наблюдаются авторские вторжения в виде лирических отступлений, обращенных читателю или героям поэмы. Например, таковы обращения автора к читателю:

Хомус этигэн диэн дьон тылын,
Хойукку ааѳааччы, билэриэн?

Хомуһум туойар тойугун
Долгуйа ханна истэринг?

Ат сылгы киһилии ытыырын,
Ааѳааччы, көрөр буоларыан?
Арахсыһар күнүн кырыырын
Аѳам дьоннортон истэриэн? [1, с. 300].

(Поздний читатель мой, знал ли,
Что говорили люди о хомусе?
Звуки и песню хомуса
Волнуясь, слышал ли ты где?)

Видел ли ты когда-нибудь, читатель,
Как конь плакал, словно человек?
Слышал ли ты у людей старших о том,
Как он день разлуки проклинал?) [1, с. 327].

Чаще всего автор обращается к своему герою – Уолан Эрилику:

Ол да буоллар, тиэтэй эрэ, Уолан!
Күн ааһыа – үйэни сүтэриэн...

(...Все равно, спеши, Уолан!
День пройдет – век потеряешь...) [1, с. 305].

...Манна суостаах иирээн демона
Суланыан, сонньуйуон дуу?
Сэмэ-сунха сэргэх Уолана,
Сэмэлэнэ саныан дуу?

(Здесь, демон страшной борьбы,
Проклянёшь ли себя ты?
Уолан, знавший о расплате за грехи свои,
Будешь ли ты себя винить, презирать?) [1, с. 330–331].

Уолан! Кимин хаалла кэннигэр?
Доѳотторун мэлийдилэр,
Сир оѳолоро сир иннигэр
Сирдээѳи иэстэрин биэрдилэр.
Оттон эн, анардас Уолан,
Хайа суолунан барыаххыный?

Хаһан, ханна ким-туох буолан
Эн биһи көрсүһөхпүтүй?

(Уолан! Кто остался у тебя?
Друзей своих потерял,
Дети земли за землю
Земной отдали долг.
А ты, одинокий Уолан,
По какой дороге пойдешь?
Когда, где, как мы с тобой
Встретимся вновь?) [1, с. 335].

Таким образом, в композиционной структуре и развитии сюжетного действия поэмы «Уолан Эрилик» в целом наблюдается рецептивный дискурс эпической идеи якутского эпоса олонхо. В поэме имеется экспозиция, где дается описание места событий, повествование о происхождении и жизни главных героев (первый эпизод первого действия). Завязкой конфликта произведения, как и в олонхо, служит похищение красавицы Айталы Куо Тойоном Дуоланом. Идея борьбы главного героя за свободу всего народа также перекликается с художественной концепцией олонхо. Кроме этого, в поэме весьма значительна смысловая функция дерева Аал дууп. В именах главных персонажей также наблюдаем заимствования из фольклора: Уолан Эрилик – в олонхо Юрюнг Уолан, Айталы Куо – в олонхо Айтальын Куо. Описания быта, жизни отдельных героев (Арылыас Баай, Тойон Дуолан, Айала) сделаны в гиперболическом стиле олонхо. Вместе с тем в поэме «Уолан Эрилик» авторское внимание, главным образом, сосредотачивается на одном герое, которым является Уолан Эрилик. Сталкивая своего героя в борьбе против богатства, гнета и других жизненных явлений, автор прослеживает динамику этого образа в социально-историческом ракурсе. Например, борьба героя против байского гнета, царского ясака и других несправедливых законов относится к дореволюционному времени в жизни народа. Период жизни героя, где он уходит на Север и находится в плену у тунгусского племени (три года), характеризуется как переломный момент: он переживает большую личную трагедию, с одной стороны, а с другой – ждет созревания народного самосознания для борьбы за свободу. В этом плане герой поэмы может восприниматься как предвестник революции.

Список литературы

1. *Таллан Бүрэ*. Скалы реки Лены: Стихи, поэмы. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1971. (на якут. яз.)
2. *Ильин П.* Сущность поэмы «Уолан Эрилик» // Чолбон. 1994. № 6. С. 185–211. (на якут. яз.)
3. *Григорьева Л. П.* Поэма Е. С. Сивцева-Таллан Бүрэ «Уолан Эрилик»: история создания, художественные особенности авторских редакций // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2014. № 10 (3). С. 86–94.
4. *Григорьева Л. П.* Е. С. Сивцев-Таллан Бүрэ «Уолан Эрилик» поэматын тиэкиһин айыллыытын историята: текстологической чинчийии // Наследие А. Е. Кулаковского в контексте духовной культуры России: современные аспекты исследования: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Новосибирск: Наука, 2011. С. 180–187.
5. Краткий толковый словарь якутского языка / Под ред. П. С. Афанасьева. Якутск: Бичик, 1994.

L. P. Grigorieva

Yakutsk, Russian Federation

**SOME FEATURES OF THE PLOT STRUCTURE
OF THE POEM «UOLAN ERILIK»
BY E. S. SIVTSEV-TALLAN BYURE**

The poem «Uolan Erilik» by the Yakut poet E.S. Sivtsev-Tallan Byure (1909–1984) takes the special place in the history of the national poetry. The author worked at the poem all his life. The work was published three times (1944, 1963, 1971), and every time the writer made essential changes to the poem text.

The results of the «Uolan Erilik» poem's plot structure analysis are presented in the article (in the last edition); the influence of the Yakut heroic epos (olonkho) is noted in the work poetics: the receptive discourse of epic idea of olonkho is observed in the composition structure and development of the plot action; the idea of main character's struggle for freedom of the whole nation has something in common with the art concept of olonkho.

Keywords: composition, poem, system image, plot, texts, variant reading.

Grigoreva Lyudmila P. – Candidate of Philology, Reader, Department of Sakha Literature, North-Eastern Federal University in Yakutsk (58 Belinsky Str., Yakutsk, 677000, Russian Federation, grigormila@mail.ru)

И. В. Булгутова*Улан-Удэ, Россия***МИФОПОЭТИКА СЮЖЕТА ОБ ОХОТЕ
В БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Раскрываются особенности сюжета об охоте в произведениях бурятских писателей, рассматривается сюжетная ситуация «случай на охоте», устанавливается общность в ее художественной интерпретации, определяемая логикой мифа. Мифопоэтика сюжета об охоте определяется осознанием случая и выявлением его связи с предустановленной закономерностью. В сюжете об охоте раскрываются универсальные законы бытия человека и природы, призванные сохранить или восстановить баланс при взаимодействии противоположных начал. В произведениях Б. Ябжанова и С. Доржиева «случай на охоте» трактуется как с точки зрения носителя профанного сознания, так и с точки зрения сакрального, подобное сопоставление позволяет раскрыть бессознательные начала природной жизни и их постижение в традиции. В статье также раскрывается регулятивная функция мифосознания в выстраивании различных вариантов сюжетной ситуации «случай на охоте», в частности в сюжете вставных историй выявляется мотивный комплекс «запрет – нарушение запрета – наказание».

Ключевые слова: сюжет, сюжетная ситуация «случай на охоте», мифопоэтика, мифосознание, тотемизм.

В бурятской литературе, как и в литературах других народов Сибири, немаловажное значение имеет сюжет об охоте, отражающий один из традиционных видов промысла для части населения, проживавшей в лесной и лесостепной зоне. В бурятской литературе XX в. освоение сюжета об охоте связано с творчеством писателя Михаила Жигжитова, который был профессиональным охотником и пришел в литературу со своей темой. Так, в его трилогии «Подлеморье» центральный образ – образ охотника-эвенка Магдауля Волчонка, в повестях «Моя малютка Марикан», «Тропа Самагира», «За ущельем Семи волков» раскрывается образ охотника-эвенка Самагира, в этих произведениях охота показана как неотъемлемая часть повседневной будничной жизни с подробным изображением традиционных ритуалов.

Мы обращаемся к тем произведениям бурятской литературы, в структуре которых важна сюжетная ситуация «случай на охоте». Охота в бурятской литературе рассматривается в широком контексте природной жизни и понимается не только как исключительно занятие человека. В повести бурятского писателя Балдана Ябжанова «Эхэ шоно» (Волчица) воспроизводится история семьи волков от ее возникновения до гибели, многие эпизоды повести, в том числе и случаи на охоте,

Булгутова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета (ул. Ранжулова, 6, Улан-Удэ, 670000, Россия, irabulgutova@mail.ru)

раскрываются как бы с точки зрения самих животных. Повествование включает в себя две ретроспекции: в начале, когда волчица с выводком ждет отца семейства – добытчика, раскрыта предыстория волчьей семьи до рождения волчат, вторая ретроспекция появляется после гибели волка в ловушке, устроенной людьми, опять же с точки зрения волчицы воспроизводится момент первой встречи волков. Автор выстраивает свою концепцию природной жизни, сохранение баланса в которой возможно только при соблюдении естественных законов, поэтому возникает противопоставление людей и животных, поведение которых, в отличие от людей, определяется только биологическими факторами.

Өөрүн табисууртай өөрүн ёһо жаматай байгаалин олон тоото үринэрэй зарим нэгэнэй амидаралай түлөө нүгөө бэшэнэйнь ами бэе хороогдохо ушар зохёолдобо [1, с. 52].

Свой замысел и свои законы есть у природы, по которым ее многочисленные дети ради продолжения жизни одних вынуждены отдавать свою жизнь.

В структуре повести важны две сюжетные ситуации «случай на охоте», ведущие к столкновению мира животных и мира людей, которое становится возможным в контексте общей экстремальной ситуации военных лет. Первый эпизод охоты – это нападение волка на жеребца, второй – волчицы на стельную корову, в обоих случаях нападение на домашний скот превращается в схватку, это столкновение хищников и травоядных становится проявлением вечного противоборства разных начал природы. Как поражение волка в схватке, так и победа волчицы ведут к их дальнейшей гибели от руки человека. В авторской концепции природные законы мудрее и совершеннее людских, охота в животном мире происходит ради выживания, определяется на уровне инстинктов, людям же самим надо устанавливать меру, придерживаясь традиционных воззрений. Регулятивная функция мифосознания раскрывается в ситуации, когда охотник не стреляет в незащищенную волчицу, плывущую по озеру с волчонком в зубах, вспомнив предание о том, как когда-то другой охотник убил волчицу, переносившую вплавь в зубах своих детенышей. Наказанием ему стала потеря собственной семьи.

Тэрэ браконьэрэй гэр бүлэ, һамга үхибүүдһнь бултаараа гээгдэһэн гэхэ. Юундэб гэхэдэ, тэрэ шоро муута буудалгаараа ганса шонын үринэрһе бэшэ, харин өөрһнгөө уг узурһе, үри һадаһһе үндэһөөрһнь таһалжархёо ха... [1, с. 57].

Семья того браконьера – и жена и дети – все погибли, потому что тем роковым выстрелом он не только прервал волчье потомство, но и оборвал корни и ростки своего рода.

История об охотнике, нарушившем негласные запреты природного мира и получившем соответствующее наказание, раскрывается во вставном рассказе, в котором дается мифологическое представление о всеобщности законов бытия, о незримых связях в мире. В повести «Волчица» прослеживается история мести как волков, так и людей. Нападение волков на домашний скот вызывает преследование семейства со стороны людей, в ловушке погибает ослабевший от травм волк – глава семейства, человек беспощадно убивает все волчье потомство, волчица же, которая мстит людям, не убивает человеческое дитя, так как материнский инстинкт в ней оказывается сильнее. Сам показ жизни волков с внутренней точки зрения, некоторые сюжетные моменты, в частности волчьей мести людям за погубленное потомство, схожи с линией повествования о волках Акбаре и Ташчайнаре в романе Ч. Айтматова «Плаха», не вдаваясь в причины сходства сюжетной

линии, отметим лишь, что «Волчица» Б. Ябжанова была напечатана в журнале «Байгал» в 1984 г., «Плаха» Айтматова впервые была опубликована в журнале «Новый мир» в 1986 г. Сюжетная линия повести «Волчица» определяется общим контекстом авторских размышлений о закономерностях естественной природной жизни, в которую, по традиции, вписывается жизнь человека.

В рассказе Б. Ябжанова «Бар хүсэтэнэй хурим» («Медвежья свадьба») сюжетная ситуация «случай на охоте» – это встреча охотника с медведями и его чудесное спасение. Как известно, «сюжет встречи охотника с медведем в тайге является распространенным в литературах народов Сибири, что обусловлено как жизненным материалом, который служит сюжетной основой для большинства произведений, так и общностью фольклорного пласта культур многих сибирских народов» [2, с. 194].

Ситуация в рассказе раскрывается с точки зрения старого охотника, хранителя традиций Найдана-таабай, вспоминающего случай на охоте, произошедший с ним в юности, т. е. в какой-то степени это охотничья байка. Охотник оказался свидетелем брачных игр медведей – «свадьбы», куда явилось девять особей, причем медведи – это и «хангайн баатарнууд» (батыры Хангая), и «хангайн хүбүүд» (сыны Хангая) и «кавалернууд» (кавалеры), и «хүрин дэгэлтэй» (бурополье) и «дулаан дахатан» (теплошубые), а медведица – «һаншагта хатан» (длинновласая царица) и т. д. [3, с. 78–79]. Эвфемистическое название медведей свойственно тотемистическому мышлению, в котором они почитаются как «хозяйева тайги» (тайгын эзэд). Такое уважительное отношение характерно для сознания охотника, который включен в единую энергетическую цепочку со всем живым миром природы и может достичь успеха только в органичном взаимодействии с ним. В тотемистическом мирозерцании, как известно, «человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты; а в силу этой слитности общество, считающее себя природой, повторяет в своей повседневности жизнь этой самой природы» [4, с. 52]. Автор дает две версии чудесного спасения охотника. По первой из них, охотник Найдан сумел уйти живым со «свадьбы» медведей, потому что у медведей тоже есть «память о предках», когда медведи замечают присутствие охотника, он отважно кричит им: «Би Баасанай ашаб! Зогсогты!» («Я – потомок Баасана! Стойте!») [3, с. 80]. Напоминание об отважном охотнике Баасане, который в юности убил огромного медведя-альбиноса – «первопредка» медведей, «воздействует» на них, и они отпускают охотника, не причинив ему вреда. Старый охотник дает и другое объяснение своего спасения, в основе которого народное понимание:

Баабгайнуудшни, хубаа, хуримаа хэжэ байхадаа, амитай юмэн бүхэндэ, угаа ядахадаа буутай ангуушандашье хоро хүргэдэггүй амитан юм ха. Тэдэшни, хубаа, амидаралай эхи табижа байхадаа, амидаралай үндэһэ таһалдаггүй амитан гээшэ ааб даа. Харин баабгайнуудай жаргалаа эдлэжэ байха үедэ ангуушаншье баһа тойрожо гараха ёхотой юм. Байгаалин жама ёһо иимэ юумэл даа [3, с. 80].

Медведи, паря, во время своей брачной поры не причиняют вреда живым существам, даже охотнику с ружьем. Они, паря, когда дают истоки жизни, не обрывают корни и ростки её. Но и охотник в эту пору их земного счастья должен обходить их стороной. Таков закон природы.

Соблюдение неписаных законов природы мыслится обязательным для людей и в другом рассказе Б. Ябжанова «Өдэнь шэдэһэн шулуун» («Камень, брошенный вверх»), в финале которого сюжетная ситуация «случай на охоте» – случайное, казалось бы, убийство охотника его племянником, оказывается закономерной в контексте мифосознания. Из представления о существовании вечных незыбле-

мых законов природы исходит комплекс мотивов «запрет – нарушение – наказание», так, эта идея звучит в самом названии рассказа Б. Ябжанова.

В основе сюжета постепенное постижение молодым человеком, от лица которого ведется повествование, законов природы. Изображается несколько эпизодов охоты на животных дяди и племянника, эти сцены важны в развертывании сюжета. В первой части охота в запретный брачный период на изюбра воспринимается юным охотником как хищническое убийство и вызывает неприятие, во второй части охота на белок пробуждает у него охотничий инстинкт и азарт, в третьей – он добывает ценный мех соболя. В охотничьих рассказах Б. Ябжанова всегда есть авторитетный носитель народной точки зрения, раскрывающий традиционные мифологические представления. В охотничьих рассказах это тотемистические воззрения, которые проявляются в моделировании мира на самых разных уровнях произведения, например в цитируемой автором бурятской пословице, в которой ситуация описана с точки зрения изюбра:

Дууем шагнахаа ерэнэн хүн минии наһые абаг, амиием таһалхаяа ерэнэн хүн эбэрэйм наһые абаг! [3, с. 93].

Кто пришел послушать мою песню, пусть возьмет мои годы, кто пришел превратить мое дыхание – пусть возьмет количество лет рогов моих!

Здесь прослеживается не только свойственное тотемизму неразличение субъекта и объекта, в этом пожелании-проклятии выражается магия действенного слова, слова изюбра призваны продлить ему жизнь, человеку-охотнику как бы дан выбор: если он принимает пожелание долголетия в первой части, то он сохраняет жизнь животному, в противном случае, он принимает на себя проклятие. Весь механизм здесь основан на произвольной вере человека в слова и их значение в минуту первоначального восприятия. Мотив кровнородственных связей с миром природы своеобразно реализуется непосредственно в образах самой крови:

Бугын алтан амияа табиha, хүдэлсэгүй болошоходонь, Хуржаан абга шоно шэнгээр хоолойдонь аһашаба. Тэрэ наранай толондо ялалзаһан хурса эритэй хутагаараа хоолойень отолжорхибо. Ягаахан халуухан шуһан адхаршаба. Ангуушан альгаараа тодожо абаһан шуһа хэдэ хэдэ дахин шоршогоносо хоробо [3, с. 93].

Когда замерло последнее золотое дыхание изюбра, Хуржаан абга, как волк, бросился к его горлу. Острым лезвием, сверкнувшим в лучах солнца, он перерезал ему горло. Красная горячая кровь хлынула потоком. Охотник подставил ладони под струю, и несколько раз шумно отпил крови.

В тотемизме реализуется идея взаимоперехода энергии, потому что «...еда получает семантику космогоническую, смерти и обновления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности, то есть тотема» [4, с. 64–65]. Мифологическая идея превращения и взаимозаменяемости во Вселенной реализуется и в следующем представлении о животном:

Булганшни, хубаа, угаа сэсэн, угаа мэхэтэй амитан юм. Хандагай, бугануудай зүргэ дээрэхи модоной гэшүүһэндэ аһалдаад һуудаг. Модон доогуурнь тэдэнэй гарахада, хүзүүндэнь аһажа гүрөөнь таһа хазажа унагаадаг юм. Туруута ангуудай халуун шуһа уудаг хадаа булганшни, хубаа, ехэ һайхан һорьмоһотой ха юм [3, с. 98].

Соболь, пара, очень умное и очень хитрое животное. Он сидит на деревьях над тропкой, где проходят маралы и изюбры. Когда же они проходят под деревом, он

бросается им на шею и перегрызает сонную артерию. Соболь пьет живую горячую кровь копытных, паря, поэтому у него такой красивый мех.

Автор приводит такую народную по своей сути точку зрения на животного, которая стала возможна и где-то за счет слитной самоидентификации тотемистического мировоззрения, в котором человек может ассоциировать себя с любым животным.

Жизнь в природных условиях определяет сохранность мифосознания, и опытный охотник Хуржаан следовал им. Например, перед охотой на медведя он проводит обряд, принося воздаяние (сэржэм):

Ой тайгын хүсэтэ эзэн, / хаадаг хуягтай юм хаа / байлдаанда бодожо бэлдэ, /
ханшагта хатан юм хаа, / Бэээ хүнгэлжэ бэлдэ [3, с. 101].

Могучий хозяин тайги, если у тебя есть оружие, готовься к бою. / Если же ты таежная царица, / Разрешишь от бремени и приготовься.

Охотник напоминает своему юному помощнику:

Эдэшни ехэ амитан гүбэ. Дан дурандаа абахагүйш. Иимэл хадань уг гарабалнай
хэр угһаа хойшо хүгэдэжэ, шүтэжэ ябаа юм. Элинсэг хулинсагайнгаа ёһо заншалые
мартажа болохогүй бшуу [3, с. 101–102].

Это великие существа. Так просто не возьмешь. Поэтому наши предки с давних пор верили и почитали их. Нельзя забывать заветы и обычаи своих предков.

Охотник Хуржаан, зная законы природной жизни, сознательно нарушает их, не приглашая на опасную охоту других охотников из-за жадности. Кульминационным же моментом в рассказе становится охота дяди и племянника на медведя в берлоге, во время которой выстрел юного охотника попадает в родного дядю. То, что воспринимается юным охотником как трагическая случайность, с точки зрения опытного охотника, закономерность, перед смертью Хуржаан-абгай говорит о том, что его гибель – это наказание за безмерное число погубленных животных. Автор сам также следует регулятивной функции мифосознания, выстраивая сюжет рассказа таким образом.

Именно в условиях охотничьего быта, когда человек не может полностью полагаться только на себя, а включен в целую систему взаимодействия, возникает и сильная вера, и суеверия. В рассказе С. Доржиева «Ажабайдалай жама ёһо» («Закон жизни») сцены охоты играют ключевую роль, он включает как описание охоты, так и рассказ охотника – предание о случае на охоте. В рассказе раскрывается история охоты людей на медведя-шатуна, убившего старого охотника. Случай на охоте – «убийство охотника зверем» – воспроизводится автором как нарушение баланса, для людей необходимость убить шатуна не просто месть, а восстановление нормы. Обращает на себя внимание натуралистическая достоверность деталей, обнажающих всю жестокость и реалистичность произошедшего на охоте. «Сюжетность детали состоит прежде всего в том, что истинный, глубокий смысл детали раскрывается только в сюжете, причем не столько в данной ситуации, сколько во всем течении и развитии сюжета в целом» [5, с. 335]. Детали, воспроизводящие реалии человекоубийства, казалось бы, обосновывают право человека на месть подобной же жестокости, но необходимость соблюдения природных законов требует другого отношения:

Амитание доромжолжо болохогүй. Тиигэбэл энэ юртэмсөө доромжолһондол адли бшуу [6, с. 75].

Нельзя унижать [оскорблять] животных. Это все равно, что оскорблять вселенную.

Именно эти законы постигает юный человек, с точки зрения которого показана история преследования и охоты на шатуна. При этом юноша проходит свой путь внутреннего становления. В произведение включен вставной рассказ, который звучит из уст старого охотника в один из моментов преследования зверя. На первый взгляд, сюжет предания, зафиксированный еще в известной бурятской народной песне «Харганын саана найгааша хайрата ахай хөөрхы...», никак не соотносится с внешней сюжетной канвой. В основе сюжета трагическая ситуация на охоте, случайное убийство старшим братом младшего. Как известно, «...неизбывная динамичность бытия в ее амбивалентности – вот что постигается с помощью случайностей архетипического сюжета» [7, с. 181]. В истории, описанной автором, для старшего брата настоящим внутренним испытанием становится неслыханная удачливость младшего, всеми силами он старается подавить в себе зависть:

Ангуушан өөрөө өөртөөшье, аза талаандаашье ехээр голхороо гомдоо хааб даа. Яахадаа хэшэгтэ хангай нэгэндэ ехээр үршөөгөөд, нүгөөдэдэнь харамнааб? [6, с. 86].

Охотник очень сильно обижался сам на себя и на свою удачу. Почему щедрый Хангай одному дает так много, а другому жалеет?

Вся цепочка случающихся здесь трагических событий имеет внутреннюю связь и психологическую подоплеку. Писатель – замечательный психолог, не случайно уделяет преимущественное внимание внутреннему состоянию старшего брата, потому что именно его духовный опыт поучителен. Старший осознает, что его случайный роковой выстрел стал возможным из-за его огромного желания добычи и жажды удачи, вызванных завистью к младшему брату. Случайность выстрела обоснована логикой чувств героя. Эта история становится своеобразной кульминацией рассказа, так как проясняет ответственность человека за все то, что происходит с ним и вокруг него в природном мире. Раскрывая значение меры человеческих чувств, автор показывает глубинные закономерности. Сразу после этой вставной истории следует развязка: преследование медведя заканчивается схваткой с ним, в которой побеждают люди, но это стало возможным только после того, как юный герой благодаря услышанной истории сумел умерить свою огромную жажду мести. Баланс природного и социального миров в конечном счете восстановлен с большим трудом усилиями нескольких охотников.

Таким образом, исследование сюжета об охоте в бурятской литературе выявляет различные модели авторского осознания и переосмысления традиционных мифологических, в охотничьих рассказах – тотемистических, воззрений, раскрывающих единокровную связь человека, природы и Вселенной. Логика генетического осмысления явлений и событий, присущая мифосознанию, позволяет авторам выстроить сюжетную ситуацию «случай на охоте» с объяснением ее истоков и причин, с внутренней мотивировкой. Мифопозитика сюжета об охоте в бурятской литературе усматривается в том, что единичный случай, который может быть воспринят как эксцесс, вписывается и получает объяснение в контексте всеобщих универсальных законов бытия как их бессознательное проявление.

Список литературы

1. *Ябжанов Б.* Эхэ шоно // Байгал. 1984. № 4. С. 51–66. (на бурят. яз.)
2. *Непомнящих Н. А.* Варианты сюжета «поединок человека с медведем» в произведениях В. Санги, А. Немтушкина, Г. Кэптукэ и других писателей // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 194–205.
3. *Ябжанов Б.* Рассказууд // Байгал. 1989. № 6. С. 77–103. (на бурят. яз.)
4. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
5. *Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990.
6. *Доржиев С.* Эмнин байгаа мүшэмнай [Путеводная звезда: Рассказы]. Улан-Удэ, 2010. (на бурят. яз.)
7. *Хализев В. Е.* Функция случая в литературных сюжетах // Литературный процесс: Сб.ст. / Под ред. Г. Н. Поспелова. М.: Изд-во МГУ, 1981. С. 175–200.

I. V. Bulgutova

Ulan-Ude, Russian Federation

HUNT STORY PLOT MYTHOPOETICS IN THE BURYAT LITERATURE

The article describes basic features of hunt story plot in the works of Buryat writers; considers the story line «hunt case», states the common ground of its interpretation in art determined by the logic of the myth. The hunt story plot mythopoetics is determined by the perception of the incident and identification of its connection with the predestinate regularity. The plot of the hunt story reveals universal laws of human being and nature existence, designed to maintain or restore the balance in the interaction of opposites. In the works of B. Yabzhanov and S. Dorzhiev «hunt case» is defined in terms of both a secular and a sacred consciousness speaker; such a comparison helps to reveal unconscious sources of natural life and their comprehension in traditions. The article also reveals the regulatory function of mythological consciousness in building up various alterations of the story line «hunt case», thus, in the plot of inserted stories one can reveal a motive complex «ban – ban violation – punishment».

Keywords: plot, story line «hunt case» mythopoetics, mythological consciousness, totemism.

Bulgutova Irina V. – PhD in Philology, A/Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Buryat State University (6 Ranzhurova Str., Ulan-Ude, 670000, Russian Federation; irabulgutova@mail.ru)

КРАСОТА И БЕЗОБРАЗИЕ: МЕТАМОРФОЗЫ ТЕМ И МОТИВОВ

УДК 821.161.1

М. Н. Климова

Томск, Россия

ЗАЧЕМ «ПРОВОНЯЛ» СТАРЕЦ ЗОСИМА: КОММЕНТАРИЙ К СКАНДАЛЬНОМУ ЭПИЗОДУ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Статья посвящена одному из самых загадочных и малоизученных эпизодов романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» – при отпевании старца Зосимы от его тела вместо ожидаемых чудес усопшего праведника исходит «тлетворный дух». Проанализированы историко-литературные источники шокирующего эпизода, к которым добавлен один из рассказов Киево-Печерского патерика (слово 15). Истинный смысл скандального происшествия раскрывается в контексте учения старца и с учетом амбивалентности значения мотива «смрада», пронизывающего роман.

Ключевые слова: русская литература, христианство и литература, христианская агиология, культ святых, народное православие, интертекстуальные отношения.

Статья посвящена одной из загадок мира Достоевского – странному и очень «некрасивому» происшествию, которое определило развитие событий седьмой книги романа «Братья Карамазовы» [1, с. 7–44]. Вот ее содержание.

Привыкнув считать старца Зосиму «за несомненного и великого святого», после его кончины в городе и монастыре напряженно ожидали посмертных чудес, но от тела усопшего лишь начал исходить, все усиливаясь, «тлетворный дух». Это вызвало небывалое смятение мирян и монахов, ропот недавних поклонников Зосимы и злобное ликование его недругов. До основания потряс скандал у гроба старца душу его любимого ученика Алеши Карамазова. Не усомнившись ни на миг в своем учителе, он воспринял происходящее как незаслуженное поношение праведника. Вознегодовав (не без влияния недавно услышанных софизмов брата Ивана) против божественного миропорядка, допустившего эту несправедливость, юноша покинул монастырь. Готовый отринуть все прежние обеты, он даже согласился пойти с Ракитиным к «инфернальнице» Грушеньке, но внезапно получил от нее сестринскую поддержку и утешение. Укрепленный духом, Алеша вернулся к гробу учителя и во время заупокойной службы в «тонком сне» увидел Зосиму среди гостей евангельского пира в Кане Галилейской. Очнувшись от чу-

Климова Маргарита Николаевна – кандидат филологических наук, заведующая сектором Научной библиотеки Томского государственного университета (ул. Ленина, 34а, Томск, 634050, Россия, Klimov.1955@inbox.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 126–134.

© М. Н. Климова, 2016

десного видения, юноша принес клятву вечной любви матери-земле и через три дня, выполняя волю учителя, ушел из монастыря в мир.

Итак, основное содержание седьмой книги романа Достоевского составляет описание первого дня отпевания старца Зосимы, во время которого душа его любимого ученика познает «падение и восстание». Но, если Алеше удастся вернуть себе радостное восприятие мира уже к началу главы «Кана Галилейская», нельзя то же самое сказать о большинстве читателей, у которых вне зависимости от их отношения к религии и церкви чтение главы «Тлетворный дух» оставляет неприятный осадок. Почти единодушны они и в неприятии самого факта «бестактного» вторжения писателя в одну из запретных для «изящной словесности» областей человеческого бытия¹. Кроме того, читатели равнодушны к вопросам веры нередко не могут из-за этого определить свое отношение к старцу, поскольку им кажется, что тленность тела Зосимы бросает тень и на его моральный облик. Обходит молчанием это «некрасивое» происшествие и большинство исследователей, а немногие писавшие на эту тему разнятся в своих суждениях и даже впадают порой в тот же соблазн, что и собравшиеся у гроба Зосимы [2, с. 257]. Между тем Ф. М. Достоевский не только отводил седьмой книге особое место в общем замысле своего оставшегося незавершенным произведения, но и настаивал на публикации ее текста без каких-либо купюр. Иными словами, пресловутый «тлетворный дух» был для создателя романа столь же неотъемлемой частью его смыслового единства, что и «луковка» Грушеньки, сон Алеши о Кане Галилейской и его радостные слезы на лоне матери-земли. Постигание авторского замысла предполагает поэтому, помимо прочего, и получение ответа на вопрос, вынесенный в заглавие этой статьи (намеренную грубость его формулировки автор надеется оправдать по ходу своих рассуждений).

Как верно заметила тамбовская исследовательница А. А. Михайлова в обзорной статье «Тайна “тлетворного духа” в романе Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”», интересующий нас фрагмент являет собой образец знаменитой авторской полифонии [2, с. 256]. О странном происшествии с телом старца на страницах романа говорят его друзья и враги, миряне и монахи, верующие и скептики, высказывает свое мнение и рассказчик, автору не тождественный. Но, несмотря на множество бытовых и мистических объяснений происшествия, у нас не возникает ощущения, что кому-то из участников спора была открыта истина. Поверхностному читателю, возможно, будет довольно слов, сказанных отцом Паисием постнику Ферапонту: «Может, здесь указание видим такое, коего не в силах понять не ты, ни я и никто» [1, с. 16]. Однако Алеша все же нашел некое примирившее его с Божьим миром решение этой загадки, что побуждает к дальнейшему поиску и нас, заставляя еще раз вчитаться в текст романа.

И вот что обнаруживается. Хотя Ф. М. Достоевский нигде не дает прямого ответа на интересующий нас вопрос, его ответ можно воссоздать из совокупности фрагментов, доверенных автором романом разным участникам «прения о Зосиме» вне зависимости от их отношения к усопшему. (Так, злобное «провонял», сказанное Ферапонтом и повторенное Ракитиным, в устах этих искушенных в церковной терминологии недругов Зосимы – не только грубая констатация факта, но и глумливая рифма к «просиял», и невидимые большинством окружающих отсветы посмертного «сияния» старца на страницах романа действительно возникают.) Авторская осторожность объясняется тем, что предложенная им разгадка этой тайны «балансирует» на грани реальности и мистики, что делало писателя равно уязви-

¹ В этом дерзком нарушении литературных табу XIX века Достоевский превзошел даже своего французского сверстника Шарля Бодлера с его скандально знаменитым стихотворением «Падаль».

мым для критиков как либерального, так и ортодоксального направления. (В романе есть и другой эпизод этого рода – разговор Ивана с чертом.)

Сознавая шокирующую необычность главы «Тлетворный дух» для православного читателя, Достоевский пояснял в одном из писем: «Подобный переполох, какой изображен у меня в монастыре, был раз на Афоне и рассказан вкратце и с трогательной наивностью в “Странствовании инока Парфения”»² [3, с. 126]. По наблюдению В. Е. Ветловской, автор романа знал и о реальном русском происшествии, подобном случаю с Зосимой, на что указывает его заметка в подготовительных материалах: «NB. По поводу провонявшего Филарета». Речь идет о толках вокруг кончины Филарета, митрополита Московского (1867), вызванных «тлетворным духом», исходившим от тела покойного. Ср. вышедшую из либеральных кругов эпиграмму на смерть Филарета:

Вы слышали про слухи городские?
Покойник был шпион, чиновник, генерал, —
Теперь по старшинству произведен в святые,
Хотя немножко провонял... [4, с. 684]³.

Оба этих скандальных случая, литературный и реальный, явились следствием странной аберрации русского массового сознания, убежденного в неразрывности связи святости с нетленностью тел ее носителей. Между тем православный канон на этой связи вовсе не настаивает [5, с. 470–472], о чем в романе безуспешно пытается напомнить монастырский библиотечкарь отец Иосиф. Православные теологи считают страстность, тленность и смертность устойчивыми атрибутами человеческой природы с момента ее повреждения первородным грехом, а телесную нетленность, присущую некоторой части святых, разновидностью их дара чудотворения. Отметим при этом, что популярность, которую культ мощей, пришедший к восточным славянам из Византии с христианским учением, обрел с течением времени на русской почве, была неслучайной. Ведь любой паломник мог своими глазами видеть в киевских пещерах неподвластные тленью останки первых обитателей древнейшего русского монастыря. Рассказы о них разносились по всей Руси, что постепенно превратило идею победы сакрального над законами естества в одну из аксиом массового религиозного сознания⁴. Глубоко вросла в русское сознание и книжная метафора «смерд греха». Ее наглядная материализация обнаруживается уже в одном из древнейших памятников нашей словесности, Сказании о Борисе и Глебе (XI век), где упоминалось зловоние, исходящее от могилы братоубийцы Святополка. В Киево-Печерском патерике, ядро которого сложилось к началу XIII века, мы находим и совмещившее оба этих мотива «слово 15», пространное заглавие которого приводим здесь в сокращении: «Сказание о святых иноках печерских». Сюжетное сходство этого рассказа с эпизодом романа весьма примечательно.

² К этому же источнику восходит в романе и рассказ отца Иосифа о том, как на Афоне по цвету и запаху костей определяют в давних монашеских захоронениях мощи святых.

³ Указывает В. Е. Ветловская и возможный литературный источник, к которому восходят название главы «Тлетворный дух» и общая ситуация, «в которой небо видимо безразлично земным делам», – стихотворение Ф. И. Тютчева «И гроб опущен уж в могилу» (1836) [4, с. 684].

⁴ Так, многие не признанные официальной церковью святые Русского Севера и Сибири почитались народом лишь за нетленность их внезапно обретенных и поначалу безымянных останков [6, с. 95–142]. Есть такие святые и в общерусском пантеоне – например, 15-летняя дева Иулиания, чье нетленное тело в подвечном уборе было обречено в родовом склепе князей Ольшанских (день памяти 6 июля) [7, с. 406–407].

У прозорливого инока Онисифора был друг и ученик из того же монастыря. Этот не названный по имени монах, внешне подражая благочестию учителя, втайне предавался разврату, но это было сокрыто от всех вплоть до внезапной кончины нечестивца. Тайные грехи умершего тут же проявились в необычайном зловонии его тела, мешавшим отпеванию, что вызвало смущение и ропот монахов. Опустив многочисленные видения Онисифора, усиливающие напряжение рассказа, перейдем к его развязке. Возмущенные монахи уже собирались бросить нестерпимо смердящий труп грешного собрата в реку, но по молитвам Онисифора в самый последний момент его несчастный друг был спасен. Сработало обещание, данное свыше св. Антонию Печерскому, что за благочестие первых иноков его монастыря всякий умерший в монастырских пределах избежит адских мук. Смерд трупа сменился неземным благоуханием, и злополучное тело обрело, наконец, последнее упокоение [8, с. 484–489].

Многочисленные совпадения Сказания с сюжетной основой эпизода «Братьев Карамазовых» бросается в глаза, но очевидно также, что исходный сюжет был Достоевским радикально переосмыслен. Детальное сравнение двух литературных скандалов у гроба монаха, вероятно, станет темой специального исследования, здесь же ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями.

Рассказы Киево-Печерского патерика, полные, по известному отзыву А. С. Пушкина, «прелести простоты и вымысла», рождены радостной и слегка наивной верой первых веков русского христианства. Они были призваны донести основные понятия новой религии до сознания неофитов, чем объясняется их доступная и занимательная форма. Полностью соответствует указанной цели и рассказ об Онисифоре и его ученике. Сюжет этой странной, на взгляд иного современного читателя, истории [9, с. 61–62] непринужденно включил в себя подтверждения ряда основных положений православного учения: всеведение Бога, Его бесконечное милосердие и неисповедимость путей исполнения Его воли, монашеский образ жизни как верный путь к спасению души и значение заупокойных молитв для облегчения участи умерших. По содержанию этот фрагмент Киево-Печерского патерика примыкает к группе рассказов о грешных иноках, играющей важную роль в формировании патерикового ансамбля и призванной закрепить в сознании читателя высокий смысл Благой Вести Христа [10]. В рассказе об Онисифоре и его ученике идея торжества Милосердия над Справедливостью явлена в самом крайнем своем выражении, ибо в нем описан случай возвращения в стадо Христово овцы, не просто заблудшей, но, казалось бы, уже безнадежно утраченной. То обстоятельство, что своим спасением злополучный грешник полностью обязан собратьям по монастырю, живым и уже умершим, знаменует зарождение одного из фундаментальных понятий русского православия – соборности. Наконец, прямое назначение этого рассказа – прославление первых «местных» святых православного пантеона, которые, по мнению авторов Сказания, при всей молодости Русской Церкви уже не уступают в святости древним христианским подвижникам.

Какой разительный контраст являют простодушной вере составителей патерикового рассказа чувства собравшихся у гроба Зосимы! При жизни этот кроткий старец был прославлен не столько своими чудесами, сколько исходившей от него любовью, что специально подчеркивает рассказчик. Но взволнованную толпу в келью Зосимы ведут не ответная любовь или хотя бы уважение к усопшему и желание почтить его память, а суетное любопытство, жадное ожидание поражающих воображение чудес (в уже определенной заранее форме) и надежда использовать их плоды в корыстных целях. Неудивительно, что, не оправдавшись, такое греховное в своей основе ожидание вызывает взрыв низменных страстей, в потворстве которым монахи явно превосходят мирян. А ведь еще накануне мо-

настырь казался Алеше надежным убежищем от неразрешимых проблем и искушений внешнего мира!..

Иной современный читатель, наивно верящий в массовое благочестие жителей дореволюционной России, сочтет это описание преувеличением. Однако достоверность «некрасивой» сцены, говорящей о кризисном состоянии религиозного сознания масс, подтверждают высказывания православных мыслителей XIX века (например, Игнатия Брянчанинова) и труды историков Русской Церкви. Возникло даже утверждение об «угасании русской святости» [11, с. 236–252], которое проявилось будто бы в почти полном отсутствии новоявленных русских святых в XVIII–XIX веках. Действительно, за истекшие к моменту написания романа полтора столетия в православный пантеон вошли лишь пятеро новых подвижников: Симеон Верхотурский, Димитрий Ростовский, Иннокентий Иркутский, Митрофан Воронежский и Тихон Задонский. Однако истинной причиной тому была политика церковного руководства, намеренно затруднявшая процесс канонизации новых святых. Неудивительно, что в романе Достоевского знаменитые предшественники Зосимы, старцы Иов и Варсонофий, при всем «житийном» благолепии их биографий месточтимыми святыми не стали. То, что и в Новое время Русь своими подвижниками не оскудела, станет ясно лишь к концу XX века, когда процесс канонизации в РПЦ полностью восстановится⁵. Но столетия насильственного прерывания одной из фундаментальных духовных традиций русского православия для массового религиозного сознания даром не прошли. В нем успела сложиться собственная и весьма далекая от ортодоксальности концепция святости, причудливо развивавшая новые черты в русской агиологии XVII века, а глубоко укоренившаяся потребность россиян гордиться сонмом подвижников Святой Руси переместилась в сферу мирской жизни, превращая в культовые фигуры нации поэтов, исторических деятелей и борцов за народное счастье [12]. Скандальный литературный эпизод через несколько десятилетий стал сбывшимся пророчеством, когда на родине святого Сергия Радонежского развернулась кампания по разоблачению чудотворных мощей, в массе своей удавшаяся. Ведь большинство верующих россиян имело об этих мощах смутные и весьма причудливые представления, факты же, противоречившие целям атеистической кампании, замалчивались (так, на многие десятилетия исчезло в недрах АМН СССР нетленное тело святого боговидца Александра Свирского). Впрочем, опустевшее место в сознании масс тут же занял, сам того не желая, «вечно живой» вождь мирового пролетариата, нетленное тело которого символизировало торжество материалистической науки над «религиозным мракобесием». Но вернем к роману Достоевского.

При внимательном чтении седьмой книги обнаруживается еще одна странность: по мере разрастания скандала вокруг тела Зосимы усиливается, по мнению большинства, и «тлетворный дух», вскоре названный, вполне в духе патерикового Сказания, «опередившим естество». Но это вовсе не мешает чину отпевания, который, сменяя друг друга, неуклонно совершают друзья усопшего отцы Паисий и Иосиф, а Алеша, мучимый сознанием несправедливости посмертного поношения учителя, «неприличного» запаха, кажется, и вовсе не замечает. Нам представляется, что в романной реальности физико-биологическое состояние мертвого тела Зосимы с учетом теплого времени года было совершенно естественным (неслучайно рассказчик упоминает, что и прежде тела других достойных иноков этого монастыря по смерти обнаруживали признаки тления, но это никого не удивляло). Неестественной оказалась лишь реакция собравшихся у гроба, причем

⁵ Лишь тогда, вопреки злобной эпиграмме, был «введен в святые» митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов).

неестественной настолько, что без участия нечистой силы здесь дело явно не обошлось⁶. По остроумной догадке философа С. М. Климовой, пресловутый «тлетворный дух» в романе не синоним природного запаха мертвого тела, а «духовное смердение», исходящее от живых, смрад их суеверия, зависти и недовольства тем, что усопший старец «не дал» собравшимся у его гроба поиграть в отсутствующую у них веру. «Достоевский употребил многозначительное слово «дух» для того, чтобы указать не столько на запах, но, прежде всего, на существо той «духовности», которую явили собой живые участники важнейшего события в жизни православного человека – смерти» [13, с. 163]. Справедливым видится нам и другое замечание исследовательницы о решающем значении, которое имело происшествие с телом Зосимы для духовного становления его любимого ученика. Действительно, подобно искупительной жертве Богочеловека, о которой Алеша в минуту отчаяния почему-то не вспомнил, остро пережитый им позор его невинного учителя радикально преобразило душу юноши, избавив его от морока Ивановых софизмов и прекраснотушных иллюзий и укрепив в истинной вере, закаленной в горниле сомнений.

Как уже отмечалось, посмертные чудеса Зосимы в романе все-таки происходят, но они остаются скрытыми от жадной толпы, ибо речь идет о чудесных исцелениях душ человеческих от терзавших их греховных недугов. Так, одно лишь известие о кончине старца вызывает самопроизвольное «изгнание семи бесов» из мятущейся души «блудницы» Грушеньки (свидетельство об этом чуде автор вложил в уста злобного циника Ракитина). Вероятно, той же природы была и таинственная сила, удержавшая руку Дмитрия Карамазова от отцеубийства (старец беспокоился о старшем из братьев Карамазовых и на смертном своем одре), хотя весть о его кончине едва ли проникла в воспаленное сознание Мити. Наконец, на исходе первой ночи отпевания Зосимы небывалый эпилептический припадок поразил симулянта Смердякова, и под влиянием этого грозного чуда начинаются изменения в его, казалось бы, мертворожденной душе, впервые ощутившей присутствие Бога и усомнившейся в своей вседозволенности. Разумеется, читатель остается волен в выборе своего отношения к перечисленным событиям и явлениям, но для понимания авторского замысла эти приметы посмертного «сияния» старца весьма красноречивы.

Возможный ключ к разгадке тайны «тлетворного духа» дают, на наш взгляд, слова и поучения самого Зосимы. Читатель имеет возможность познакомиться с его оригинальным и не слишком ортодоксальным учением в шестой книге романа «Русский инок», но, как правило, делает это не слишком внимательно. В таком же невнимании можно упрекнуть слушателей Зосимы, не делая исключения и для Алеши. Между тем прозорливый старец не только предсказал свое посмертное поношение, о чем дополнительно напоминает рассказчик, но и четко изложил собственное кредо, имеющее прямое отношение к ответу на интересующий нас вопрос. Вспомнив неоднократно звучавший в романе тезис Зосимы «Всякий за всех перед всеми виноват», мы понимаем, что все случившееся с ним после смерти произошло в точности «по вере его». «Тлетворный дух» в таком контексте становится знаком добровольно принятой на себя ответственности за все происходящее в этом далеком от совершенства мире. В свете учения о всеобщей взаимной вине переосмыслена в романе и тема помощи гибнущей душе

⁶ В разговоре с Иваном черт неожиданно признается в своей вине перед «милым Алешей», хотя сущность этой вины исследователи трактуют по-разному [2, с. 258–259]. Интересно, что черт в этом случае говорит о чем-то неведомом Ивану, ведь тот уехал из города до начала скандала и несколько недель не виделся с Алешей, а при последующих встречах у братьев были более важные темы для разговора.

со стороны окружающих, знакомая нам по патериковому Сказанию. Ученик Онисифора был спасен совместными духовными усилиями монастырских праведников, живых и уже умерших. Алешу от падения в бездну отчаяния спасает утешение «инфернальницы» Грушеньки («луковкой», т. е. единственным своим добрым делом, в порыве откровенности назовет этот поступок она сама). Позднее в чудесном сне о Кане Галилейской юноша увидит множество людей, приглашенных на евангельский пир с Христом исключительно за такие же «луковки».

Контрастирует учение старца Зосимы и с весьма распространенным в православии представлением о земной жизни лишь как о «юдоли скорбей». Сам не чуждый маленьких бытовых удовольствий (любовь к вишневому варенью), этот удивительный схимник неустанно проповедовал радостное восприятие повседневного существования, помогающее человеку нести и преодолевать посылаемые ему испытания, а к «матери-земле» со всеми ее большими и малыми обитателями питал горячую, почти языческую любовь. В свете такого восприятия Зосима становится понятно, что старец отнесся бы к появлению «тлетворного духа» со светлым смирением, как к началу нового этапа своего участия в вечном круговороте жизни. И это, кажется, начинает понимать Алеша, вернувшийся к гробу учителя. «Одно из окон было приоткрыто, и воздух стоял свежий и холодноватый. “Значит, дух стал сильнее, если решили приоткрыть окно”», – понимает юноша, но мысль об этом уже не причиняет ему страданий [1, с. 43]. В патериковом Сказании смрад трупа грешника после его «соборного» прощения сменился неземным благоуханием, знаком избавления умершего от адских мук. В романе запах мертвого тела растворяется в прохладной свежести осенней ночи, подобно тому, как через какое-то время станет частью матери-земли тело удивительного монаха, столь любившего земную жизнь.

В основу главы «Кана Галилейская», завершающей седьмую книгу романа и чрезвычайно важной для авторского замысла, положен одноименный евангельский рассказ, введенный в повествование как часть услышанной Алешей заупокойной службы над схимником Зосимой. Рассказ этот, дошедший в изложении евангелиста Иоанна (Ин: 2, 1–11), – история первого чуда Христа, совершенного им по просьбе Богородицы на бедной свадьбе простых людей. Чудо превращения воды в вино традиционно трактуется как божественное благословение радостей земной жизни. Поэтому естественным продолжением сна Алеши, в котором Зосима является одним из гостей знаменитого пира, становится юношеская клятва в вечной любви матери-земле. Эта клятва – знак готовности героя Достоевского к исполнению завета учителя – уходу из монастыря в большой мир.

Коротко обозначим еще один возможный подход к решению интересующего нас вопроса. Может показаться странным, что первую его наметку дал украинский славист С. Абрамович, в решении этого вопроса явно «сбившийся с пути». [2, с. 257]. Но с исследователями, прикасающимися к загадке «тлетворного духа», кажется, происходит нечто сходное с положением участников «прения о Зосиме» внутри романа, – несмотря на разницу суждений и оценок загадочного эпизода, в каждой работе обнаруживается некое рациональное зерно, точное наблюдение или предположение, приближающие нас к разгадке пресловутой тайны. Так вот, С. Абрамович, убежденный, что старец Зосима «протух» неспроста, в качестве одного из аргументов сомнительной святости этого персонажа указывает, что смрад его мертвого тела странно коррелирует с именем такой «мертвой души», как Смердяков. Однако это не единственный случай такой корреляции, ибо явно или скрыто мотив смрада, зловония, дурного запаха представлен на страницах романа не только многократно, но и весьма неоднозначно. Преобладает среди множества значение скорее метафорическое («смердит» семья Карамазовых, «воночим лакеем» называет Иван своего патологически аккуратного незаконного

брата и т. п.). Но уже в поучениях Зосимы яркость многократно употребленной им метафоры «смад греха» явно ослаблена и тем, что «всякий за все перед всеми виноват» (т. е. смердит грехом каждый из людей). Кроме того, старец призывает любить землю и ее обитателей, а ведь смерть, тление, распад с сопровождающими их дурными запахами – неотъемлемая часть прекрасного и вечного круговорота жизни. (Поэтому, например, скрытым образом этот мотив присутствует и в возвышенном евангельском эпиграфе к роману.) «Нечистый воздух» окружает жену штабс-капитана Снегирева, хотя вряд ли можно говорить о какой-то особой греховности бедной слабоумной женщины, чрево которой взрастило к тому же «ангела Ниночку» и страстотерпца Илюшечку. Наконец, Смердяков получил фамилию от прозвища своей юрдивой матери Лизаветы Смердящей, пренебрегавшей, как это и положено «блаженным юродам», правилами гигиены, что не мешало ей быть городской любимицей. Примеры, доказывающие неоднозначность «вонючих» мотивов романа «Братья Карамазовы», можно продолжать, и приблизить нас к разгадке тайны «тлетворного духа» может лишь анализ всего спектра их значений.

В рамках данной статьи мы смогли кратко осветить лишь некоторые аспекты заявленной в ее заглавии проблемы. Впрочем, уже не вызывает сомнений, что обойденный вниманием исследователей «некрасивый» эпизод не является случайным капризом «жестокоталантного» Достоевского, а тесно связан со сложным комплектом идей его последнего незавершенного и великого романа.

Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Роман. М., 1989. Ч. 3–4.
2. Михайлова А. А. Тайна «тлетворного духа» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестн. Тамбов. гос. техн. ун-та. 2011. Т. 17, № 1. С. 256–261.
3. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30, кн. 1.
4. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1991. Т. 9.
5. Панченко А. М., Панченко А. А. Осьмое чудо света // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь: Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 467–488.
6. Панченко А. А. Иван и Яков – необычные святые из болотистой местности. «Крестьянская агиология» и религиозные практики в России Нового времени. М., 2012.
7. Русские святые / Жития собрала монахиня Таисия. СПб., 2001.
8. Киево-Печерский патерик // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 372–623.
9. Климова М. Н. К истории мифа о великом грешнике в русской литературе (Киево-Печерский патерик, слово 15) // Круги времен: памяти Елены Константиновны Ромодановской. М., 2015. Т. 2. С. 61–67.
10. Ковалева Т. И. Тема покаяния грешника в Киево-Печерском патерике // *Universum Humanitarium*. 2016. № 1 (2). С. 132–141.
11. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Ростов н/Д, 1998.
12. Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 431–444.
13. Климова С. М. Агиографические элементы рома Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Человек. 2002. № 6. С. 157–165.

M. N. Klimova

Tomsk, Russian Federation

**WHY DOES FATHER ZOSIMA «STINK»:
COMMENTARY ON STINK EPISODE OF FYODOR DOSTOEVSKY'S NOVEL
«THE BROTHERS KARAMAZOV»**

The article considers one of the most enigmatic and little-known episodes of Fyodor Dostoevsky's novel «The Brothers Karamazov» – at the funeral of Father Zosima from his body emanates «the breath of corruption» instead of the expected wonders of deceased righteous. In the article is analyzed historical and literary sources of the shocking episode, to which is added one of the stories of the Kiev-Pechersk Patericon (the Tale 15). The true meaning of the scandalous incident is revealed in the context of Father Zosima's teaching and in the light of the ambivalence of motif meaning of «stench» that pervades the novel.

Keywords: Russian literature, Christianity and literature, Christian hagiology, the cult of saints, folk Orthodoxy, intertextual relationship.

Klimova Margarita N. – Candidate of Philology, Leader-Sector of the Scientific Library of Tomsk State University (34a Lenin Ave., Tomsk, 634050, Russian Federation, Klimov.1955@inbox.ru)

Н. В. Налегач

Кемерово, Россия

**ПОЭТИКА «ВОЛШЕБНОЙ ПРИЗМЫ»:
МЕТАМОРФОЗЫ КРАСОТЫ И БЕЗОБРАЗИЯ
В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО**

Статья посвящена рассмотрению взаимодействия лирических мотивов красоты и безобразия в стихотворениях И. Анненского как следствия ироничного мироощущения автора. Символическое обозначение этого свойства как поэтика «волшебной призмы» коренится в образности поэта и отражает его установку на единомоментное проявление противоположных смыслов, что и создает эффект сильного эмоционального потрясения, ставящего его лирическое «Я» перед парадоксальностью бытия и способностью человека ее воспринимать. В центре внимания оказывается анализ стихотворений «О нет, не стан», «В волшебную призму», «Маки» и др. Изучение динамики обозначенных мотивов в лирических сюжетах этих стихотворений позволяет выделить несколько вариантов их взаимодействия. Первый связан с выражением тоски / томления по идеалу. Второй обусловлен лирическим переживанием времени и оформляется как обнаружение в сердцевине красоты уродства и наоборот. Оба варианта являются следствием человеческой способности в одно и то же мгновение по принципу «волшебной призмы» увидеть явление или событие с разных точек зрения и по-разному эмоционально его пережить, что оригинально окрашивает развитие лирических сюжетов в стихотворениях И. Анненского.

Ключевые слова: И. Анненский, мотив, красота, уродство, метаморфозы, лирический сюжет.

Ирония как основа авторского мироощущения Анненского была неоднократно отмечена в работах Л. А. Колобаевой [1], И. Н. Ивановой [2], И. А. Тарасовой [3] и др. Одним из проявлений трагической иронии в творчестве поэта можно рассматривать мотив метаморфоз, обнажающий в пределах его лирической системы неожиданные сближения смыслов, как, например, в его стихотворении «О нет, не стан», вызвавшем целую серию отражений в поэзии «парижской ноты». Финальный мучительный вопрос-размышление «А если грязь и низость только мука / По где-то там сияющей красе?» [4, с. 103] подготовлен развитием лирического сюжета, опирающегося на диалогическую обращенность стихотворения к мистериальному смыслу оперы Р. Вагнера «Парсифаль», в которой соблазнительная Кундри пытается помешать Парсифалю достигнуть Монсальвата и исце-

Налегач Наталья Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета (ул. Красная, 6, Кемерово, 650042, Россия, nalegach@list.ru)

лить короля Амфортаса, рана которого является следствием не только заколдованного копья злого волшебника Клингзора, но и проникшего в душу короля искушения, которое продолжает его терзать в виде волшебной раны. Обращение И. Анненского к образу страдающего короля – хранителя Грааля как двойнику лирического «Я» разворачивает целый ряд ассоциаций. Так, проклятие Амфортаса – символ смерти, предстающей как рана, нанесенная божественному Творению поддавшимся искушению людьми (не случаен в третьей строфе образ отвергаемого рая: «Зачем мне рай, которым грезят все?»). С другой стороны, именно страдающий Амфортас выступает хранителем священного Грааля, символически воплощающего мотивы искупления, воскрешения и вечной жизни. Его страдание не бессмысленно, поскольку его источник не только волшебная рана, но и память о неискаженном страданием бытии. Последняя строфа, таким образом, может быть одновременно репликой как лирического «Я», так и вагнеровского Амфортаса в тот момент, когда его охватывает отчаяние: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все? / А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...» [4, с. 103]. Если рассматривать ее как выражение муки лирического «Я» стихотворения Анненского, то ее таинственная притягательность объясняется тем, что изнутри, казалось бы, безграничного отчаяния прорывается свет надежды. Скука, страдание, грязь, низость окружающего мира, ранящие и терзающие душу лирического «Я», терзают его именно потому, что в глубине своего существа и сознания ему открыто сияние красоты. Именно «мука по где-то там сияющей красе» (это неопределенное где-то там, соединяющееся в контексте строфы с образом утраченного рая, указывает на божественную природу красоты) и делает пребывание лирического героя в этом мире, потерявшем Бога, нестерпимо мучительным. Мука, по сути, рождается не от созерцания грязи и низости как самообмана под влиянием тленной красоты (тема первой строфы), а от изначально данной, но добровольно утраченной подлинной красоты, продолжающей манить человека. И ее недоступность здесь и сейчас, ее жажда и заставляет лирическое «Я» совершать подмену, которая становится источником еще более сильных мук оттого, что лирический герой И. Анненского эту подмену осознает. Этим обусловлен выбор страдания в первой строфе, так как парадоксальным образом страдание дает лирическому герою возможность прозрения сквозь грязь и низость сияющей красы уже не как соблазнительного блеска малиновых улыбок, но как вечного сияния Грааля.

Мучительность стыда, перерастающего в феномен совести, привлекала внимание Анненского в связи с развитием темы страсти, восходя не только к вагнерианскому сюжету, но и к античному еврипидовскому решению образа Федры. В интерпретации Анненского образ Федры стал первым поэтическим проявлением претворения земного смертного соблазна (греха, символично изображенного в стихотворении «О нет, не стан» как грязь и низость) через горнило божественного стыда-совести в возможность прикосновения к идеалу.

Согласно наблюдениям Анненского, трагедия Федры обусловлена метаморфозами сознательной и бессознательной части женской души, причем бессознательная часть сначала персонифицирована в образе Кормилицы, затем посредством страсти она овладевает и душой героини: «...в “Ипполите” Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и растительную форму» [5, с. 335]. При этом трагедия сознательного и бессознательного открывается как феноменология совести. Так, в первом действии, проговариваясь хору в своей преступной любви, Федра жаждет смерти как избавления от позорной страсти: «И если что-нибудь поспорить может / С желаньем жить, так это совесть, у кого / Она еще осталась...» [6, с. 188]. Муки же совести, согласно Анненскому, оказываются следствием невозможности преодо-

ления собственно человеческого в человеке как принадлежности к полу, который оказывается непреодолимым препятствием на пути к реализации в человеке собственно божественной, т. е. сознательной, стороны души, не отягощенной бессознательными порывами: «И мачеха, и пасынок – оба они были любимыми детьми фантазии Еврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой! Федра была женщиной, которая хотела стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носит на своем имени тысячелетнее пятно. Ипполит ненавидел женщин, потому что они казались ему самым ярким доказательством жизни и реальности, то есть тем, что мешает человеку мыслить и быть чистым. Обоих, и Ипполита, и Федру, сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души» [5, с. 348–349].

В монологе Федры в первом действии эта проблема столкновения сознания и бессознательных порывов в человеке как раз и подводит к мукам совести: «Я думою томилась: в жизни смертных / Откуда эта язва? Иль ума / Природа виновата в заблужденьях?.. / Нет – рассужденья мало – дело в том, / Что к доброму мы не стремимся вовсе, / Нет в том, что мы его не знаем. Да, / Одним мешает лень, а другой / Не знает даже вкуса в наслажденье / Исполненного долга. Мир – уву! – / Соблазнов полн, и, если волны речи / Людской нас не закружат, – праздность нас, / За радостью гоняя, обессилит... / Ты скажешь стыд?.. Какой? Есть два стыда: / Священный стыд и ложный, но тяжелый. / А будь для них светла для света грань, / Они одним бы словом не писались... / И вот с тех пор, как тяжким размышленьем / Я различать их научилась, нет / Мне более к неведенью возврата, / И не могу не видеть я греха» [6, с. 186–187]. Федра здесь противопоставляет стыд как обнажение тайны перед людьми и, соответственно, позор, т. е. стыд как страх позора, и священный стыд как муки совести. Таким образом, в переводе Анненского трагический конфликт рождается в душе героини из-за того, что под влиянием страсти она теряет желание различать два стыда, поддаваясь логике метаморфоз, хотя и не может не сознавать их различия, что и приводит ее в конечном счете к гибели. Тем не менее красота и величие этой трагедии, по замыслу Анненского, открывается в том, что постижение божественной природы совести, т. е. идеала, дано этой античной героине через принятие позора, что очень точно перекликается с финалом стихотворения «О нет, не стан». Следует также отметить и воплощенное здесь устойчивое эстетическое представление поэта о претворении муки в свет идеала в процессе творческого вдохновения. В связи с этим можно вспомнить развитие мотива метаморфоз в стихотворениях «Рождение и смерть поэта» – жемчужная суть рождения стихотворения или перегорание угля в алмаз, «К портрету Достоевского» – претворение огня в свет и т. п. Возможно, перекличка перевода еврипидовской трагедии и стихотворения, обращенного к вагнерианской опере, отражает диалогическую обращенность этих художников в творческом сознании Анненского. Так, в работе «Эврипид – поэт и мыслитель» (1894) Анненский, отмечая, что античный поэт был «поклонник новой музыки», подчеркивал, что «...может быть, его всего справедливее называть отцом музыкальной драмы нашего века» [7, с. XV].

Другой вектор развития мотива метаморфоз воплощен у Анненского посредством образности волшебной призмы, которая в его поэзии символизирует способность человеческого сознания смотреть на один и тот же предмет или ситуацию с разных точек зрения, символически обозначенных гранями кристалла. Так, в стихотворении «В волшебную призму» эта разница восприятий позволяет лирическому субъекту пережить сюжет любви единомоментно за счет смены восприятий, которые были бы соотнесены в обычной жизни с разными этапами развития и умирания чувства. Это стихотворение открывает собой «Трилистник победный»

и, подобно двум другим входящим в него текстам, определяется развитием темы любви, традиционно раскрывающейся посредством огненной символики. Тем не менее в основу метасюжета микроцикла заложено нетрадиционное понимание любовной победы. Ирония в том, что победой является не достижение взаимности, а искоренение чувства, предстающее в финальном стихотворении в образе испепеленного сердца. По сути, перед нами проявление превращения представления о любви как ярком расцвете жизни в процесс мучительного сгорания. При этом весь трилистник объединен мотивом метаморфоз. Так, в первом стихотворении это три поворота граней кристалла как три фазы страсти. Во втором таяние снега весной, представленное как сгорание от любви, оборачивается превращением сюжета страсти и брака в событие смерти. В третьем пробуждение и победа над страстью оборачиваются выходом из яркой, полной смысла жизни к постылому обесцвеченному существованию, что подчеркнута цветовым контрастом образов: «Кончилась **яркая** чара» – «Больше проклятый огонь / Стен твоих **черных** не тронет!» [4, с. 104].

Более традиционно мотив метаморфоз развивается в стихотворении «Маки», организуя его лирический сюжет, в котором обыгрывается власть времени над красотой. Опираясь на наблюдения М. Р. Ненароковой о формировании русской поэтической символики мака, отметим, что в поэтическом решении Анненского тесно взаимодействуют французская литературная и русская фольклорная традиции поэтической семантизации мака, что способствует оригинальному авторскому решению. Благодаря способности лирического «Я» к многогранности восприятий (в стихотворении метафорически уравниваются красота цветка и молодой женщины) в самом расцвете красоты уже таится через взаимосвязь со временем зерно безобразия. Согласимся с выводом Л. Ю. Парамоновой, что «...данное стихотворение представляет собой единую неделимую метафору человеческой жизни, ее мимолетности и быстротечности» [8, с. 141].

Мотив таящегося в сердцевине красоты безобразия строится на неразрывной связи жизни и смерти, проявлении обреченности последней из всех форм красоты в земном мире и пронизывает такие стихотворения, как «Сентябрь», «Август», «Квадратные окошки», «Одуванчики», «Аромат лилеи мне тяжел...», «Тоска кануна». Ольфакторный аспект этой метаморфозы, рассмотренный в трудах Н. А. Рогачевой и Э. В. Кельметр [9; 10], подчеркивает иронию соединения прекрасной пространственной формы с исходящим от нее ароматом обреченности. Временной аспект, основанный на неминуемом превращении юного в старое, прекрасного в безобразное, применительно к Анненскому рассмотрен подробнее всего на примере стихотворения «Квадратные окошки» в работах Л. Г. Кихней, Н. Н. Ткачевой [11, с. 39–41], Г. В. Петровой [12, с. 83–86] и др. Но если исследователи делали акцент на стыке воспоминания о красоте и созерцании уродства, вызвавшем потрясенность сознания лирического субъекта, то нам хотелось бы обратить внимание на нюанс, предопределенный поэтикой «волшебной призмы», когда автор обнажает сквозь покровы красоты ужас безобразия и наоборот. Отчасти именно этот вариант восприятия и воплощен в стихотворении «О нет, не стан».

В стихотворениях «Квадратные окошки», «Маки», «О нет, не стан» любовная тема едва намечена и составляет один из поворотов ужаса чреватой смертью красоты, наиболее онтологически развитой в стихотворении «О нет, не стан». На первый план в развитии темы любви отмеченные метаморфозы выходят у Анненского в тех стихотворениях, в основе лирических сюжетов которых – мотив потаенной любви. Среди них укажем те, что составляют собой несобранный «лилейный цикл», а также «Прерывистые строки» и «Когда, влача с тобой банальный разговор...». В последнем стихотворении особенно примечателен мотив просту-

пания красоты сквозь призму уродства. Этот вариант «обратной» метаморфозы присутствует и в стихотворении «Развившись, волос поредел...», в котором сквозь тему умирания проступает мотив обретения подлинной жизни сердца. Наиболее примечателен мотив метаморфоз прекрасного и некрасивого в стихотворении «Прерывистые строки», в котором сила любви выражена осознанием отсутствия красоты в чертах лица любимой, которое, тем не менее, не ослабляет, а лишь усиливает чувства лирического «Я».

Таким образом, в поэзии И. Анненского отчетливо прослеживается мотив метаморфоз прекрасного и безобразного в его временной развертке (юность – старость), в пространственно-формальной (скрытое – явное), в этической (нравственное – безнравственное), в эмоциональной (любовь – нелюбовь), подчеркивая и усиливая трагическую иронию как одно из основных свойств поэтического мироощущения автора.

Список литературы

1. Колобаева Л. А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1977. № 6. С. 21–30.
2. Иванова И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы). Ставрополь, 2006. 421 с.
3. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2004. 48 с.
4. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. 640 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
5. Анненский И. Ф. Трагедия Ипполита и Федры // Анненский И. Ф. Театр Еврипида: В 3 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 329–349.
6. Еврипид. Ипполит // Еврипид. Трагедии: В 2 т. / Пер. с древнегреч. Иннокентия Анненского; изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М., 1998. Т. 1. С. 168–230. (Литературные памятники)
7. Анненский И. Ф. Эврипид – поэт и мыслитель. Дионис в легенде и культе. В приложении трагедия Эврипида «Вакханки» с параллельным греческим текстом. М., 2012. 272 с.
8. Парамонова Л. Ю. «Как алых бабочек развернутые крылья...»: символика маков в лирике И. Анненского // Филология и человек. 2015. № 4. С. 136–142.
9. Рогачева Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX в.: проблемы поэтики. Тюмень, 2010. 403 с.
10. Рогачева Н. А., Кельметр Э. В. Ольфакторная образность в поэзии Иннокентия Анненского // Вестн. Тюм. гос. ун-та. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2015. Т. 1. № 1 (1). С. 100–108.
11. Кихней Л. Г., Ткачева Н. Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. 124 с.
12. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского: Учеб. пособие. Великий Новгород, 2002. 128 с.

N. V. Nalegach

Kemerovo, Russian Federation

**THE POETICS OF «THE MAGIC PRISM»:
METAMORPHOSES OF BEAUTY AND UGLINESS
IN I. ANNENSKY'S LYRIC POETRY**

The article is devoted to the examination of the interaction of lyric poetry motives of beauty and ugliness in I. Annensky's poems as result of ironic attitude of the author. The symbolic indication of this property as the poetics of «the magic prism» roots in the poet's vividness and reflects his directive on the unimomental display of the contrary senses that creates the effect of powerful strong emotional shock placing his lyric «I» before paradoxicalness of the being and the ability of man to perceive it. In the centre of the attention is the analysis of such poems as «O no, not waist», «In the magic prism», «The poppies» and some others. The study of the dynamics of the meant motives in the lyric poetry topics of this poems allows to distinguish some variants of their interaction. The first one is connected with the expressing of melancholy / languor for ideal. The second is conditioned by lyric experience of time and takes shape as revealing of ugliness in the core of beauty and vice versa. The both variants are the consequence of mankind ability in the same moment on the principle of «the magic prism» to see phenomenon or event from different points of view and in different ways to go through it that originally colors the development of lyric poetry plots in I. Annensky's poems.

Keywords: I. Annensky, motive, beauty, ugliness, metamorphoses, lyric plot.

Nalegach Natalya V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Chair of Journalism and Russian Literature of the XX Century of Kemerovo State University (6 Krasnaya Str., Kemerovo, 650042, Russian Federation, nalegach@list.ru)

Е. А. Денисова

Новосибирск, Россия

**ДЕТСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ
«ПРЕКРАСНОГО» И «БЕЗОБРАЗНОГО»
В РАССКАЗАХ ТЭФФИ**

Важной частью творчества Тэффи являются рассказы о детях. В статье рассмотрены категории «прекрасного» и «безобразного» в детском восприятии персонажей в творчестве Тэффи на примере рассказов, вошедших в сборники «Неживой зверь» (1916), «Книга Июнь» (1931), «О нежности» (1938), «Земная радуга» (1952). Рассмотрена взаимосвязь рассказов Тэффи о детях с детской литературой Серебряного века. Проанализированы моменты перехода из одной категории в другую в сознании одного персонажа. Рассмотрена реализация мотива внешнего безобразия и внутренней красоты, а также влияние категорий «хороший» / «плохой» на оценку внешних качеств в восприятии ребенка. В статье отображена особая тенденция детского мира Тэффи: оценивать персонажей через сопоставление с животным миром.

Ключевые слова: Тэффи, рассказы о детях, детский мир, восприятие, прекрасное, безобразное.

Тема детства неизменно привлекала русских писателей начиная с XIX века (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, С. Т. Аксаков, А. П. Чехов, М. Горький, И. А. Бунин, И. С. Шмелев). «В русской литературе первой половины XX века тема детства занимала одно из доминирующих положений» [1, с. 1]. Тема детства была популярной и среди «сатириконцев» (А. Т. Аверченко, Тэффи, Саша Черный, В. В. Князев), во многом это связано с появлением журнала «Галченок» (1911–1913), выходившего под редакцией художника и поэта А. А. Радакова. Это был единственный литературный журнал для детей, в котором отразились основные тенденции и художественные приемы модернизма. «Сотрудники “Галченка” не “совершенствовали” своего читателя. Они его обозначали (гимназист начальных классов) и создавали» [2, с. 26].

Рассказы о детях являются важной частью творчества Тэффи. В этой статье будут рассмотрены произведения Тэффи, вошедшие в сборники рассказов «Неживой зверь» (1916), «Книга Июнь» (1931), «О нежности» (1938), «Земная радуга» (1952). Детские рассказы Тэффи – это рассказы о детях, ориентированные, в первую очередь, на взрослого читателя. Образы детей во многом совпадают

Денисова Екатерина Андреевна – аспирант Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, etak92@mail.ru)

Красота и безобразие: метаморфозы тем и мотивов

с традицией, созданной журналом «Галченок». Главным компонентом рассказов будут являться детское восприятие и оценка мира вокруг себя. У детей в рассказах Тэффи есть свои критерии оценки того, что является прекрасным, а что безобразным, плохим или хорошим.

Детское восприятие прекрасного и безобразного противоположно восприятию взрослого персонажа. Примером может стать рассказ «Счастливая», где сюжет основывается на сопоставлении впечатлений шестилетней девочки от проезжающей мимо конки и ее же впечатления от конки, когда она уже стала взрослой женщиной. Для ребенка конка является чем-то прекрасным, а прокатиться на ней – счастье. Начало рассказа строится на контрастах яркой красивой конки и темного мрачного дома в весенних сумерках:

...я вспоминаю мое сегодняшнее дневное впечатление, такое яркое, такое красивое, что забываю сразу и темный дом, и тускло-тоскливую улицу [3, с. 353].

Для ребенка эта красота оказывается невыразимой:

Как расскажешь это все! Можно сказать только: – Лена! Я видела конку! Да и не надо ничего больше. По моему голосу, по моему лицу она поняла всю беспредельную красоту этого виденья [3, с. 353].

Со временем в глазах девочки, которая уже стала взрослой, прекрасная конка превращается в нечто ужасное:

Но вот, дребезжа всем своим существом, подкатила одноклячная конка. Лошадь, белая, тощая, гремела костями и щелкала болтающимися постромками о свою сухую кожу. Зловеще моталась длинная белая морда [3, с. 354].

Описание конки из детских воспоминаний сродни описанию сказочной кареты: белые лошади, кондуктор весь в золоте, который трубил в золотую трубу.

Само солнце звенело в этой трубе и вылетало из нее златозвонкими брызгами [3, с. 353].

Автор описывает конку из воспоминаний взрослой жизни через те же детали, что и в детском воспоминании, но они уже меняют свои характеристики: жуткого вида лошадь, безнадежно-унылый кондуктор, который безнадежно трубит в медный рожок. Кажется, что сказка закончилась вместе с детством. Однако олицетворение солнца сохраняет сказочное настроение повествования:

И больно было в голове от этого резкого медного крика и от палящего солнца, ударявшего злым лучом по завитку трубы [3, с. 354].

Получается, что сказка превращается из прекрасного виденья в ужасное. Окружающая действительность не меняется, меняется его оценка персонажем. В картине мира Тэффи только дети способны видеть прекрасное в повседневном, а повзрослевшая героиня утратила эту способность:

Но где она, та маленькая девочка в большом темном зале, придумавшая для меня это счастье?.. Как страшно, что никогда не найду ее, что нет ее больше, и никогда не будет ее, самой мне родной и близкой, – меня самой [3, с. 354].

В рассказах Тэффи встречается сюжет о любви маленькой девочки к своей безобразной, уродливой игрушке. С одной стороны, этот сюжет отсылает читателя к традиции литературной романтической сказки. С другой – появление игрушки в центре повествования является характерной чертой литературы Серебряного века; в это время возникает особая волна интереса к игрушечному (кукольному) миру. «Особый вид дружбы – дружбы с игрушкой-животным – становится лейт-мотивом произведений, в которых игрушка фигурирует как ключевой персонаж» [4, с. 264].

Рассказ «О нежности» поделен на несколько частей с разными сюжетами. Одна из частей посвящена истории двух маленьких сестер. Старшая сестра заметила, что младшая, что-то прячет от нее под кукольным одеяльцем, и, когда та отвлеклась, «...содрала одеяльце и увидела нечто ужасно смешное. Положив голову на подушечку, лежал спеленутый слоник, безобразный, жалкий, носатый» [5, с. 176]. Старшая девочка начинает смеяться над безобразным слоником и над своей сестрой, которая защищает свою игрушку. Повзрослевшая девочка утратила способность видеть прекрасное во всем, но благодаря сестре она вовлекается в игру, в сказку, и это уже оказывается очень болезненным для нее. Старшая сестра как бы проходит процесс инициации, который поэтапно описан в тексте: сначала девочка увидела нечто ужасно смешное, затем ее душа растерялась, стало больно, и, чтобы вырваться из этой муки, она начинает смеяться и кричать, затем жалость сжимает душу, девочка начинает плакать и кричать. Она понимает, что внешние характеристики – условность:

...она защищает своего уродца от меня, большой и сильной, умеющей – она это знает – драться ногами, и сам этот уродец, носатый, невинный, в тряпочном чепчике, – все это такой болью, такой невыносимой, беспредельной, безысходной жалостью сжимает мою маленькую, еще слепую душу, что я хватаю Лену за плечи и начинаю плакать и кричать, кричать, кричать... [5, с. 176].

Процесс инициации, который актуализируется в рассказе «О нежности», сближает персонажей Тэффи со сказочными героями. По замечанию В. В. Мароши, ситуация отношений между слонем и ребенком характерна для русской литературы первой трети XX века, в особенности ситуация отношений слона и девочки. «Эта ситуация архетипична и восходит к процессу приручения и усмирения чудовища “принцессой”...» [6, с. 143]. Сказки имеют назидательный смысл для детей, в рассказах Тэффи дети создают сказку и учат взрослых персонажей видеть прекрасное. Таким образом, через восприятие персонажей-детей видна авторская интенция к читателю.

Подобный сюжет встречается и в рассказе «Неживой зверь», где девочке Кате подарили шерстяного барана: «Катя его любила, и от любви этой делался он с каждым днем грязнее и хохлатее...» [3, с. 296]. Игрушка кажется прекрасной только самой девочке, мама запрещает садить ее за стол, потому что она грязная, подруги кухарки насмеяются над бараном и предлагают отдать его на живодерню. В итоге у девочки забирают игрушку, и крысы раздирают ее на мелкие кусочки.

Сказочный характер повествования в рассказах Тэффи неявный, он просвечивает сквозь образы, которые видят дети в повседневных вещах, и благодаря сюжетным отсылкам к литературной романтической сказке. В каждом рассказе встречается олицетворение как маркер сказочного мира. Однако в сказках есть условно объективная точка зрения повествователя, которая определяет, кто из персонажей прекрасен, а кто безобразен. В рассказах Тэффи основой для фор-

мирования читательского впечатления является точка зрения персонажа-ребенка.

В рассказах Тэффи дети оценивают персонажей через сопоставление с животным миром; как правило, это неодобрительная оценка. Ярким примером этой тенденции может служить одна из частей рассказа «О нежности». Центральным персонажем этой части является сановник, который гуляет со своей собакой. Он очень похож на свою собаку, и его внешность привлекает маленькую девочку:

Его отвислые щеки оттягивали вниз нижние веки, обнаруживая красную полоску под глазным яблоком. Совершенно как у сенбернара... – Ишь, собачища! – сказала раз нянька. – И мы не поняли, о ком она говорит – о сановнике или о его собаке. «Собачища» ему подходило, пожалуй, больше, чем ей [5, с. 181].

Образ сановника у Тэффи, может быть, ассоциируется с гротескным стихотворением-гиньолем П. Потемкина «Сановник и Веселая Девица» из книги «Герань» (1912). Сановник Потемкина, как и персонаж Тэффи, обладает неприглядной внешностью.

Дети в картине мира Тэффи часто оценивают внешность персонажей в категориях «хороший» / «плохой». Сановник в глазах ребенка выглядит «плохим» человеком: у него свирепое лицо, он резко отказал ребенку в просьбе погладить собаку: «точно гавкнула собачище». Такова внешняя характеристика сановника с позиции ребенка, однако автор показывает сановника совсем с иной стороны: когда умирает его собака, он запрещает ее уносить, периодически подходит к ней и целует лапу. Здесь раскрывается другая особенность детского мира Тэффи, дети видят прекрасное, но их оценка поверхностна: они не умеют видеть внутреннюю красоту. Взрослые персонажи, окружающие детей, тоже не видят внутренней красоты, они откровенно насмеяются над поведением сановника и его любовью к своей собаке (и снова возникает потемкинская ассоциация: первая часть стихотворения «Гимназическое» из книги «Смешная любовь» 1908 года).

Многие рассказы Тэффи о детях написаны от первого лица и условно делятся на две части: воспоминания ребенка и художественная рефлексия повзрослевшего персонажа-повествователя над событиями из детства. Повзрослевший повествователь никогда не дает оценки окружающим людям и вещам, он лишь фиксирует события, оставляя читателю право насмеяться или сопереживать таким персонажам, как сановник (исключением становится рассказ «Счастливая», где сопоставляются детские впечатления и впечатления взрослого героя-повествователя).

Можно привести и другие примеры, где дети в картине мира Тэффи оценивают внешность окружающих через сопоставление с животными:

Потом пришел какой-то лысый, бородатый господин и поцеловал у тетки руку.
– Тетя, – спросила Лиза шепотом, – что это за *старая обезьяна* пришла? («Приготовишка») [5, с. 344]¹.

...и вижу щупленького маленького мальчика в матросской курточке и в коротких штанишках с пуговками. Он похож на *воробыша*, у него веснушчатый носик и рыжий хохолок на голове («Брат Сула») [6, с. 317].

Сидел маленький, серенький, – седенький, мохрастый, вертел вострым носиком и ежился. ...все сидел да поглядывал, как *воробей* («Дедушка Леонтий») [5, с. 329].

¹ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – Е. Д.

Фишер, черненький, с хохолком, задира, как молодой *петушок*, суетился у стола в столовой («Подземные корни») [6, с. 302].

Часто на сопоставление с животным миром влияют уже не внешние характеристики, а категории «хороший» / «плохой». Например, в рассказе «Неживой зверь»:

Стали приходиться из кухни какие-то бабы с *лисьими мордами*... *лисьи бабы* забрались в детскую, шарили по углам и грозили Кате корявым пальцем [3, с. 297].

Она так противно выговаривала это слово, растягивая рот, и, как *старая кошка*, щерила зубы, что у Кати от отвращения и страха заныло под ложечкой [3, с. 297].

...неожиданно объявился папа. Пришел весь серый, сердитый, борода мохнатая, смотрел исподлобья, *по-козлиному* [3, с. 300].

Такое сопоставление можно заметить и в описании учительницы, которая забрала все игрушки:

Она действительно похожа была на старого умного *цепного пса*, даже около глаз были у нее какие-то желтые подпалины, а голову поворачивала она быстро и прищелкивала при этом зубами, словно муху ловила [3, с. 300].

Или в описании няньки из рассказа «Книга Июнь», которая чуть не замучила девочку до смерти: «...проходившая мимо Варвара, ощерившись как *злая кошка*... глядя Кате в лицо побелевшими глазами...» [5, с. 10].

Кроме детей в рассказах есть еще няньки, самые близкие к детям персонажи, которые также оценивают внешность окружающих через сопоставление с животными: «Пришла твоя учительница, морда как у *собачищи*, будет тебе ужо!» (рассказ «Неживой зверь») [3, с. 300], нянька из рассказа «О нежности» тоже сравнивает сановника с собачищей.

В рассказе «Весна» не совпадают внешняя характеристика, данная автором девочке Лизе, и ее собственное восприятие своей внешности. Лиза бесконечно восхищается своей красотой, крутится перед зеркалом, многократно называя себя красавицей. Автор же описывает девочку через конкретные детали, которые не связаны с понятием «прекрасный»: круглый веснушчатый нос, белокурая кошечка – крысиный хвостик. Лиза украшает волосы бантиком и продолжает собой любоваться, что сопровождается авторской оценкой:

Вид был тот же, что и прежде. Только теперь на конце крысиного хвостика болтался грязный, мятый голубой комок [3, с. 347].

Несовпадение точек зрения рассказчика и персонажа формируют иронический дискурс, который является основой коммуникации с читателем.

Противоположность в характеристиках внешности усиливается с появлением студента Егорова, заметив голубой бантик в волосах Лизы, он оценивает ее вид как очень красивый, повторяя это дважды. При этом внешняя характеристика студента, данная рассказчиком, представляет читателю человека жуткого вида: «Он был вялый, серый, с тусклыми глазами и сальными, прядистыми волосами» [3, с. 348]. Ходил он, «горбясь и кренделяя длинными, развихленными ногами» [3, с. 349]. Лиза после одобрения Егоровым своей «красоты» сразу же в него «влюбляется». Персонажи-дети в рассказах Тэффи субъективны в оценки своей внешности и в оценках внешности окружающих персонажей.

Для сравнения можно привести рассказ «Донжуан», где центральный персонаж – мальчик Володя, как и Лиза, занимается самолюбованием. Однако друг Володи не находит его столь «прекрасным», и, таким образом, его замечания дополняют авторскую позицию.

Особо выделяется рассказ «Кишмиш», где центральным персонажем является маленькая девочка вполне обычной внешности: «... маленький рост, маленький нос, маленькие руки» [7, с. 38], худенькая, белобрысая, стриженная девочка. Девочка мечтает стать разбойником или палачом, и «... ужасной уродиной, не просто уродиной, а такой, чтобы люди пугались. Она подходила к зеркалу, скашивала глаза, растягивала рот и высовывала язык набок» [7, с. 38]. Со временем мечта девочки меняется, она хочет стать святой: «Быть святой – это так красиво, так нежно» [7, с. 39].

В рассказе «Кишмиш» в полной мере раскрывается характерная черта рассказов Тэффи: детское восприятие «прекрасного» и «безобразного» тесно связано с категориями «хороший» / «плохой». Девочка мечтает быть разбойником и хочет стать уродиной – если разбойник пугает людей, то он должен быть пугающим и внешне. Святой, раз он хороший, по мнению девочки, должен быть внешне прекрасным.

Дети в рассказах Тэффи в своем восприятии гиперболизируют образы окружающих персонажей, воспринимая их как чудовищ:

Прислуживавшая за столом огромная девка с черными усами похожа была на солдата, напялившего женскую кофту. Катя с изумлением узнала, что этому чудовищу всего восемнадцать (рассказ «Книга Июнь») [5, с. 8].

Гиперболизация образа происходит и в рассказе «Брат Сула». В основе сюжета – обманутое ожидание двух сестер, которым мальчик Петя рассказывал о «суперспособностях» своего брата Шуры, поэтому девочки утрируют его образ и ожидают увидеть какого-нибудь монстра или чудовище. Однако Шура оказывается совсем непохожим на монстра:

Если бы мы увидели какое-нибудь чудище, Вия, слона с львиной гривой – мы бы меньше растерялись. К чудищу мы внутренне были подготовлены. Но этот рыженький воробейныш в коротких штанишках... Мы глядели на него в ужасе, как на оборотня [5, с. 317].

Благодаря тому, что все образы в рассказах Тэффи гиперболизированы или созданы через сравнение с животным, они напоминают шаржевые зарисовки более, чем портреты, основанные на реалистическом правдоподобии. Это – характерная особенность творчества Тэффи в целом, так как изначально она писала свои произведения в художественно-публицистическом жанре фельетона, где важно компактно создать запоминающийся образ.

Таким образом, основой всех сюжетов в рассказах Тэффи является детское восприятие «прекрасного» и «безобразного», что поддерживается сюжетными элементами сказочного повествования. Персонажи-дети выполняют определенные функции: через их восприятие шаржевые персонажи органически вписываются в текст повествования и становятся важным элементом построения иронического дискурса.

Список литературы

1. *Коротких А. В.* Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Тэффи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

2. Головин В. В. Журнал «Галченок» (1911–1913) как литературный эксперимент // Детские чтения. СПб.: Кабинетный ученый, 2014. Вып. 6.
3. Тэффи Н. А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. И. Владимиров. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. Т. 2: Карусель; Дым без огня; Неживой зверь: Сборники рассказов.
4. Миронов А. Жизнь замечательных игрушек: трансформация образов животных в российской литературе // Детские чтения. СПб.: Кабинетный ученый, 2013. Вып. 3.
5. Тэффи Н. А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. И. Владимиров. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. Т. 4: Книга июнь; О нежности: Сборники рассказов.
6. Мароши В. Слон и ребенок в русской литературе первой трети XX в. // Детские чтения. СПб.: Кабинетный ученый, 2015. Вып. 7.
7. Тэффи Н. А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. И. Владимиров. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. Т. 5: Земная радуга: Сборники рассказов.

E. A. Denisova

Novosibirsk, Russian Federation

**CHILDREN'S PERCEPTION OF «BEAUTIFUL» AND «UGLY»
IN THE TEFFI'S STORIES**

Summary: An important part of Teffi's creativity are stories about children. This article will address the category «beautiful» and «ugly» in the children's perception of the characters in the Teffi's creativity in the stories from the collections «The Lifeless Beast» (1916), «The Book of June» (1931), «About Tenderness» (1938) «The Earth's Rainbow» (1952). It discusses the relationship of Teffi's stories about children with children's literature of the Silver Age. It analyzes the moments of transition from one category to another in the mind of one character. It considers the implementation of the motive of the outward ugly and inner beauty, and influence of the categories of «good» / «bad» on the assessment of outward qualities in a child's perception. The article shows a special trend of children's world in Teffi's stories to evaluate the characters through comparison with the animal world.

Keywords: Teffi, stories about children, children's world, perception, beautiful, ugly.

Denisova Ekaterina A. – Graduate Student of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, etak92@mail.ru)

И. Е. Лошилов

Новосибирск, Россия

КРАСОТА, УРОДСТВО И БЕЗОБРАЗИЕ В РОМАНЕ Г. П. БЛОКА «ОДИНОЧЕСТВО» (1929)

Статья посвящена роману Г. П. Блока «Одиночество», изданному в Ленинграде в 1929 году. Георгий Петрович Блок (1888–1962) – двоюродный брат Александра Блока, филолог, прозаик и переводчик. Он принадлежал к генерации людей, жизненная программа которых резко изменилась после революции 1917 года. Эта травма реализована в судьбе героя романа, талантливого математика Евграфа Александровича Батенина, который в детстве упал с качелей и стал горбуном. В художественной ткани романа физическое увечье скрывает внутреннюю красоту; безобразной становится лишь трагическая смерть героя. Показаны связи прозы Г. П. Блока с русской классической литературой (Пушкин, Чехов) и с писателями-современниками (Пильняк, Добычин).

Ключевые слова: безобразия, красота, реализм, символизм, тератология, уродство.

Главный герой книги, о которой пойдет речь [1], преподаватель физики и математики Евграф Александрович Батенин, – горбун. Это дает нам повод в разделе, посвященном сюжетным метаморфозам красоты и безобразия, вспомнить об основательно забытом романе.

Георгий Петрович Блок (1888–1962) – двоюродный брат великого поэта, историк литературы, лексикограф, мемуарист, переводчик, писатель, издатель (см.: [2–8]).

Роман «Одиночество» был выпущен «Издательством писателей в Ленинграде» летом 1929 года [9]¹. Вскоре он попал в список книг, не рекомендованных к массовому чтению; содержание книги было передано в аннотации одним предложением, из которого следовало неизбежное резюме: «Многообещающий математик, горбатый приват-доцент, внезапно покидает Петербург и удаляется в старинный

¹ О романе Г. П. Блока автор статьи узнал благодаря интересу к истории знаменитой поэтической книги Н. А. Заболоцкого «Столбцы», выпущенной этим же издательством в конце февраля того же 1929 года; «Книжная летопись» сообщила о выходе «Столбцов» в выпуске от 26 марта.

Лошилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия), доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, loshch@yandex.ru)

Г. П. Блок –
воспитанник Александровского лицея
(1900-е годы)



русский город в лесах за Камой. Роман если и может представлять некоторый психологический и литературный интерес, то для крайне узкого круга читателей» [10, с. 82].

Немногочисленные рецензенты варьировали сжатый пересказ короткого (142 страницы) романа, иногда называя его «повестью»: «Герой повести – горбун, подавленный своим физическим убожеством. Автор хочет разжалобить читателя трагедией одиночества своего героя. Абсолютно ненужная, чужая книга» [11, с. 45]; «Тема повести – чисто психологическая: проблема добровольного одиночества молодого талантливого математика, жизнь которого испорчена его физическим уродством» [12, с. 91]; «Еще один роман об одиноком интеллигенте. На этот раз одиночество мотивировано физическим уродством талантливого человека и связанными с этим уродством тяжелыми переживаниями. Современности в книжке нет почти вовсе» [13, с. 61].

Г. П. Блок писал в конце 1924 года А. Д. Скалдину: «Нашему с Вами поколению ничего хорошего не видать, потому что, как бы мы ни храбрились, куда бы ни шагали, над чем бы ни издевались, а все-таки мы органически не можем уйти от того, что я решился бы назвать – любовью к Чехову» (цит. по: [4, с. 167]). Рецензенты-современники, впрочем, сравнивали автора «Одиночества», остро переживавшего свою неуместность «в 1924 году, в СССР» [4, с. 167], не с Чеховым, а с Пильняком («Характеристика старинного русского обывательского городка кой в чем напоминает Б. Пильняка» [13, с. 61]), и – косвенно – с Горьким: «Окуровская провинция до сих пор еще не перестала служить материалом для произведений многих попутчиков, несмотря на то, что провинции в прежнем смысле у нас уже не существует. Провинция Г. Блока – вся в прошлом» [11, с. 45].

Г. П. Блок «принадлежал к среде петербургского чиновничества, “правоведам”: его общий с А. Блоком дед, Лев Александрович, был правоведем, отец, Петр Львович Блок, служил адвокатом в Министерстве финансов. Георгий Петрович пошел по их стопам и, после окончания Александровского лицея, поступил на службу в первый департамент Правительствующего Сената и к 1914 году был

уже надворным советником и камер-юнкером» [7, с. 157]. «Октябрьская революция резко изменила жизненный путь Георгия Петровича: в 1918 году он, бывший секретарь канцелярии Сената и помощник редактора “Сенатских ведомостей”, начинает работать в системе Академии наук заведующим научно-издательским отделом Комиссии по изучению естественных производительных сил России (КЕПС). <...> После ухода из Пушкинского Дома, с 1923 по 1934 г., Г. П. Блок исполнял обязанности главного редактора издательства “Время”, где организовал и редактировал “Полные собрания сочинений” Романа Роллана² и Стендаля и одновременно сам переводил сочинения французских и немецких авторов» [5, с. 299–300].

Сегодняшнему пользователю Интернета доступна – и открывается первой среди ссылок на запрос о Г. П. Блоке – официальная служебная автобиография 1958 года [15], написанная вскоре после снятия судимости и «ориентированная на ретроспективное пересоздание своего “безопасного” “я”» [7, с. 148]. По понятным причинам здесь не упоминаются аресты и ссылки, первая из которых хронологически совпадает не только с работой над переводом романа близкого к кубизму и дада Р. Радиге «Мао», но и со временем создания романа «Одиночество» [7, 141–143]³. В феврале 1925 года Г. П. Блок был арестован по печально известному «лицейскому делу»⁴: «Проведя, по свидетельству дочери, 7 месяцев сначала в общей, а потом в одиночной камере, Блок был сослан на Северный Урал, куда к нему через полгода приехала семья» [5, с. 310]⁵. Осенью 1928 года ему удается вернуться в Ленинград, и менее чем через год выходит в свет роман о жизни и смерти Евграфа Батенина.

М. Э. Маликова отмечает «обостренное историческое самоощущение» Г. П. Блока [7, с. 148] как характерную черту его многообразной и достаточно активной – несмотря на «несозвучность» эпохе – деятельности в 1920–1930-е годы, и проницательно называет «Одиночество» «косвенно автобиографическим романом» [7, с. 150]. Предлагаемые далее соображения и наблюдения над организацией сюжета и мотивной структурой романа призваны дополнить картину реконструкции «личного этоса» и «представлений Г. П. Блока об истории», принятую в работе М. Э. Маликовой [7].

Трагическое недоумение, хорошо знакомое благодаря политическим стансам больших поэтов XX столетия («Проклятый шов, нелепая затея / Нас разлучили,

² 25 октября 1932 года Ромен Роллан писал Г. П. Блоку: «Получил вашу книжечку “Одиночество”, некоторые отрывки которой М. П. переведет мне, чтобы я составил себе о ней какое-то представление» [14, с. 517]. (М. П. – Мария Павловна Кудашева (урожд. Кювилье), в то время секретарь, а с 1934 года жена французского писателя.) Приведем еще одно непубличное свидетельство о восприятии книги: «Показательно, что работавший в ту пору над воспоминаниями об И. Ф. Анненском и его эпохе В. И. Анненский-Кривич сочувственно принял “Одиночество”: “Чудесная книга” (письмо к Е. Я. Архиппову от 23 октября 1929 г. <...>)» [4, с. 168].

³ Вторично Г. П. Блок был арестован и сослан в марте 1935 года, на волне арестов, последовавшей в Ленинграде за убийством С. М. Кирова, и получил право жить в столицах лишь в 1945 году [7, с. 323].

⁴ Из 150 арестованных выпускников и преподавателей Александровского лицея и Училища правоведения 26 человек были расстреляны по постановлению Коллегии ОГПУ.

⁵ Внимательный читатель отметит в романе завуалированные метафорами и сравнениями отголоски этого печального опыта: Батенин знал быт своих соседей, «как нельзя арестанту не узнать и не запомнить каждого пятнышка на стене одиночки» [1, с. 14]; «На ужасы воспоминаний чаще всего жалуются люди, которым доводилось, внезапно оторвавшись от густой и оживленной деятельности ума, попадать в молчание тюрьмы» [1, с. 98].

а теперь – пойми...»; «И я урод, и счастье сотен тысяч / Не ближе мне пустого счастья ста?»), Г. П. Блок переплавляет в тщательно продуманное и выстроенное с присущей ему пунктуальностью романное повествование.

Роман о горбуне кончается смертью героя, буквально – коротким предложением: «Это смерть» [1, с. 142]. Подобно тому, как «Капитанская дочка» разворачивает семантический потенциал паремии, предпосланной роману в качестве эпиграфа («Береги честь смолоду») ⁶, автобиографичность замысла Г. П. Блока опосредована памятью о пословице: «Горбатого могила исправит». В печатных изданиях 1920-х годов можно было, например, прочесть: «Те, кого я буду выводить, в общезнатьи считаются неисправимыми, как все горбатые; они будут исправлены не мной, а большевиками или могилой. А вот великое множество горбящихся из интеллигенции еще исправимы...» [18, с. 11].

Это соображение позволяет сблизить роман Г. П. Блока с прозой Л. И. Добычина, изошренно зашифровавшего паремию «Горбатого могила исправит» и саму фигуру метафорического «горбатого» в одной краткой фразе из рассказа «Сиделка»: «Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы» [19, с. 80]. Близость поддерживается и общим для обоих писателей мотивом *несостоявшейся встречи* (у Добычина – из-за нерешительности персонажа, у Блока – в результате осознанного и твердого отказа от встреч и сближений), и характерной стилистической «пунктирностью». Некоторые пассажи из «Одиночества» живо напоминают о стихии добычинской прозы 1920-х годов:

У ларька Любовь Михайловны над связкой мерзлых кренделей мерцает пенсне фиагента. К жене фотографа подходит сумасшедшая Олимпиада и говорит степенно, доверительным баском:

– Заходитя побеседовать. Быдто как надо изладить четыре пальта. Лампы у меня нету: одна чернильница. <...>

На площади, на снегу, плотно умятом базарными шагами, у похожих на виселицу, давно бездействующих городских весов разговаривают жена заведующего комхозом Евгения Павловна и Губкин, посредник сельхозбанка. Губкин, мечтательно дергая левой щекой, говорит так:

– В прошлом годе был я в Казани на показательной выставке птицеводства. Инструкторша говорила, что они выписывают с Суматры голубого какаду. Я просил, чтобы и для меня один экземпляр [1, с. 5–7].

Достоверными сведениями о знакомстве Г. П. Блока с прозой Добычина, и, соответственно, о ее возможном влиянии, мы не располагаем (хотя оно представляется возможным: оба печатались, например, в «Русском современнике»), но о его отношении к Б. А. Пильняку известно из двух писем к Б. А. Садовскому 1921 года:

Здесь новое литер<атурное> светило: Борис Пильняк, рыжий студент, сын немца-колонииста по фамилии Вогау. Роман «Голый год». Я читал рукопись. Не ндравится! Про современное. <...>

Прошлый раз мимоходом упомянул о романе Пильняка. Это шумная штука. Завод в Таежеве, заржавленный, угасший, разворованный, возродился сам собой – чудо величественнее воскрешения Лазаря. Кожаные куртки в разоренном монастыре, семейство князей-дегенератов, Оленька Кунц, юродивые, анархисты, языческие гадания, крестьяне – все, что хотите. Связано под Мережковского или Андрея Белого какой-то мутной мистической мазью – какие-то китайские глаза, наподобие солдатских пуговиц. Порнографии сколько угодно. Кожаная куртка совокупляется

⁶ Впоследствии «Капитанская дочка» и «История Пугачева» станут предметом научной работы Г. П. Блока (см.: [16; 17]).

с Оленькой Кунц в запущенной церкви, в алтаре, перед престолом, на коврике, по которому ходить нельзя. За стеной баба испражняется, другая стоя мочится (описано подробно – 10 строк). На чем-то животе и в паху мраморная сифилитическая сыпь. Одним словом – «Разряд изящной словесности». Два эпизода очень хороши – выселяемый из имения князь в последний день в усадьбе, и второе – теплушечный поезд с мешочниками [8].

Если позволительна метафора, вторым главным героем книги является город, где живет герой – «старинный русский город в лесах за Камой»:

Две тысячи жителей. Очень маленький город. Называется Бондюг. Товарищ Швырков, бухгалтер райисполкома, выражается так:
– У нашего города нет предпосылок.
Он совершенно прав [1, с. 5].

Подобно тому, как на протяжении романа читатель постепенно узнает не только историю, но и предысторию преподавателя советского педтехникума Евграфа Батенина, прошлое Бондюга развертывается писателем – в противовес мнению товарища Швыркова – как одна большая «историческая предпосылка», уводящая вглубь национальной истории, в XVI столетие. В последних главах романа Батенин вступает «с местным отделом наробразы в упорные и довольно бурные переговоры об учреждении в Бондюге краеведческого общества» [1, с. 104]. Батенина и Бондюг объединяет как связь с невидимыми современникам пластами исторического прошлого, так и общие черты внешнего ничтожества, уродства и нелепости (искривленное тело с чертами детской анатомии и «резкий скопеческий голос» [1, с. 7]), за которыми угадываются, однако, благородство, красота и твердость.

Село Бондюг в Чердынском районе Пермского края, в устье притока Камы, известно по письменным источникам с XVI века. Однако Бондюг никогда не имел городского статуса, принципиально важного в художественном мире романа. Несмотря на реальность географической привязки и вероятную близость к месту ссылки автора романа, *город Бондюг* является художественной фикцией, сохраняющей черты исключительного правдоподобия.

Неприятие «современного» у Пильняка («Не ндравится!»), возможно, поддержано желанием вступить в спор с успешным в то время писателем, незадолго до ссылки Г. П. Блока пролетевшим через село Бондюг на аэроплане и посвятившим ему последнюю главу в книге, написанной по заказу Авиахима [20, с. 42–52].

Специфика романа Г. П. Блока состоит в контрапункте⁷ между невольным эксцентризмом главного героя и видимой связью автора с чеховско-бунинской традицией, внешне реалистическим, отчасти «старомодным» письмом, свидетельствующим, однако, о знакомстве автора с современной ему модернистской и авангардистской прозой, будь то Андрей Белый, Марсель Пруст или Борис Пильняк⁸. Экстравагантность замысла балансирует на самой грани, за которой

⁷ В одном из писем к Б. А. Садовскому 1921 года Г. П. Блок писал о героях своей ранней «Повести о молодости Фета», Афанасии Фете и Иринархе Введенском, пользуясь музыкальной терминологией: «Все думал о плане и ничего не придумал, стал он рисоваться, когда начал писать. Синоптически следя за обоими сразу, подхожу очень медленно к их встрече. Выходит что-то вроде фуги» [8].

⁸ Отношения Батенина с обитателями Бондюга могут быть прочитаны как травестия коллизий романа Белого «Серебряный голубь» (интеллигент Дарьяльский в Целебееве); мысли и мечты о будущем в предсонье доктора Адамантова – точное, но мгновенно опознаваемое вкрапление стилистики «Петербурга»: «Когда молодым врачом я начинал в провинции свою деятельность... Студенты души не чают... Не чают... Нечаев не чаёт... Нечаевское дело... Кто-то кого-то убил: Нечаев Иванова или Иванов Нечаева... Нечаев Иванова,

открывается сфера сатирического гротеска или извращенного нарциссизма, как, например, в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» (1927–1928), где Автор «под занавес» обнаруживает свою тератологическую природу⁹. Балансирует – но не переходит.

В отличие от многих литературных горбунов, Евграф Александрович Батенин горбат не от рождения, а в результате несчастного случая, произошедшего в детские годы (падение с качелей).

Неоднократно подчеркнуто, что увечье обошло стороной *руки* героя:

Евграф Александрович вернулся из техникума в третьем часу и долго умывал не по росту большие, *чрезвычайно красивые белые руки*. В прохладе пахучей пены они нежно обнимали и оглаживали одна другую. Потом окунулись в мохнатое с голубыми полосами полотенце и задвигались по комнате. За ними на тонких вывороченных ножках, резко виляя перекошенной грудью, заходил горбун.

Он с привычным наслаждением, тонкими, пьяными глотками пил холодное вино одиночества. Его почти восхищало, что в квартире нет никого и не может быть никого, что никому не видно, как дремлет у него на *безымянном пальце глубокий сапфир* [1, с. 13]¹⁰.

Руки и *рука* – как в прямом, так и в переносном, метафорическом значении – сложно обыграны в диалоге Батенина с пользовавшимся его молодым врачом Адамантовым:

Приступая к дневному отчету, доктор Адамантов поначалу неизменно пытался соблюдать иронический стиль, но быстро разгорался и, отдаваясь в своих суждениях приятному молодому дилетантизму, валился в бездну «обличения бытовых условий». <...>

Горбун слушал терпеливо. Сидел в глубоком клеенчатом кресле, вдавив голову в провал между плечами, скрестив длинные белые пальцы. Кустики светлых усов над углами рта чуть приметно подрагивали в улыбках. Потом озарение лица менялось, какие-то тени сбежали со щек, что-то затмевалось у глаз. *Рука с кольцом вытягивалась, хрустя суставами пальцев*. Яшмовые глаза принимались разглядывать бледные миндалины ногтей. Ножом по тарелке взвизгивал тонкий голос:

– Неполная картинка! Неполная картинка! Прикиньте еще полную замкнутость жизни, многовековое скрещивание все одних и тех же пород. Вырождение-с! У меня были *под руками* цифры лет десять назад. Извольте взглянуть на диаграммочку вон там в углу. 12 % идиотов и сумасшедших! Базедова болезнь. Кретинизм...

Белая рука нетерпеливо полоскалась в воздухе:

– Не надо продолжать!.. Совершенно излишне!.. Вы не то говорите, что следует.

Иванов Нечаева... Вот тебе и на – засыпаю, кажется...» [1, с. 74–75]. Функцию «пирожного “мадлен”» выполняют письма, получаемые Батениным от брата Константина (глава XXX): именно они будят воспоминания (подобные тюремным; см. примеч. 5) и создают повод ретроспективно ввести факты о детстве героя и о судьбе его родителей. Элементы монтажа и перечня (см., например, главы XVIII–XX), сложная система то точных, то намеренно неточных повторов (например, вопрос «...скажите, пожалуйста, кто такой Карахан?» [1, с. 51; 62]) напоминают о методе Пильняка.

⁹ Ср.: «Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой – четыре. <...> Я пишу и наблюдаю походку управдома, и как идет нэпманша, и как торопится вузовка. <...> Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь: – Ведь вот, какая я уродина! Руки мои всегда влажны, изо рта пахнет малиной. <...> Моя голая фигура, сидящая на стуле перед столом, пьющая коньяк и заседающая мятыми пряниками, уморительна» [21, с. 504–505].

¹⁰ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – И. Л.

– Из всего того, что я сказал... – пытался обороняться доктор.

Новое озарение: печальная, прекрасная улыбка.

– Из всего того, что вы сказали, хорошо только одно. Хорошо, что вы горячитесь. Хорошо, что у вас *руки дрожат*. Что могут, что умеют еще дрожать. Все остальное – не то. Если, по-вашему, нужен водопровод, потрудитесь построить водопровод. Сами не мастер – найдите мастера и не отходите, пока не построит. Если нужна форточка, *собственной своей рукой, вот этой самой дрожащей рукой* пробейте форточку. Шейте штаны, выкидывайте в помойку шаньги, пасите, если угодно, коров. Только, прошу вас покорно, не трудитесь об этом говорить. Подобные разговоры, смею утверждать, безусловно неприличны.

– Но ведь *рук* не хватит...

– Не к чему тревожиться! *Руки подвержены размножению*. Есть, знаете ли, такие восточные *многорукие истуканчики* – не припомню, как называются. Прекрасный символ! [1, с. 83–85].

Сапфир («синий камень») на безымянном пальце горбуна, «яшмовые глаза», и сама фамилия доктора – Адамантов – образуют семантическое поле *драгоценных камней*, связь которого с красотой и совершенством мотивирует и неожиданный эпитет в самых первых тактах повествования: «На площади у давно бездействующих, похожих на виселицу городских весов *мутными бериллами* зеленеют на снегу возы сена» [1, с. 5]. (В одной из рецензий отмечалось: «Написана книга неплохим языком, но все же чувствуется “литературщина”: излишнее повторение (например – городские весы – виселица), избитые образы (яшмовые глаза) и т. п.» [11, с. 91].) В одном из разговоров Батенина с Адамантовым драгоценный камень поставлен в прямую связь с религиозными ценностями:

– Ваша фамилия, кажется, Адамантов? Из духовного звания?

– Дед был дьякон, – поспешно отвечает доктор, снова почему-то краснея.

– Ивана Златоуста когда-нибудь читали?

– Нет, не читывал.

– Так и думал. Слово «адамантовый» – один из любимейших его эпитетов, чаще всего в применении к Павлу... Это просто так, к слову, маленькая нота-бене по поводу вашей фамилии [1, с. 80].

Сходным образом происходит углубление значения – и значимости – упоминаемых в романе *растений*, в первую очередь – *цветов*:

В одной комнате, где он спит и работает, все стены уставлены книжными полками, а в прогалках висят большие, многокрасочные, очень искусно расчерченные диаграммы. Другая комната полна всевозможных, диковинных, любовно обихожженных растений. В каждом горшке деревянная сигнатурка с четкой латинской надписью. Особенно хороша бледно-сиреневая *Passiflora* – цветок крестных страстей [1, с. 13].

Этой – безусловно, подлинной – красоте противопоставлена фальшь чрезмерной «красоты», заданная повторением эпитета «прекрасный». Такovy глаза брата героя, по вине которого Батенин стал инвалидом (сам же он отделался переломом руки «где-то у локтя») – «серые глаза брата Глеба, мрачные глаза, такие уж прекрасные, такие прекрасные!» [1, с. 104]. «Мрачные глаза – такие уж прекрасные, такие прекрасные» [1, с. 20; 24].

Эпитет возникает и повторяется вновь в тексте письма Батенина к другому брату, Константину, ставшему священнослужителем:

В существовании прекрасных слов не сомневаюсь, однако же не при всяких обстоятельствах они могут быть прекрасны. Поясню притчей.

Две совершенно одинаковых пули заложены в одну обойму. Одна выпущена в воздух, описывает нехитрую кривую, ударяется в землю, и больше ничего из этого не получается. Другая пробивает тужурку, а затем и грудь наследного австрийского эрцгерцога, и получается общеизвестная мировая суматоха (не причина, не причина – только предлог, но все-таки получается). Пули были совершенно одинаковые и обе вполне прекрасные [1, с. 133–134].

Как и Л. Добычин (ср. рассказ «Евдокия» и его вариант «Старухи в местечке»), Г. Блок связывает катастрофу и травму не столько с революцией, сколько с началом Великой войны: не с февралем или октябрём 1917 года, но с убийством в Сараево (28 июня 1914 года). При этом оба писателя проявляют интерес не к большим и общеизвестным событиям и персонам, но к частностям и мелочам:

– Возьмите бинокль, поверните маленькими стеклами вперед, чтобы не увеличивало, а уменьшало... чтобы не поближе, а подальше... тогда выйдет презанимательно. Очень полезный приборчик [1, с. 80].

– Ежели припомните, в одну из первых наших встреч я говорил вам касательно бинокля. Чтобы людей разглядывать издали. Это я намеренно, для первого знакомства, солгал. Нужно как раз обратное: микроскоп, сильнейший микроскоп, да-с!.. [1, с. 87.]

Бондюг – «город по преимуществу женский, матриархальный. Женщины суровы и значительны» [1, с. 26]. Красота *обряда (ритуала)* и сравнение с *птицей* обнаруживают глубинную связь чужеродного городу героя и *женского мира* города Бондюга:

...А под вечер, в час сумерек – сумерек доисторически синих, ледниковых, – в городе Бондюге мерно колышутся коромысла.

Хождение с коромыслом – это не какая-нибудь житейская мелочь, это *обряд*, это *древний чин*, молчаливо-вдохновенный. Изю дня в день – в тот же час, изю дня в день – той же дорогой, изю дня в день – то же качание прочных бедер, возносящих неподвижный, распятый стан, те же сосредоточенно опущенные глаза, та же *ритуальная* складка меж бровей. И так же по черному маслу студеной воды (чтоб не плескалась) мечется из края в край ведра деревянный крестик. От ключика, от реки движутся коромысла вверх, на снежную гору. Будто некое запоздалое *стадо темных птиц* с тяжелыми, бессильно опавшими крыльями [1, с. 26].

Тут-то, когда они спят, тут-то Евграф Александрович Батенин и выходит иной раз на крылечко, а с крылечка на улицу и начинает прохаживаться перед домом. Или вдруг остановится и прислушается. Да так строго, да так пронзительно прислушается, точно уж он и не человек, а *какая-то старая бессонная птица*.

А послушать есть чего. Белая ночь голосиста и красноречива. <...> Евграф Александрович свершает следующий *обряд*.

Поднимается на крыльцо со словами:

– И светла... (открывает дверь и входит в сени).

– Ад... (затворяет за собой дверь)

...ми... (щелкает ключом один раз)

...рал... (щелкает второй раз)

...тейская игла (весьма учтиво кланяется закрытой двери и даже прищелкивает каблучком).

Затем бочком, молодецкато проходит по коридору, постукивая себя на каждом шагу по груди вывернутым большим пальцем левой руки, а согнутыми костяшками правой дробно ударяет по стене: раз по груди, два по стене, раз по груди, два по стене – тра-та-та, тра-та-та. Выходит tempo di valso. Потом, уже в комнате, оста-

навливаются, поднимает руки, шевелит растопыренными пальцами, раздувает щеки, страшно таращит глаза... И вдруг весь опадает, становится, как всегда.

Что это значит? Ничего не значит. Просто так.

Взрослый человек. Бывший приват-доцент. А вот подите же! [1, с. 44–46].

Жестоким спектаклем и предвестием трагического конца героя становится его выступление на открытии краеведческого общества:

После официальных речей слово вне программы предоставлено было Евграфу Александровичу Батенину. Взбираясь на эстраду, он громко споткнулся. Потом молодцевато выставил кривую грудь, угрожающе взмахнул рукой с блеснувшим перстнем и тонким придирчивым песьим лаем проголосил в черную пасть залы:

– Мы очень мало знаем про других и ничего не знаем про себя. Не знаем, кто мы, не знаем, на чем сидим. <...>

– Наше дело, – закончил Евграф Александрович, уже несколько задыхаясь и каким-то странным, крадущимся движением поднося обе руки к левой стороне груди: – наше дело помнить, что все, чем мы жили, чем мы тлели, для них темно и мертво, как Розеттский камень, и обязанность наша умереть так, чтобы им не потребовалось столетиями дожидаться новых Шамполионов. <...>

Доктор Полушкин в сенях потянулся прикурить у бывшего инспектора народных училищ, полуглухого старика с густыми как усы бровями.

– Ну что, Платон Ксенофонович, – спросил Полушкин, запахивая оленью доху: – как понравилось вам горбатое юродство?

В это самое время на верху лестницы показалась паучья фигурка горбуна. Платон Ксенофонович скосил на него мертвые стариковские глаза, шевельнул густыми рощами бровей и ответил тяжелым Командоровым басом:

– Не жилец! [1, с. 115–118].

Последние главы романа обнаруживают его тектоническую основу – «основной миф» русского символизма, восходящий к софиологии В. С. Соловьева и нашедший наиболее полное и совершенное воплощение в поэзии А. А. Блока. Однако «Прекрасная Дама», вошедшая в сердце Батенина вместе со стихией цыганского пения и жестокого романса, разительно непохожа на свои привычные облики: «В полутемной кухне стоял горький пар: она стирала. Над скользким желобом корыта краснело потемневшее от работы, воспаленное, очень некрасивое лицо с полинявшими глазами» [1, с. 139]. Мифологический (неомифологический) сюжет приоткрыт в скобочной конструкции, включающей перевод (или авторскую имитацию?) неизвестного автору этой статьи поэтического источника:

(О женщина, очнись, взгляни, взгляни на эту улыбку! Может, вспомнишь:

Медлителен шаг геральдического коня,
Черна в осенней траве упавшая роза,
Смертелен дальний путь в Птолемаиду...

О белая дама древних столетий, взгляни на обреченную улыбку паладина!) [1, с. 125].

В ответ на брачное предложение горбуна женщина испуганно молчит:

– Вы молчите? – проговорил из-под руки слабый, задыхающийся голос.

– Вы молчите? – пронзительно взвизгнул горбун, отняв руку от лилового лица:

– Вы конечно не согласны? Я знал, что вы не согласны! Тогда...

Он встал и, подкидывая острую кривую грудь, медленно шагнул к корыту.

– Тогда спойте! Слышите? Я требую: спойте! Вы обязаны! Отвечайте: вы споете или нет?

Женщина стояла бледная, старая, прижав ладони к длинным щекам, и с ужасом смотрела на подступавшее к ней уродливо распухшее, будто раздавленное лицо.

– Отвечайте – споете? – точно удерживаясь от хохота, пролаял горбун.

– Да что это вы, бог с вами?..

Он словно ждал этих слов.

– Я вас убью! – хрипло выплюнул он и с безобразным проворством вскочил на лавку, туда, где за узенькой дощечкой поблескивали на стене кухонные ножи. Женщина коротко вскрикнула и бросилась в дверь.

Евграф Александрович взмахнул обеими руками, резко повернулся спиной к стене и так, с поднятыми руками, лицом вперед медленно повалился с лавки на пол [1, с. 141–142].

Итак, за внешним *уродством* героя сокрыты человеческое достоинство, обаяние и внутренняя *красота* (включая философские и религиозные контексты: Истина – Добро – Красота), а чертами *безобразия* и *скандала* отмечена его трагическая кончина, фарсовую нелепость которой, может быть, следует связать с обстоятельствами и слухами вокруг смерти Афанасия Фета, с изучения биографии которого начался путь Г. П. Блока-филолога¹¹.

Список литературы

1. Блок Г. П. *Одиночество*. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
2. Лихачев Д. С. Об авторе и его книге // Блок Г. П. *Московляне: Историческая повесть*. 3-е изд. М.: Дет. лит., 1975. С. 3–6.
3. Шоломова С. Б. За строчками писем – судьба (из переписки А. А. Блока с Г. П. Блоком) // Звезда. 1980. № 10. С. 178–183.
4. Тименчик Р. Д., Тоддес Е. А., Чудакова М. О. [Послесл. к: Блок Г. П. Из петербургских воспоминаний / Публ. Ю. М. Гельперина] // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения: Сб. ст. / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1986. С. 163–170.
5. Аксененко Е. М. Г. П. Блок: к истории отечественного фетоведения // Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения А. А. Фета. XV Фетовские чтения. Курск; Орел, 2000. С. 299–316.
6. Аксененко Е. М. Материалы А. А. Фета в Пушкинском Доме // А. А. Фет: Материалы и исследования. СПб.: Изд-во Ин-та русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2010. С. 472–515.
7. Маликова М. Э. «Время»: история ленинградского кооперативного издательства (1922–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: по архивным материалам. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 129–331.
8. Письма Г. П. Блока к Б. А. Садовскому. 1921–1922 / Публ. и примеч. С. В. Шумихина // Наше наследие: Редакционный портфель. URL: http://www.nasledie-gus.ru/red_port/00700.php (дата обращения 20.12.2016).
9. Книжная летопись. 1929. № 28. 16 июля.
10. [Без подписи] Книги, не рекомендуемые для массовых библиотек // Красный библиотекарь. 1929. № 8–9. С. 82.
11. Томашевская Т. Еще раз о тоскующих. Г. Блок – «Одиночество» // Рост. 1930. № 8–9. С. 45.
12. [Без подписи] [Рец. на кн.: Блок Г. П. *Одиночество*] // Книга и революция: 1929. № 15–16. С. 91.

¹¹ В одном из разговоров с доктором Адамантовым Евграф Батенин цитирует стихотворение А. А. Фета «Устало все кругом, устал и цвет небес...» (1889).

13. *Р. Г.* [Рец. на кн.: Блок Г. *Одиночество*] // На литературном посту. 1929. № 19, окт. С. 61.

14. Ромен Роллан в его переписке с издательством «Время». 1928–1934 / Предисл., публ. и коммент. П. Р. Заборова. URL: http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ff_GUp6qD2g%3D&tabid=10460 (дата обращения 20.12.2016).

15. *Блок Г. П.* [Автобиография]. URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BLOK_Georgiy_Petrovich/_Blok_G.P..html (дата обращения 20.12.2016).

16. *Блок Г. П.* Путь в Берду (Пушкин и Шванвичи) // *Звезда*. 1940. № 10. С. 208–217; № 11. С. 139–149.

17. *Блок Г. П.* Пушкин в работе над историческими источниками. Л.; М.: Изд-во АН СССР, 1949.

18. *Орлов-Скоморовский Ф. М.* Из цикла «К Человечеству». Книга первая: Голгофа ребенка. М.: Гос. изд-во, 1921.

19. *Добычин Л. И.* Полн. собр. соч. и писем / 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013.

20. *Пильняк Б. А.* Россия в полете. М.; Л.: Московский рабочий, 1925.

21. *Вагинов К. К.* Козлиная песнь: Романы / Вступ. ст. Т. Л. Никольской, примеч. Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. М.: Современник, 1991.

I. E. Loshchilov

Novosibirsk, Russian Federation

**BEAUTY, MISERY AND UGLINESS
IN THE NOVEL BY G. P. BLOCK «LONELINESS» (1929)**

The article is devoted to the novel of G. P. Block «Loneliness», published in Leningrad in 1929. Georgy Petrovich Block (1888–1962) was a cousin of great Russian poet Alexander Blok, philologist, writer and translator. He belonged to a generation of people whose fate changed dramatically after the 1917 revolution. This injury is realized in the fate of the hero of the novel, a talented mathematician Evgraf Aleksandrovich Batenin, who fell off the swing in his childhood and became a hunchback. In the artistic fabric of the novel bodily harm hides inner beauty, ugly is only the tragic death of the hero. The article shows the relationship of prose by G. P. Block and Russian classical literature (Puschkin, Chekhov) and with writers-contemporaries (Pilyak, Dobychin).

Keywords: ugliness, beauty, realism, symbolism, teratology, a monstrosity

Loshchilov Igor E. – Candidate of Philology, PhD, Researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, loshch@yandex.ru)

В. А. Боярский

Новосибирск, Россия

«НОЧНЫЕ ДОРОГИ» ГАЙТО ГАЗДАНОВА: ОТ БЕЗОБРАЗНОГО К ПРЕКРАСНОМУ

Рассматривается сюжет «Ночных дорог» Г. Газданова не как «деконструкция» социального организма, но как сочетание «деконструктивной» и «конструктивной» линий, последняя – поиск и нахождение красоты – трактуется как криптосюжет произведения. Выдвигается версия о развёртывании данного криптосюжета в рамках идеи «спасительной красоты», заданной Ф. М. Достоевским. Ключевыми фигурами в развёртке «конструктивной» сюжетной линии поиска красоты становятся «три грации» «Ночных дорог»: Жанна Ральди, Алиса Фише и Сюзанна.

Ключевые слова: «Ночные дороги», Г. Газданов, Ф. М. Достоевский, криптосюжет, прекрасное, безобразное.

«Красота – это страшная и ужасная вещь!»

Ф. Достоевский. Братья Карамазовы

«Ночные дороги» Гайто Газданова (далее – НД) – одна из самых впечатляющих попыток анализа социального организма, предпринятая русским писателем в XX веке. В этом своём качестве роман находится в ряду таких произведений, как «Остров Сахалин» А. Чехова и «Колымские рассказы» В. Шаламова, и продолжает ту повествовательную линию, которая была создана французскими «физиологами», и в частности О. Бальзаком¹, а в России – Ф. М. Достоевским («Записки из Мёртвого дома»). Задача автора, казалось бы, предельно ясна: познать ту реальность, которая ночь за ночью развёртывается у него перед глазами. Формулировку его исследовательского «кредо» мы находим уже на первых страницах: «...вид этого удаляющегося инвалидного кресла... вдруг пробудил во мне то ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня. Оно всегда было бесплодно, так как у меня не было времени, чтобы посвятить себя этому. Но сожаление, которое я испытывал от сознания этой невозможности, проходит через всю мою жизнь» [1, с. 463]. Фактически такое начало предполагает дальнейшее раз-

¹ Об этом – наш доклад «К вопросу об источниках “физиологического метода” Г. Газданова», прочитанный на конференции в Северной Осетии – Алании в ноябре 2003 г.

Боярский Вячеслав Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, boyarski@ngs.ru)

вертывание «сюжета» (или, скорее, материала) в гносеологической плоскости: нарратор делает всё, чтобы исследовать и познать тайные пружины объектов трёх типов: социальных страт; героев-оригинов, выбивающихся из стандартной социальной «клетки», и самого себя. Для каждого уровня анализа используется свой «инструментарий» приёмов (подробнее об этом см.: [2]).

При внимательном чтении НД, однако, возникает и другая версия авторской задачи. Тот факт, что она в НД не «выходит на поверхность» очевидным образом, заставляет предположить её, возможно, скрытый от самого автора характер. Мы говорим о задаче «поиска красоты / поиска абсолюта», глубоко связанной с ядром художественной философии писателя.

На данный момент признанным фактом в газдановедческих штудиях является «опора» писателя на «Записки из Мёртвого дома» (далее – ЗиМД) Ф. М. Достоевского при создании НД. Доказательству этого посвящена наша работа [3] и глава в монографии С. А. Кибальника [4], который ввёл новый термин «палимпсест» для описания теснейшей генетической связи двух этих произведений. Однако констатация данной связи пока не привела к интерпретационному сдвигу. Наша работа – попытка выдвинуть новую интерпретацию парадоксальным образом одновременно самого документального и самого литературного произведения Гайто Газданова.

НД часто вызывают у читателя тяжёлое чувство; в своём блестящем исследовании Ю. В. Бабичева справедливо отмечает: «В романном корпусе Газданова... четвертое по счёту – «Ночные дороги» – стоит чуть особняком, выделяясь из других настроением тревожного и тёмного отчаяния, отличного от свойственного этому писателю ровного, сдержанного тона философского примирения с абсурдом жизни» [5, с. 55]. Перед нами, кажется, целый паноптикум, где постоянно идёт процесс деградации, превращения человека в «человеческую падаль». Острый взгляд аналитика препарирует один объект за другим: от той или иной социальной страты – до того или иного экстраординарного социального экземпляра. И, на первый взгляд, выводы писателя довольно однозначны и пессимистичны. Эмигрантская критика обратила внимание на этот очевидный аспект газдановского опуса, столь отличающий его пафос от гуманистического пафоса классических произведений русской литературы; критик А. Слизский, в частности, писал: «Отказать автору нельзя ни в находчивости, ни в наблюдательности: портретные зарисовки проституток, алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны. Удивляет нечто другое: Газданов с пристальным, холодным и брезгливым вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя» (цит. по: (с. 704)).

Итак, НД видится критикам и читателям полем безжалостной вивисекции или аутопсии ещё живых или уже мёртвых социальных объектов. В чём же смысл этого гигантского анатомического театра? Опора на ключевой текст Достоевского заставила нас гипотезировать не только и не столько интертекстуальную, сколько философскую связь (и полемику) двух писателей. Пафос ЗиМД – это открытие живого в мёртвом, живого человека в «мёртвом доме». Или – иначе – умение увидеть / найти красоту в том, в чём, казалось бы, её нет и быть не может (вспомним одно из самых ярких утверждений Достоевского-мыслителя, вложенное им в уста князя Мышкина: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасёт “красота”?»» [6, с. 385]). Внешне НД Газданова – полное отрицание гуманистического пафоса писателя-классика. Но, по нашей гипотезе, именно внешне.

На этом внешнем уровне НД – не что иное, как тотальная деструкция бытия «ночного города», в узком смысле, и социума в целом, в широком. Знание, которое получает герой-повествователь, приводит к уничтожению иллюзий любого

рода, тайные пружины происходящего обнажены, маски сняты. Реальность отвратительна, в ней нет места красоте, нет места абсолютному. Ключевым здесь становится диалог нарратора с «пробудившимся» Федорченко, где последний, словно цитируя Достоевского, заявляет: «...если нет Бога, государства, науки и так далее, то это значит, что сумасшедших тоже нет» [1, с. 644]². Нарратор не может ничего возразить на это жестокое философское утверждение. Но если у нарратора ответа нет – и этот мир, лишённый Бога, красоты, чего-либо абсолютного, лишён наималейшего смысла, то у Газданова-романиста, на наш взгляд, ответ есть. И ответ этот в той позитивной «программе», которая «проявляется» в романе. По нашей гипотезе, роман не только «деконструкция» смысла и красоты жизни, но и «конструкция», поиск и восстановление этой красоты (и связанного с ней смысла). Попробуем доказать это.

Первая часть романной «программы», деконструкция всего и вся, лежит на поверхности. Это и «голая» правда об отдельных людях («...я видел моих случайных клиентов такими, какими они были в действительности, а не такими, какими они хотели казаться...» (с. 466)), и истинная ценность романтических штампов («...эта мрачная поэзия человеческого падения, в которой я раньше находил своеобразное и трагическое очарование, перестала для меня существовать, и я полагаю теперь, что её возникновение было основано на незнании и ошибке...» (с. 478)), и знание о жизни в целом («Но я никогда не знал бы многого из того, что знаю и половины чего достаточно, чтобы отравить навсегда несколько человеческих жизней, если бы мне не пришлось сделаться шофёром такси» (с. 485)). Парадоксальная эмоциональная диада – «презрение и жалость» (с. 464–465) – управляет рассказчиком, а его бесконечная аналитика является результатом постоянного внутреннего импульса – «ненасытного стремления непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни» (с. 463). Рассмотрим объекты, связанные с концептом красоты, который, по нашей гипотезе, и определяет криптосюжет романа.

Но прежде отметим программное утверждение рассказчика – о его бедственном положении: «Всё или почти всё, что было прекрасного в мире, стало для меня точно наглухо закрыто – и я остался один, с упорным желанием не быть всё же захлестнутым той бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью, в ежедневном соприкосновении с которой состояла моя работа. Она была почти сплошной, <...> и никакая гражданская война не могла сравниться по своей отвратительности и отсутствию чего-нибудь хорошего с этим мирным... существованием» (с. 465). Рассказчик, как это очевидно, борется за выживание в этом мире безобразного и мерзкого. И ему нужна точка опоры – красота.

Три женщины, отношения нарратора с которыми составляют существенную часть романа, – это Ральди, Алиса и Сюзанна. Все три – проститутки. Все три – очень красивые, но красивые по-разному. Перед нарратором – три образа несовершенной красоты, своего рода «несовершенного совершенства», и каждый из них – абсолютно своеобразен. Фактически каждая из женщин – аналитическая задача, над которой нарратор упорно бьётся. Из ответов на эти задачи строится, на наш взгляд, «конструктивный» уровень романа.

Последовательно рассмотрим эти «три грации» НД. Первая – Жанна Ральди, некогда знаменитая дама полусвета, любовница короля Греции и других «значительных» особ, владелица состояния. На момент знакомства с нарратором – пожилая женщина, которая вынуждена зарабатывать свой кусок хлеба проституцией. Нарратор помогает Ральди – и внимательно изучает её, исследует её прошлое, беседует о ней со своим другом клошаром Платоном. Вывод Платона, с которым

² Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

соглашается нарратор, таков: «Она всегда знала, что она погибла, – она видела неизбежное приближение того состояния, в котором мы с вами покинули её час тому назад, она знала это всегда, и вот это печальное понимание некоторых последних вещей, понимание, которое не могло не отразиться на всей её жизни, на каждом выражении её глаз, на каждой интонации её удивительного голоса... – оно в основном и определило её несравненное очарование» (с. 510). Понимание ядра этой красоты как своего рода «бытия-к-смерти», несравненного очарования, сутью которого является неминуемая финальность, вызывает у нарратора видение: он представляет старую Ральди, лежащую на простынях у себя, «смертельно и давно усталые мускулы её обезображенного возрастом лица, её жалобно отвисающую нижнюю губу над редкими жёлто-чёрными зубами» (с. 510) – и вспоминает восторг её любовника, князя Нербатова, который всю жизнь помнил богиню с *vue Rennequin*. Итак, рассказчик не только смог увидеть красоту в безобразном, но и понять, что удивительный успех и харизма Ральди были связаны именно с имманентным предчувствием этого неминуемого конца. Вывод из этого: старость, безобразное, омерзительное становится необходимой трагической частью человеческой комедии и – парадоксальным образом – необходимой составляющей красоты (и совершенства) как таковых. Или иначе: в идеальной красоте уже есть запах смерти, исчезновения, старости. Этот философский вывод исподволь меняет оценку видимого нарратором ночного города.

Вторая «грация» – Алиса Фише, красавица, которую Ральди пытается научить мастерству *arg amandi* – и сделать из неё даму полусвета. Этот полюс идеальной красоты описывается нарратором так: «...она была настолько прекрасна, буквально прекрасна собой... <...> ...я стоял у своей машины, собираясь сесть за руль, и всё не садился: я видел перед собой это тело и лицо, эту сверкающую, непостижимую красоту» (с. 532); видя Алису обнажённой, нарратор вспоминает об этом: «...Алиса... стояла передо мной голая, во всём жестоком великолепии своего прекрасного тела» (с. 583). Отметим, что эта красота появляется на фоне почти тотального безобразия всего и вся. Но сутью этой совершенной красоты оказывается полное внутреннее бессилие, отсутствие жизненной энергии, которое проявляется как в глупости Алисы, так и в её полной неспособности чувствовать телесное наслаждение от близости с мужчиной. Финальное резюме нарратора, соответственно, звучит следующим образом: «...что можно было требовать от Алисы, от этой бедной красавицы с плёнкой идиотизма в прекрасных глазах...» (с. 627). Сама Алиса в финале дружит с маленьким музыкантом-гомосексуалистом, который, по её собственному определению, «...не человек, он, как я» (с. 633). «Тайна» Алисы раскрыта: «Несмотря на болезнь, её красота не потускнела, стала как будто чуть-чуть прозрачнее, и теперь сделалось ещё очевиднее, что в ней совершенно отсутствовала та живая и тёплая прелесть, которая возбуждает чувственное влечение к женщине» (с. 635). Ярость героя, который сначала не может простить Алисе того, что она предала Ральди, сменяется пониманием – и прощением. «Жестокая» красота – и её носительница – оказываются несовершенны – и нуждаются в его помощи: Алиса просит его приезжать к ней и разговаривать о чём угодно – только не бросать её одну: «Я бы очень хотела, чтобы ты приходил. <...> Ты будешь сидеть там, где сидишь сейчас... и будешь со мной разговаривать, если тебе захочется. Ты будешь говорить, о чём ты думаешь. И ты скажешь мне, почему я такая дура. Хочешь? Прости меня за беспокойство, которое я тебе причиняю» (с. 634). Нарратор становится, по сути, психотерапевтом беспомощной красавицы, начинает приезжать к ней раз в месяц, рассказывать ей истории, «упрощая их и переделывая их так, как я бы их переделывал для больной девочки двенадцати-тринадцати лет» (с. 634). На значимости этого поведения мы остановимся чуть позже.

Третьей «грацией» – самой «далёкой» от рассказчика – оказывается Сюзанна. Её внешность и поведение вызывают у рассказчика смешанные чувства: «...узкое платье обтягивало её невысокую фигуру, и я, в первые за всё время, заметил, вздрогнув от невольного отвращения, что в ней была какая-то животное-женственная прелесть» (с. 541). Её красота – вовсе не очевидная для рассказчика – заключена в этом чисто физическом, животном магнетизме. Именно Сюзанна – из «трёх граций» – становится объектом страсти – и далее женой знакомого нарратору Федорченко. Именно она оказывается в центре трагических событий, когда её муж начинает меняться внутренне – и кончает с собой. И, пожалуй, именно с ней – после самоубийства мужа и рождения сына – происходит самая парадоксальная трансформация: «Она очень изменилась за одну ночь, на её лице было необычное для неё – и новое для меня – выражение почти торжественного спокойствия. Она была неузнаваема, как будто она поняла какие-то необыкновенно значительные вещи, которых, конечно, не узнала бы никогда, если бы им не предшествовала эта непонятная трагедия и если бы не было этого трупа...» (с. 655). Итак, внутренне пустая проститутка, став героиней истории «настоящей любви», на глазах у рассказчика сначала становится вполне буржуазной супругой, а затем – под ударами судьбы – полностью трансформируется внутренне. Её телесный магнетизм дополнился теперь духовным очищением и просветлением: «падаль» стала человеком, в грязи вырос лотос.

Рассмотрим в связи с этим финал романа: «И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал о ночных дорогах и о смутно-тревожном смысле всех этих последних лет, о смерти Ральди и Васильева, об Алисе, о Сюзанне, о Федорченко, о Платоне, о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекало мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж – и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии, и понял, что в дальнейшем я увижу всё иными глазами; и, как бы мне ни пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожжённый и мёртвый мир, как тёмные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далёкой и чужой страны» (с. 656). Бросается в глаза несколько особенностей фрагмента. Во-первых, упоминание трёх женщин и трёх мужчин, которые стали «спутниками» рассказчика и истории которых в той или иной степени трансформировали его собственное мировосприятие. Во-вторых, единственный повтор, который очевиден в этом значимом фрагменте, это тройной повтор слова с корнем «чуж / чужд»: «нелепые и чуждые мне трагедии» / «чужой город» / «чужая страна». Казалось бы, финал тем самым лишь подтверждает выводы «деструктивного уровня» текста: рассказчик в очередной раз констатирует своё отвращение к этой бессмысленной ночной «человеческой комедии». Но, думается, возможна и другая трактовка.

Из текста романа очевидно, что рассказчик отчуждён от реальности ночного Парижа, с которой вынужден соприкасаться. Его анализ в большинстве случаев приводит к ожидаемо мизантропическим выводам и ведёт к дальнейшему углублению этого тотального отчуждения. «Гигантская лаборатория», где неведомо кем производятся разнообразные эксперименты над людьми, лишена смысла: Бога нет. И лишь трём людям удаётся – на глазах у читателя – разорвать замкнутый круг этого отчуждения: трём «грациям». И если в случае с Ральди этот «разрыв» матрицы «чуждости» происходит без всякого сопротивления рассказчика, по его воле, так как он заинтригован историей Ральди, пытается понять её тайну, то в случаях Алисы и Сюзанны картина совсем иная: рассказчик вовсе не горит желанием как-либо помогать этим несовершенным созданиям. Однако, помогая и в то же время исследуя, он постепенно всё более сближается с ними. Из разряда чужих людей, обычной ночной «падали», они переходят в людей если не близких,

то зависимых от его помощи. На глазах у ночного таксиста и «рыцаря поневоле» открывается суть красоты – и личности – каждой из них. Их несовершенство легитимируется в его глазах, получая статус естественного природного модуса. А за этой легитимацией наступает переосмысление и той отвратительной реальности, которая окружает его в ночном городе.: «сожжённый и мёртвый мир» оказался миром, в котором есть жизнь, который обязательно будет переосмыслен, увиден иначе: «...в дальнейшем я увижу всё иными глазами» (с. 656). Нарочитый и тавтологичный акцент на «чуждости» в финале – в сопоставлении с предшествующей потерей этой чуждости / отчуждения и утверждением / обещанием увидеть всё иными глазами – позволяет, думается, сказать, что в романе есть «конструктивная» программа: и если поиск смысла происходящего не дал никаких положительных выводов, то поиск красоты увенчался успехом – и теперь рассказчик видит несовершенную, безобразную красоту мира (даже мира ночного) – и его оправдание. Достоевский оказался прав: красота – спасла очередной мир, в этот раз – мир ночной и, казалось бы, бесконечно мёртвый. Криптосюжет НД – поиск красоты – привёл рассказчика к успеху: точка опоры была найдена.

Список литературы

1. Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. 720 с.
2. Боярский В. А. Ланцет и скальпель ночного таксиста: виды документализма у Гайто Газданова // Дарьял. 2003. № 3. С. 88–123.
3. Боярский В. А. «Ночные дороги» Г. Газданова и «Записки из Мёртвого дома» Ф. М. Достоевского: опыт сопоставительного анализа // Исследовано в России. Электрон. журн. 2001. № 26. С. 273–281. URL: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2001/0026.pdf/>.
4. Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011. 412 с.
5. Бабичева Ю. В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века: Учеб. пособие по курсу истории русской зарубежной литературы XX века. Вологда: Русь, 2002. 86 с.
6. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 6. 672 с.

V. A. Boyarsky

Novosibirsk, Russian Federation

«NIGHT ROADS» BY GAITO GAZDANOV: FROM UGLY TO BEAUTIFUL

In the article is made an attempt to consider the plot of «Night roads» not as a social organism deconstruction, but as a combination of deconstructive and constructive lines; the latter – searching and finding beauty – is presented as a crypto-plot of this work. The thought of developing the given plot within the idea of «saving beauty» originated by F. M. Dostoevsky is put forward. «Tree graces» of «Night roads» Zhanna Raldi, Alisa Fishe and Syuzanna have become the key figures in the development of the beauty search «constructive» plot line.

Keywords: «Night roads», G. Gazdanov, F. M. Dostoevsky, crypto-plot, beautiful, ugly.

Boyarsky Vyacheslav A. – Candidate of Philology, Associate Professor of the Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation boyarski@ngs)

Е. О. Бобровская¹, С. С. Фалалеева²

¹ Минск, Беларусь

² Екатеринбург, Россия

ЖЕНСКАЯ КРАСОТА В СКАЗКАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ: ИЛЛЮЗИИ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ

Анализируется мотив «идеальной красоты» в сказках Л. Петрушевной. Рассматриваются сюжеты, где героини обладают идеальной внешностью от природы либо приобретают ее искусственным путем. Выявленные особенности сюжетов позволяют описать образ тела, стратегии поведения персонажей, специфику женских иллюзий в вопросах самовосприятия и отношений с миром. Героиня пытается найти себя между двумя полюсами: красавицей быть трудно, а незаметной быть она не хочет. Вопрос Красоты актуализируется в период поиска мужа, а следовательно, на этапе поиска героиней своего места в обществе.

Ключевые слова: мотив, сказка, идеальная красота, женские иллюзии, принцесса, золушка, потенциальный жених, муж, ирония.

Статья посвящена мотиву «идеальной красоты» в сказках Людмилы Петрушевной. Материалом исследования послужили следующие сказки писательницы: «Как Пенелопа», «Подарок принцессе», «Принцесса Белоножка, или Тот, кто любит, носит на руках», «Глупая принцесса», «Девушка Нос», «Новые приключения Елены Прекрасной». В них прослеживается микросюжет, который можно определить как мотив красоты в поисках девушкой мужа.

Рассмотрим, в отношении каких женских персонажей действует мотив. На основании анализа образов Оксаны («Про Пенелопу»), Яэль («Подарок принцессе»), Иры («Глупая принцесса»), Белоножки («Принцесса Белоножка»), Нины («Девушка Нос»), Елены Прекрасной («Новые приключения Елены Прекрасной») можно выявить признаки, общие для образов перечисленных героинь.

1. *Статус незамужней одинокой девушки.* Героини рассматриваемых произведений не замужем и на начальном этапе сюжета не имеют определенного претендента на роль мужа. Они живут со своими семьями (Белоножка, Оксана, Яэль)

Бобровская Елена Олеговна – старший преподаватель факультета международных отношений Белорусского государственного университета (ул. Ленинградская, 20, Минск, 220030, Беларусь, helli222@tut.by)

Фалалеева Светлана Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германской филологии Института психолого-педагогического образования Российского государственного профессионально-педагогического университета (ул. Машиностроителей, 11, Екатеринбург, 620012, Россия, swetlana.sf@yandex.ru)

либо одиноко (Нина и Елена Прекрасная). Притом можно заметить, что отдельные героини происходят из полных семей, где окружены лаской, балованы (в отношении Белоножки, например, акцентирована фигура заботливого отца, а также няньки-кормилицы). Отдельные героини живут со своими матерями, отцы не принимают участия в их судьбе, а матери безуспешно пытаются восполнить недостаток мужского внимания (Оксана). Некоторые героини живут одиноко (Нина, Елена Прекрасная); к этой группе можно также причислить Яэль, так как отцу героини нет дела до жены и дочери, а мать сама занята поисками мужчины. Вне зависимости от возраста, которым наделяется героиня в той или иной сказке (Белоножке на момент действия 15 лет, Оксане около 20, Яэль чуть за 30), девушка находится в положении незрелого, незрелого человека, не способна принимать решения о своем будущем.

2. *Мечта о достойном претенденте на роль мужа.* Героини рассматриваемых сказок Петрушевской находятся на этапе ожидания / поиска жениха. И хотя они нацелены на замужество, но скептически оценивают перспективу отношений с мужчиной. Так, в сказке «Подарок принцессе» холеная, получившая прекрасное образование аристократка Яэль никому из кандидатов в мужа не выказывает благосклонности, поскольку чувствует их чужими себе: самовлюбленные принцы крови, юные арабские шейхи с их гаремами, сынки финансовых воротил. Оксана в сказке «Как Пенелопа» напряженно учится и работает, она даже не делает попыток произвести на кого-либо впечатление, поскольку не верит, что мужчины обратят на нее внимание. В сказке «Глупая принцесса» Ира имеет обыкновение прямолинейно вести с собеседником речь о вещах, которые выставляют его в невыгодном свете, и этим шокирует людей; в итоге родители принимают решение удалить ее от общества. Даже Елена Прекрасная, не смотря на свой статус красивейшей из женщин, вовсе не испытывает потребности покорять мужские сердца, так как по опыту скоро понимает, что нечего ждать хорошего от одичалой толпы воздыхателей. Вместо этого она влюбляется в единственного мужчину, который, как ей кажется, равнодушен к ее чарам. Среди рассматриваемых героинь только принцесса Белоножка сразу принимает кандидатуру посватавшегося принца и не смущается даже тогда, когда он приходит в ужас от демонстрации израненных рук (в силу ее гипертрофированно нежной кожи физическая работа оставляет раны) и отказывается от нее. Вслед за отречением Белоножка умирает; но стоит принцу осознать ошибку и поцеловать девушку, как та оживает. Поиск достойного мужчины – таков резон, лежащий в основе ожидания героинь Петрушевской. Они мечтают встретить того, кто полюбит их по-настоящему – вне зависимости от степени красоты.

3. *Отношение к тяготам жизни: принцессы и золушки.* С учетом того, что во всех сказках Петрушевской есть детали, показывающие отношение незамужних героинь к физической работе, труду и лишениям, правомерно усмотреть здесь влияние таких женских архетипов волшебных сказок, как труженица (золушка) и принцесса. Пересечение этих архетипов в сюжете сказок участвует в динамике образов героинь. Например, Оксана в начале сказки – типичная золушка (много работает, мало спит, сильно устает); но в финале она преображается, надев платье из дешевого золотистого материала и сделав макияж. Эта аллюзия на сюжет знаменитой сказки довершается встречей с «принцем» и знаменует переход героини от состояния золушки к состоянию принцессы. Другой пример – история Нины. В сказках Петрушевской наблюдаются примеры и обратного превращения (Яэль, Ира, Белоножка), когда принцессы вынуждены заниматься грубым физическим трудом, прилагать усилия и даже терпеть боль.

4. *Акцент на внешности: красота идеальная и неидеальная.* Вопрос красоты играет важную роль в раскрытии проблемы женской судьбы. Портрет героини

является обязательным компонентом рассматриваемых сказок; композиционно он предвещает основное повествование. Героини делятся на идеальных красавиц и тех, чья красота не безусловна. На основании внешних характеристик, данных в текстах, к идеальным красавицам относятся такие персонажи Петрушевской, как Елена Прекрасная, Яэль, Белоножка, Ира. Девушки красивые, но не абсолютно, – «Девушка Нос» Нина (стать идеалом ей мешает крупный нос) и Оксана (героиня воображает себя дурнушкой, а потому намеренно не пользуется косметикой, одевается сдержанно, прикрывает лицо и т. д.). При этом как идеальные красавицы, так и неидеальные испытывают связанные с внешностью трудности в поисках мужа. Например, в сказке «Новые приключения Елены Прекрасной» женщина-совершенство вынуждена спасаться бегством от орды разгоряченных мужчин и их ревнивых жен, а когда магия пьяного волшебника делает ее невидимой, она не в состоянии заявить о себе человеку, который ей небезразличен. Другая идеальная красавица Яэль как раз по причине своей безупречной внешности одна: «такие идеальные девушки, сдержанно, но очень дорого одетые, волосок к волоску причесанные и обутые как первоклассницы – именно они остаются в одиночестве. Женихи таких боятся и даже опасаются» [1, с. 45]. В сказке «Как Пенелопа» Оксана из-за заниженной самооценки, замкнутости, повышенной критичности превратила себя в невыразительную особу, которой цветы дарит только мама в день рождения. В сказке «Девушка Нос» Нина почти идеально красива – но отсутствие «на горизонте» женихов связано с наличием некрасивого носа; зато когда она устраняет этот изъян, то теряет единственного мужчину, которому она нравилась прежняя.

Проблема с поиском мужа заключается в том, что вокруг героини либо нет достойных женихов, либо нет женихов вообще. Источником такого одиночества являются ее собственные вредные иллюзии.

Нами выявлено две группы иллюзий: 1) иллюзии, обусловленные ближайшим окружением (семья, прежде всего), 2) иллюзии, обусловленные общественными стереотипами. Рассмотрим их.

Иллюзии, обусловленные ближайшим окружением. Это иллюзии, сформированные у женских персонажей под влиянием ситуации в семье, родителей. Так, например, у Оксаны («Как Пенелопа») ничем не примечательная внешность, и хотя она похожа на модель, но – «чего-то не хватало» [2, с. 27]. Героиня считает себя простой девушкой: «Имя у нее было торжественное и красивое, но сама девушка считала, что она ему не соответствует, ей больше бы подошло простое “Лена” или “Таня”. Или, на худой конец, церковное “Ксения”» [2, с. 28]. Одевается она очень неброско, носит шерстяной костюм и с трудом подбирает обувь на свой «сорок первый мужской размер» [2, с. 34]. Косметикой Оксана не пользуется. Сообщается, что героиня пару раз красила губы только в детстве, тогда же носила мужскую одежду, так как у ее матери не было денег купить вещи лучше: «Маленькой Оксане потом приходилось много лет носить перешитые на другую сторону мальчиковые рубашки и даже праздничный изумрудный пиджачок Миши с ватными плечами, от чего она плакала» [2, с. 30]. Первый муж ее матери погиб, от второго родилась Оксана; где он теперь – неизвестно. Героиня пытается самореализоваться в профессии и учебе, причем успешно: она учится в лесотехническом университете, изучает английский язык. Перейдя на заочное отделение, она устраивается на работу в фирму ландшафтного дизайна. Сообщается, что «платили мало, но Оксана работала на совесть, засиживалась за бумагами и беспрекословно выполняла все указания как хозяйки, так и бухгалтерши, хотя дома пыталась ворчать» [2, с. 34]. При всем этом Оксана одна, даже не смотря на то, что она учится в традиционно «мужском» учебном заведении (как она определяет для себя – заведении «ёлки и палочки»). Ее жизнь проходит по замкнутой схеме: работа

допоздна – дом как место для сна – снова работа. Иллюзия героини состоит в том, что она никому не нужна: «Я ничего этого не надену! <...> Я никуда не пойду! <...> Куда я пойду? Кому я нужна?» [2, с. 38].

В сказке «Глупая принцесса» Ира подвержена иллюзии никчемности, навязанной родителями, королем и королевой, и обществом: «Мать с отцом, король с королевой, в те поры уже были люди немолодые, и пора было подумать о муже для глупой дочери, но все близлежащие и даже дальние женихи, принцы, графы, даже купцы, старшины и сержанты, даже продавцы, мойщики стекол и рубщики мяса – все были наслышаны о глупости принцессы Иры и никто не желал свататься: по-сватаешься, а она что-нибудь такое про тебя в результате ляпнет, что будет неловко перед народом» [3, с. 372]. Однако король и королева считали, что «все-таки и среди мужчин попадаются дураки, которых можно уговорить при помощи портрета красивой девушки» [3, с. 375]. Последовавшие за удалением от двора поступки Иры выглядят как жест отчаяния. Девушка собирает бездомных собак и кошек, ужинает с ними за одним столом, затем устраивает приют, где собирает целый зверинец, лечит и кормит животных, а также местных проходимцев (с их клопами, жабами и тараканами), которые пользуются добротой глупой доверчивой принцессы. От отчаяния Ира объявляет местного осла своим женихом, поскольку не верит, что любимый человек (Пётр) ответит ей взаимностью: «А я ведь и не надеялась, что ты меня полюбишь, и с горя решила выйти замуж за твоего осла» [3, с. 377].

Общественные стереотипы как иллюзии. Иллюзиями могут стать общественные стереотипы: поведение, поступки, внешний вид, которые, по общепризнанным стандартам, должны способствовать замужеству девушки. Однако идеальная, приветствуемая всеми красота привлекает мужчин для пустых, бездушных отношений. Толпы мужчин пытаются найти себе жену, соответствующую стандартам красоты, таковой является Нина в сказке «Девушка Нос». Отказавшись от своего большого носа, теперь уже абсолютно красивая, она получает долгожданное внимание мужчин: «Когда она вышла на улицу, прохожие начали останавливаться, машины загудели, а молодые люди пустились провожать Нину до самого вокзала» [4, с. 365]. Аналогична ситуация Елены Прекрасной, пока она видима для окружающих: «Утром миллиардер, как всегда, вышел из спальни на балкон, посмотрел под дерево и увидел там шумную толпу. Трое свирепо дрались, остальные кричали, а в центре стояла та самая девочка с розовым лицом и золотыми кудрями и смотрела на него. Милиционер держал ее за руку» [5, с. 125].

В рассказе «Подарок принцессе» иллюзия главной героини заключается том, что принцессы одиноки: «Тихо-тихо Яэль стала пить то, что называлось кофе, опустив голову, чтобы ни на кого не смотреть. Взгляд – это тоже как просьба, в нем многое читается. Вечное одиночество в толпе, всегдашняя судьба принцессы. Нет, какой там принцессы, немолодой русской девушки на чужбине. Конец мира, конец жизни. Как стыдно быть одной, никому не нужной в праздник, и еще позорней пытаться с кем-нибудь заговорить. Тем более что немые руки... И наверняка грязное лицо. Нечесанные волосы. Заспанные глаза» [1, с. 61]. Однако ее полюбили, и иллюзии рассеялись: «Яэль стояла замерзшая, вся в слезах, нищая. Однако ее охранял Кевин» [1, с. 63].

Елена Прекрасная влюбляется, когда становится невидимой, ведь это разрушает ее иллюзию – убежденность в собственной неотразимости. После того как возлюбленный признается в своих чувствах, они воссоединяются.

Когда героини понимают, что их любят, они преображаются, потому что в этот момент их иллюзии рассеиваются.

В свою очередь, избавление героинь от иллюзий сопряжено с *прохождением испытаний*, итогом которых становится обретение женского счастья. Дело в том,

что иллюзии героинь мешают им овладеть правильными моделями поведения для привлечения достойных мужчин, оставляя их вовсе без мужского внимания либо привлекая к ним ловеласов и проходимцев. Ошибки в поведении состоят в *подчеркнутой незрелости, детскости* героинь, а также в их *неженственном поведении*. Незрелую модель поведения с доминированием таких черт, как капризность, беспечность, наивность, демонстрируют принцессы Белоножка, Ира, Нина. Например, Белоножка чрезмерно плаксива в отношениях с близкими, пытается воздействовать на принца капризами. Ира проявляет упрямство заигравшегося ребенка в сцене с родителями, где она настаивает, чтобы те ели за одним столом с ее животными, демонстрирует детскую доверчивость в делах звериного приюта, несмотря на разумные доводы Петра о постояльцах-мошенниках. Нина наивно полагает, будто идеальная внешность привлечет к ней настоящую любовь. Неженственная модель поведения свойственна Оксане (проявляется в ее внешнем виде, в работе, в доминировании таких качеств, как строгость, скепсис, саркастичность), отчасти Нине и Яэль. Яэль умна, логична, много учится – свойства мужчины (в частности, у нее за плечами элитная школа в Швейцарии, две аспирантуры), но эмоциональная сфера, т. е. сугубо женская, не развита.

За счет преодоления этих недостатков героини, наконец, взрослеют и обретают мужскую любовь и защиту. Преодоление недостатков проходит по следующим схемам.

1. *Превращение принцессы в золушку*, т. е. благополучные красавицы должны тяжело трудиться, терпеть лишения, в одиночку справляться с бедами.

Так, принцесса Белоножка, стирающая в кровь ручки-ножки, обретает недюжинную силу, когда водружает раненого принца на лошадь и ведет эту лошадь из леса во дворец. Детский, почти кукольный образ трансформируется в образ сильной женщины – физически и морально (показатель – готовность терпеть боль ради любимого). Яэль лишается титула принцессы, состояния, семьи и бросается на поиск бабушки, которую полюбила с новой силой, превращается из холеной аристократки в грязную замерзшую бродяжку в своих скитаниях по Гималаям. Красивая и несмышленная Ира удалена от королевского двора, худеет и изводит себя заботой о приюте для животных. Нина ради мечты получить аккуратный носик моет полы, так как пожертвовала палец колдуну и теперь не может работать парикмахером, как раньше.

2. *Трансформация золушки в принцессу*, т. е. эмансипированные трудяги и интеллектуалки, резкие и критичные, должны стать мягкими и покорными.

Представления о будущей «беспросветной» жизни заставили Оксану надеть платье, сделать макияж, и в этот момент она стала принцессой, встретила своего «принца», который показал, что она ему нравится. «Какое красивое имя, – сказал Миша. – Вот. И больше мне ничего в жизни не надо» [2, с. 43]. Мгновенная перемена в дочери бросается в глаза: «А мама Нина смотрела на свою дочь и гадала, откуда такая лень в ее движениях, такое спокойствие, такие искры в смеющихся черных глазах. Кудри по плечам. Откуда это золотое платье до полу. Ах да. Сама же и шила» [2, с. 44].

Реализация мотива красоты в рассматриваемых сказках Петрушевской происходит неизменно в ироническом модусе, свидетельствующем о критическом отношении автора к «миру героя», его «ценностям познания и поступка» (М. Бахтин) [7]. Уязвимым для критики оказывается не только образ незамужней героини, особенности ее мировосприятия, но порой и образ долгожданного жениха. Ироническое отношение к персонажам Петрушевской раскрывается на двух уровнях, традиционно выделяемых в теории повествования (Б. Успенский [8], В. Шмид [9] и др.): точка зрения повествователя (с этой нарративной позиции ведется рассказ о событиях, вводятся детали, характеризующие героев) и точки

зрения собственно персонажей. При этом если персонажные точки зрения располагаются как бы в горизонтальной плоскости, находятся в равном положении относительно друг друга, то точка зрения повествователя не только охватывает их все (позиция «всезнания»), но и обеспечивает им комическое, сниженное звучание, и, таким образом, возвышается над изображаемым миром (вертикальная ось).

Так, повсеместно в рассматриваемых сказках ирония в изображении героини проявляется в связи с гиперболизацией как ее традиционно женских – притом положительных – черт (сострадание, желание помочь, доброта), так и черт ее амплуа золушки либо принцессы. Например, у Принцессы Белоножки нежность доведена до крайности, героиня «слишком нежная и чувствительная, плаксивая и несдержанная» [6, с. 378]. Глупость, доведенная до абсурда, характеризует другую сказочную героиню Петрушевской: «Жила-была красивая, но удивительно глупая принцесса Ира, которая совершенно не соображала, где что можно говорить» [3, с. 370], поэтому: «Король с королевой извинялись перед всеми лично за свою глупую дочь, говорили, что во младенчестве Иру уронила нянька, все в таком духе» [3, с. 371]; все пользовались ее альтруизмом, доведенным до абсурда: «пошли слухи, что у нее в клинике каждый владелец большого животного мог быть тоже госпитализирован, то есть имел право лечь в больницу вместе со своим нездоровым питомцем: вот как мать кладут в одну палату с заболевшим ребенком, чтобы ухаживать за ним на полную катушку» [3, с. 372].

Иронично подаются не только человеческие качества, но и взаимоотношения тех героев, которые выполняют гендерно чуждые им роли. Например, когда Девушка Нос хочет отблагодарить своего спасителя, она делает ему несколько предложений: приглашение постричься у нее, выпить чаю у нее дома, «просто так» прийти к ней в гости, – но на все следует отказ. «Просто так я не приду, – ответил молодой человек, – мне некогда» [4, с. 365]. В такой ситуации создается впечатление, что девушка его несколько не заинтересовала, хотя по ходу сюжета мы узнаем об обратном. Дело в том, что Нина здесь берет на себя роль, которую традиционно должен играть мужчина: инициировать отношения с понравившейся женщиной. В сказке «Принцесса Белоножка» ситуация подобного рода (когда хрупкая девушка *вынуждена* совершать поступки, приличествующие мужчине) ирония направлена против героя (принца). Она тем острее, что в начале, при описании героя, наблюдается преувеличение его мужских качеств: «Принц был мужественный и спортивный юноша, презиравший всякие слюни, вздохи и сантименты». Но когда, испугавшись невероятной хрупкости Белоножки и в порыве возмущения упав с коня, принц потерял сознание, ценой боли и крови спасла его именно она: «Принц лежал на лесной дороге без сознания, белый, как мел, и изо рта его вытекала струйка крови. Младшая принцесса слезла с лошадки, уговорами и лаской заставила ее прилечь на дорогу, а затем, как могла, приподняла принца и взвалила его на спину умной кобылки. После этого лошадь встала, неся на спине безжизненного принца, а принцесса взяла в руки поводья и повела лошадь обратно в замок. У ворот замка часовые унесли принца и унесли младшую принцессу, а служанки сбегали подмели лесную дорогу, на которой принцесса оставила кровавые следы своих сапожек. Принц вскоре выздоровел и собрался уже в обратную дорогу вон из замка, где его обманули, подсунув негодную невесту» [6, с. 383].

Таким образом, мотив красоты в рассматриваемых сказках Людмилы Петрушевской складывается из наличия в сюжете образа одинокой незамужней девушки, чья внешность оценивается как идеальная либо неидеальная, а также ситуации ожидания того единственного мужчины, который полюбит бы ее вне зависимости от того, идеально она красива или нет. В сказках Петрушевской девушки часто имеют изъян, который мешает идеальной внешности воплотиться, однако помога-

ет найти свою любовь: «Когда она смеялась, казалось, что светит солнце. Когда она плакала, казалось, что падает жемчуг. Одно ее портило – большой нос» [4, с. 364] («Девушка Нос»). И далее: «Он [колдун] сказал, что, если у меня будет маленький нос и я стану красавицей, меня полюбит любой подлец, а так меня полюбит единственный человек в мире» [4, с. 364]. Читаем в сказке «Принцесса Белоножка, или Кто любит, носит на руках»: «У нее были ручки как из лепестков роз, а ножки белые, словно лепестки лилии. С одной стороны, это было красиво, но, с другой стороны, уж очень младшая принцесса была нежная и чувствительная, чуть что – она плакала» [6, с. 378]. При этом если внешность идеальна, это свидетельствует об отсутствии ума либо о его нежелательном наличии (и то и другое не способствует в данных сказках поиску мужа): Елена Прекрасная «была глупа как пробка» [5, с. 113]; Яэль «принцесса очень хорошенькая» и там же: «стало быть, на тридцатом году жизни, закончив две аспирантуры (по классу композиции и теории музыки, это раз, и по искусствоведению, два) и поступив на факультет этнографии, наша принцесса тяжело задумалась над своей женской судьбою» [1, с. 46]. Красивые находят себе жениха, когда они глупы или имеют физические изъяны. Идеальная красота пуста и лишена индивидуальности.

Список литературы

1. *Петрушевская Л. С.* Подарок принцессе // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 45–64.
2. *Петрушевская Л. С.* Как Пенелопа // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 27–44.
3. *Петрушевская Л. С.* Глупая принцесса // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 370–377.
4. *Петрушевская Л. С.* Девушка Нос // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 364–369.
5. *Петрушевская Л. С.* Новые приключения Елены Прекрасной // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 107–127.
6. *Петрушевская Л. С.* Принцесса Белоножка // Петрушевская Л. С. Котенок Господа Бога. М.: Астрель, 2012. С. 378–385.
7. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
8. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
9. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

A. O. Bobrovskaya¹, S. S. Falaleeva²

¹ *Minsk, Belarus*

² *Yekaterinburg, Russian Federation*

WOMEN'S BEAUTY IN FAIRY TALES BY L. PETRUSHEVSKAYA: ILLUSIONS AND THEIR EMBODIMENT

The report article, «Women's beauty in fairy tales by L. Petrushevskaya: Illusions and their Embodiment» analyzes the tune of «ideal beauty». In this regard, it is considered subjects, where

Красота и безобразия: метаморфозы тем и мотивов

the heroines have the perfect appearance of the natural or acquired it by artificial means. These peculiarities allow subjects to describe the image of the body, character behavior strategies, specifics of women's issues in the illusions of self-perception and relationship with the world. The heroine is trying to find itself between two poles: a beauty to be hard, and be invisible, it does not want. Question of Beauty is updated during the search of her husband, and thus at the stage of the heroine find their place in society.

Keywords: tune, fairy tale, ideal beauty, female illusions, princess, Cinderella, would-be fiancé, husband, irony.

Bobrovskaya Alena O. – Senior Lecturer, Department of International Relations, Belorussian State University (20 Leningradskaya Str., Minsk, 220030, Belarus, heli222@tut.by)

Falaleeva Svetlana S. – Candidate of Sciences (Philology), Senior Lecturer, Department of Germanic Philology, Institute of Psychological and Pedagogical Education, Russian State Vocational Pedagogical University (11 Mashinostroiteley, Yekaterinburg, 620012, Russian Federation, swetlana.sf@yandex.ru)

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ

УДК 82–95

А. Устинов

Сан-Франциско, США

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 100 ЛЕТ НАЗАД: ВЗГЛЯД ИЗ РОСТОВА

Статья посвящена ростовскому фрагменту биографии журналиста и писателя Владимира Ильича Рындзюна (1897–1953), более известного как писатель А. Ветлугин. Автор показывает, как факты биографии Рындзюна трансформируются в сюжетные блоки квазиавтобиографического романа «Записки мерзавца» и его мемуарных очерков, написанных в эмиграции. В приложении публикуется сопровождаемый комментариями критический обзор поэзии 1916 года из ростовской газеты «Приазовский край», демонстрирующий нестандартный взгляд Рындзюна на современную ему поэзию. Рассуждая о поэзии русского модернизма, Рындзюн оттачивал выразительный стиль своего письма, впоследствии ставший отличительной чертой очеркиста и беллетриста А. Ветлугина.

Ключевые слова: автобиография, биография, сюжет, эмиграция, Русский Берлин, Ростов-на-Дону, В. Я. Брюсов, М. А. Булгаков, С. П. Бобров, А. Н. Толстой, Первая мировая война.

Ирине Белобровцевой

Литературно-деловая карьера Владимира Ильича Рындзюна (1897–1953) оказалась гораздо более благодатным предметом для обсуждений и воспоминаний современников, чем его настоящая биография, по вполне понятным причинам: Рындзюн тщательно запутывал документальные обстоятельства, выдумывал жизненные перипетии, беллетризовал исторические происшествия, представляя и расписывая в заметках, памфлетах и книгах настоящую «творимую легенду» – сначала писателя А. Ветлугина¹, а после – продюсера Voldemar Vetlugin. Но-

¹ Инициал в этом псевдониме самим Рындзюном никогда не раскрывался. Использование инициала «А.» вместо ожидаемого «В.» объясняется тем, что в годы Первой мировой войны псевдонимом «В. Ветлугин» подписывал свои публикации в черносотенной газете «Земщина» и подобных изданиях известный и читаемый Василий Розанов, что отметил уже Вяч. Полонский, один из проponentов Ветлугина в Советской России: «Сейчас в парижских и берлинских кабаре много русских людей шатается без дела. Выброшенные революцией с родины, они лихом поминают прошлое. <...> Те, кто поталантливей, – ну, как могли они забыть, что русский интеллигент прежде всего должен чтить родную литературу? Эти, разумеется, взялись за перо. К последним, без сомнения, принадлежит А. Ветлу-

Устинов Андрей – доктор филологических наук, преподает гуманитарные дисциплины в Сан-Франциско; специалист по истории русской культуры XX века (abooks@gmail.com)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 173–184.

© А. Устинов, 2016



Владимир Рындзюн
(Ростов-на-Дону, 1914)

вейшие жизнеописания Рындзюна [2; 3] и восстанавливаемые исследователями факты его биографии² создают иное – более ожидаемое и менее сенсационное – представление об этом человеке, в начале 1920-х годов на некоторое время подчинившего себе читающую публику «обеих Россий», если воспользоваться выражением самого Ветлугина³.

Его хлесткие памфлеты и вызывающие отклики в газетах – парижском «Общем деле», берлинских «Голосе России» и «Накануне», нью-йоркском «Русском голосе», – сопровождаемые кричащими заголовками, подвигали, в первую очередь, на разговор об авторе и лишь после становились предметом дополнительной дискуссии по тому или иному поводу, изначально послужившему толчком для ветлугинской заметки. Как недавно отметил Иван Толстой в своем телеразговоре «Ледяные глаза», Ветлугин не только поменял направление русской печати в Берлине, скорее он создал нового читателя эмигрантской периодики [6].

гин. Автору этих строк, сколько помнится, приходилось встречать аналогичное имя, но то был один из многочисленных псевдонимов В. В. Розанова. Нынешний, зарубежный Ветлугин – другой, без литературной генеалогии, просто “проходящий”, “гуляющий” человек. Я не хочу лишать его должного: у него есть “перо”. Пишет он коротко, по-газетному, в стиле стремительного фельетона французских листков, бойко и живо, и иные его слова, как затрешины. Ему нельзя отказать в таланте...» [1, с. 231–232].

² В первую очередь, здесь важны работы Ирины Белобровцевой: [4; 5] и др.

³ Полонский пояснял эту терминологию Ветлугина в вышеупомянутой рецензии: «“Своей” России у него уже нет. Всё развеяно по ветру, растрачено, – Белая Русь – Мертвая Русь. Ну, а дальше? “Красной Руси” он покуда не приемлет и мечтает о “Третьей России” <...>. Он хочет “Третьей” России. Эта была бы “своя”. Во славу ее он и строчит свои сумбурные фельетоны, из которых выглядывает нищая, голая, истерзанная душа русского беспутного интеллигента» [1, с. 233].

Роман Ветлугина «Записки мерзавца: Моменты жизни Юрия Быстрицкого», вышедший в начале мая 1922 года в берлинском издательстве «Русское Творчество»⁴, которым заведовал Алексей Толстой, был воспринят (и принят за чистую монету) современниками как автобиография «проклятого резонера», едва ли не негодяя, который исключительно вследствие откровенного цинизма, не приложил особых усилий, для того, чтобы обернуть свою жизнь в литературную оболочку. Единственное, что автор сподобился поменять, считали критики, – это имя главного, несомненно автобиографического, персонажа. Впрочем, это только способствовало успеху романа и за границей, и в советской метрополии. В частности, Татьяна Лаппа вспоминала, как ее муж Михаил Булгаков однажды принес ей этот роман на прочтение⁵.

В «Жизнеописании Михаила Булгакова» Мариэтта Чудакова поясняла, что его интерес к творчеству Ветлугина был неслучаен и «немаловажен». «Записки мерзавца» привлекли «внимание и зарубежной русской критики (Роман Гуль напечатал в “Новой русской книге” уничтожающую рецензию), и отечественной, отнесшейся к автору более благосклонно. Рецензент журнала “Печать и революция” (1922, № 2–3)⁶ признал за книгой значение “человеческого документа”, “попытки весьма сведущего человека нарисовать картину душевного разложения целого слоя ‘зеленой’ молодежи, которую старые деятели ‘того берега’ склонны считать продолжателями своего обреченного дела”» [7, с. 170].

На самом деле, эпизодов «истинной жизни» Владимира Рындзюна в романе оказалось не так уж много: большинство этих историй было позаимствовано из чужих свидетельств и лишь облечено в квазиисповедальную форму откровения «голой, истерзанной души». Специфику этого жанра «человеческого документа»⁷, где чужие истории выдаются за свои собственные, а факты личной биографии либо передергиваются, либо умалчиваются, раскрыл в романе «Распад атома», также написанном в жанре циничной псевдоавтобиографии, Георгий Иванов: «Человеческий документ подложен» (цит. по: [13, с. 17]). Выхода в свет «Записок мерзавца», однако, оказалось достаточно, чтобы утвердить литературную моду на «повесть о современном “лишнем человеке”»⁸, пережившем революции и Гражданскую войну и оказавшемся в беженском положении на чужбине.

Предшествовавший публикации книги переезд Ветлугина из Парижа в Берлин, его перемещение из резко антибольшевистского «Общего дела» В. Бурцева в сменовеховскую и достаточно просоветскую газету «Накануне» Ю. Ключникова и Ю. Потехина – на пару с Алексеем Толстым – был воспринят как черта времени и, как ни печально, в качестве показательного примера самоопределения «лишнего человека» в эмиграции.

⁴ Объявление о выходе книги было напечатано в выпуске газеты «Накануне» (Берлин) от 30 апреля 1922 года.

⁵ «Один раз, помню, принес книгу – “Записки мерзавца”, не помню автора. – Вот, читай» [7, с. 170].

⁶ Здесь называются отзывы Романа Гуля [8, с. 13–14] и Р. Головина [9, с. 224–225]; «Р. Головин» – псевдоним Вяч. Полонского; обе его статьи из «Печати и революции» вошли в виде одного очерка в книгу: [10]. Возможно, Гулю принадлежит еще одна рецензия: [11, с. 16]. О книге также высказался И. М. Василевский (Не-Буква) [12, с. 4].

⁷ Р. Гуль обращал внимание на тождественность автора и «героя» романа: «Прежде всего о художественном методе. Ветлугин взял наиболее банальный. Вся книга – “случайно найденные” записки. Но и этого он не выдержал. “Найденности” записок не ощущаешь. Везде – Ветлугин. Воображаемый же автор – “герой” романа – лицо безглагольное, неживое» [8, с. 13].

⁸ Другое, помимо «человеческого документа», определение Полонского, данное «Запискам мерзавца» [9, с. 225].

Журналист Ефим Ратнер писал фельетонисту Александру Яблоновскому 3 апреля 1922 года из Парижа в Берлин:

Газетная братия бедствует и побирается. Надежд и сколько-нибудь ясных планов – никаких. Ветлугинщиной заражены почти все; если бы Ключников только поманил – со всех ног бросились бы. «Накануне» здесь, понятно, злоба дня. Любопытно, при каких обстоятельствах произошло грехопадение; не сообщите ли?

Ветлугин, по-моему, глуп, и, при всем своем цинизме, неопытен, как щенок. Он должен был бы хоть бурцевские башмаки износить – плохонькие, правда, но все же башмаки. Такие вольтфасы⁹ даже в наше мерзкое время пройти бесследно не могут, и это Ветлугину ох как припомнят! <...>

Толстым здесь кое-кто возмущается больше, чем Ветлугиным, – почему, не знаю. Толстой тот же Ветлугин, только талантливее; и вообще, всякий Дон Кишот выбирает себе Санчо-Пансу по вкусу [14, с. 659–660].

Присутствие Ветлугина в биографии Алексея Толстого более чем ощутимо. По свидетельству Ивана Толстого, в их семье у Ветлугина была репутация «негатива» автора «Хождения по мукам» и «Гиперболоида инженера Гарина», оборотной стороны той же медали, «злого гения». Характерно, что Ветлугин стал узнаваемым прототипом персонажей прозы Толстого, о котором слышал еще в дореволюционной Москве¹⁰, с которым подружился в редакции «Общего дела» и вслед за которым, по утверждению Дона Аминадо, устремился из Парижа в Берлин¹¹.

В рассказе Толстого «Чёрная пятница» (1923), по предположению Елены Толстой, Ветлугин выступает прототипом писателя Картошина [18]:

Картошин был молодой писатель. Его слава началась в Ростове-на-Дону с газетного фельетона «Рассказ очевидца». Даже в те дни гражданской войны он царапнул по нервам читателей. С тех пор царапанье стало его специальностью. В Берлине о нем напечатали статью, где сравнивали его с Эдгаром По. Картошин переживал свою славу спокойно и трезво, оценивая ее не литературную, а главным образом денежную сторону. Он не был романтиком. Литература приносила скудные доходы. Хотя, за неимением иного, не плохое было и это занятие [19, с. 185].

⁹ Здесь «поворот кругом» (от фр. «volteface»).

¹⁰ Рассказывая в очерке «Последняя метель» о дореволюционной Москве, Ветлугин вспоминал свою беседу с поэтом Константином Большаковым, который «рассказывал о совместных обедах с Кузминым, проводил вечера поэтов в кафе “Бом”, где тепло, накурено, шумливо и где против Алексея Николаевича Толстого в гипсе сидел Алексей Николаевич Толстой во плоти и крови» [15, с. 137].

¹¹ В марте 1922 г. Ветлугин сообщил, что «весною 1922 г. переехал в Берлин (Uhlandstrasse 185-6, Pension Кноп). В апреле в изд. “Русское Творчество” должны выйти его: 1) роман “Записки мерзавца”, 2) “Распорядители игры” (герои и воображаемые портреты). В конце мая в “Универсальном изд-ве” выходит роман “Лицо, пожелавшее остаться неизвестным”. Работает над большой статьей “Две души” (Ренэ Маран и Вильгельм Бонзэнс)» [16, с. 35]. Это сообщение было несколько неожиданным, поскольку в выпуске того же журнала, вышедшем в начале февраля, давалась информация о нем как о постоянном жителе Парижа (и был указан адрес редакции «Общего дела»): «А. Ветлугин (Влад. Ильич) живет в Париже (142, rue Montmartre “Cause Commune”). Участвует в газете “Общее дело” и “Руль”. В июле 1921 г. вышла его книга “Авантюристы гражданской войны”, в январе 1922 г. в издании “Франко-русской Печати” <-> книга “Третья Россия”. Весною с. г. в издании “Русское Творчество” должна выйти его книга “Записки мерзавцам. Во втором альманахе “Граней” печатается его статья о новом французском романисте Рэнэ Маран» [17, с. 40]; там же на с. 36 было напечатано объявление о возникновении издательства «Русское Творчество», где Толстой указан «редактором литературного отдела», и книга «Записки мерзавца» заявлена как «предполагаемая к выходу».

В романе «Черное золото» (1931; переименован в 1940 г. в «Эмигранты») Ветлугин появляется в образе журналиста Владимира Лисовского:

...сообщая сведения о Лисовском, Толстой явно контаминирует черты нескольких своих знакомых, однако, основа, канва этого образа просматривается с достаточной определенностью. Описание внешности – «<...> молодой, бледный, медлительный человек. <...> в синих глазах дремала ледяная тоска», описание характера – «фантастический нахал и ловкач», сведения о герое – «довольно известный на юге России журналист <...>», позволяют предположить, что за персонажем, фамилия которого суть производное от «лис» или «лиса», скрывается человек, Толстому хорошо известный, – Владимир Ильич Рындзюн, писавший под псевдонимом «А. Ветлугин». Новомировский вариант романа был еще более «просматриваемым»: Лисовский в нем популярен не просто «на юге России» – он «довольно известный Екатеринодару и Ростову журналист» (Новый мир. 1931. № 2. С. 52). Известно, что с апреля 1919 до января 1920 года А. Ветлугин заведовал редакцией ростовской добровольческой газеты «Жизнь» [4].

По приезде в Берлин Ветлугин публикует свою автобиографию в разделе «Писатели – о себе» библиографического журнала Александра Яценко «Новая Русская Книга». Его краткое жизнеописание начинается не с рождения, а сразу же в Москве в феврале 1917 года. Там, по его словам, он учился «на медицинском и историко-филологическом. Окончил юридический. Собирался “оставаться” по “истории философии права”... Но, как говорил кроткий Сергей Ауслендер: “...Когда окончится эта завиг’ушка... я напишу г’оман...”» [16, с. 41]. В новой столице Рындзюн не остался, роман «Записки мерзавца» был написан, а Москва предшествовал Ростов, о котором в своей автобиографии он предпочел не говорить. Эти предыдущие 20 лет его жизни, ростовский период биографии Ветлугина, который он старательно избегает упоминать, можно считать главной «фигурой умолчания» в его беллетристике и документальных очерках.

Справедливости ради следует сказать, что он упомянул родной город в автобиографии, но это не довоенный Ростов, а столица Добровольческой армии: «Через Волочиск вернулся в Киев. Начал искать издателя для сборника стихов. Но гетман Скоропадский объявил всеобщую мобилизацию. <...> Бежал обратно на Дон, в Ростов. До февраля 1919 г. бил баклуши, ходил в кофейню и писал стихи. В феврале Деникин объявил мобилизацию; спасаясь, поступил в “белую” газету. Подозревали в большевизме, подписывался “Д. Денисов”» [16, с. 41]¹².

В отличие от его сотрудничества с ОСВАГОм и активной деятельности в газете Добровольческой армии «Жизнь» Ю. Н. Семенова на протяжении 1919 года, что подробно прослеживается по его статьям, о довоенном ростовском периоде жизни Рындзюна известно всего ничего: «Он родился 24 февраля (8 марта) 1897 г. в Ростове-на-Дону в семье врача Ильи Галилевича Рындзюна; там же в 1914 г. с золотой медалью окончил гимназию, после чего отправился в Москву», где, в том числе, «писал корреспонденции и литературные обзоры для родной ростовской газеты “Приазовский край”» [2, с. 5–6].

Собственно, полноценный «литературный обзор» Рындзюн написал только один, вернувшись в Ростов зимой 1916/1917 года со свежими эмоциями, вызванными знакомством с московской литературной, прежде всего поэтической, жизнью [20, с. 4] (см. приложение к этой статье). Впечатление, произведенное на него московской богемной публикой, в особенности стихотворцами, запомнилось ему надолго: некоторые герои его статьи позже обернутся прототипами персонажей

¹² Именно «Д. Денисов», а не «А. Ветлугин» был его основным псевдонимом до появления в Париже в октябре 1920 года.

«Записок мерзавца», а в роли самих себя они эпизодически появляются в его заметках и выходят на авансцену в очерках «Последняя метель»¹³ и «Образы расплавленной Москвы»:

С именами Шершеневича, Конст. Большакова, Николая Асеева, Боброва, Пастернака <...> связана новейшая эпоха. Для этого поколения уже не существовало тихих зорь. Шершеневич еще кое-что сохранил по детской памяти, кое-что слышал от отца, от его друзей. Остальные – чистейшие скифы, мешочники от поэзии. Когда те, другие, настоящие мешочники, слезут с крыш вагонов и научатся читать – их любимым поэтом будет, конечно, не Блок (человек для них явно ненужный), не Клюев, не Есенин, не Орешин (русаки какой-то умопомрачительной, чисто немецкой реконструкции), не Андрей Белый, не Валерий Брюсов, не Вяч. Иванов (плеяда, тщетно старающаяся подновиться). Мешочники для выборов короля поэтов придут в Политехнический музей в Москве, в Тенишевское училище в Петербурге. В Петербурге их встретит матерной бранью Маяковский, и они легко поймут друг друга, в Москве выбор будет труднее: все – метры, все искушены, все – подготовлены [15, с. 137].

Форма годового поэтического обзора была введена в литературный обиход Валерием Брюсовым в журнале «Русская мысль». В своих доскональных изложениях литературного года он неизменно стремился к тому, чтобы отметить наиболее значительные поэтические книги вне зависимости от литературных направлений и групп, к которым могли принадлежать их авторы. Для своих целей Рындзюн отбирает – в пик упомянутым в самом конце его разбора критикам – исключительного представителей модернизма. Разъясняет он свой подход в самом начале статьи: «Достигнут *средний культурный уровень* поэтического мастерства: из ложбин неумелой шершавости мы поднялись до холмиков умелости...». Отдав дань мэтрам символизма, в том числе и Брюсову, он отдает предпочтение другим поэтам, с которыми связывает будущее русской поэзии, например, Константину Большакову и Сергею Боброву, колоритные портреты которых Ветлугин воссоздал в «Последней метели». Боброва он представляет как следующего Брюсова, при этом приписывает его не к футуризму, ни даже к «Центрифуге», а объявляет его вождем несуществующего направления, «эклектизма», воспользовавшись термином Брюсова, который в обзоре «Новые течения русской поэзии» («Русская мысль». 1913. № 8) отнес Боброва к «эклектикам» [22, с. 405–406]. Впрочем, здесь же Ветлугин называет его «русским Маринетти»:

У каждого движения должен быть свой Валерий Брюсов. В эклектизме есть нечто непреодолимое для сырых московских телес. Москва не любит скромности кропотливых работников; тихая радость правды для себя непонятна в кривых переулках Арбата. <...> Не выдержала и поэзия молодой России...

Весь он съезженный, нахмуренный, будничней. Носит светлые пенсне, а посмотришь на него – словно в дымчатых очках. Всем недоволен, брюзжит, плюется; Сергей Бобров – ничего не поделаешь. Жить ему сравнительно легко. Со всеми переругался, всех заплевал, заложил руки за спину и идет по Пречистенке – здороваться больше не с кем. Основал книгоиздательство «Центрифуга», возвестил длинный ряд книжищ малоизвестных молодых людей земгусарского выпуска. Откопал где-то артиллерийского офицера Аксенова, у того оказались деньги, стихи и трактат «Пикассо и окрестности»... Сел писать «житейскую философию», вышли библиографические заметки. Пришел возражать на лекцию – получился конфуз. Какой-то Епиходов футуризма. Слова – настоящие, а получается смешно. До фран-

¹³ В объявлении о выходе книги «Третья Россия» очерк фигурирует под расширенным заглавием: «Последняя Метель (поэты, учителя жизни, университет, последняя Москва)» [21, с. 3].

цузского языка добирается – беги без оглядки. Запас французских терминов необычайный, сногшибательный, но произносит все буквы...

Московские просвирни, которых Пушкин рекомендовал в качестве учителей русского языка, не могли не произвести на свет Божий Сергея Боброва. Русский Маринетти не может не сидеть на собственной шляпе [15, с. 140].

В таком субъективном выборе можно усмотреть направление поэтических поисков самого Рындзюна, вероятно, тогда занимавшегося сочинительством стихов, возможно, «эклектичных», но без сомнения – модернистских – и собиравшегося издать сборник стихов в 1918 году в Киеве, как он между делом сообщил в берлинской автобиографии. Помимо этого, диапазон оценок Рындзюна в его литературном обзоре в первую очередь основывается на степени его личных знакомств.

Впрочем, здесь он пишет далеко не обо всех, встреченных им на московских поэтических вечерах. Например, в обзоре не говорится ни о Маяковском, которого Ветлугин вспомнит в главе «Анархисты» в «Авантюристах гражданской войны» (Париж, 1921): «Маяковский бил кого-то по морде и ходил в оранжевой кофте» [15, с. 74], – ни о Бурлюке, который, в свою очередь, напишет в одной из своих автобиографий: «В 1915 году умер мой отец. В этом году мы владели маленьким старинным имением Михалево около станции Пушкино. Здесь у меня В. Хлебников, который с 1918 года жил у меня годами. Познакомился с А. Ветлугиным» [23, с. 44].

Обзор «Русская поэзия в 1916 г.» выделялся в литературно-критическом разделе «Приазовского края» одновременно ракурсом и перспективой. Рындзюн рассматривал поэтическую продукцию минувшего года отстраненно – не как полноценный участник, но и не как осуждающий критик. Это ракурс стороннего наблюдателя, заезжего из провинции, попавшего на серию литературных вечеров в самый разгар Великой войны, взгляд человека, интересующегося поэзией и неожиданно оказавшегося на «пире во время чумы». Впечатления его от этих обстоятельств «новой эпохи» русской поэзии оказались настолько сильными, что, описывая Москву 1916 года в «Третьей России», у него возникла необходимость заново пережить свои ощущения.

Перспектива же заключалась в том, что Рындзюн постарался разъяснить редакции и читателям «Приазовского края», что русская поэзия заслуживала внимания даже во время войны и что модернизм во всех его проявлениях – «Мусагет», «Гиперборей», «Центрифуга» – оказался не опасен. Своим обзором он предоставлял провинциальному ценителю поэзии значительно расширенный и гораздо больший, чем можно было представить, выбор. Одновременно, рассуждая о поэзии русского модернизма, Рындзюн оттачивал выразительный стиль своего письма, впоследствии ставший отличительной чертой очеркиста и беллетриста А. Ветлугина.

Приложение

Русская поэзия в 1916 г.

Глубокие мшистые впадины, изрытые котловины замкнуты меж крутосекущих гор; их не знает возвышенная долина: лишь кажущийся тучкой горизонтный холмик выделяется среди приподнятого единообразия бугорков, черепичных крыш, зигзагами хитрящей проезжей дороги.

Созерцание холмиков рождает сплин; мы любим «уезжать в горы»¹⁴.

¹⁴ Рындзюн обыгрывает мотив «Бэлы» из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

Давно отзвучали «волчьи завыванья гиперборейского певца»¹⁵ русской поэзии. Воинствующий юный Мусагет¹⁶ сказал последнее слово, и пришла пора успокоенья, успокоенья без отдыха. По слову В. Иванова –

Она пришла со своей кошницею
Пора свершительных отрад
И златотканной багряницею
Наш убирает виноград...¹⁷

Достигнут *средний культурный уровень* поэтического мастерства: из ложбин неумелой шершавости мы поднялись до холмиков умелости...

Теперь все усилия творческой воли нужно направить на превзойдение собственной дешевой культурности, которая неким трафаретным каркасом прикрывает индивидуальные корни. Мы вступили на путь, идущий в горы, и отсюда разливающаяся тоска по вожатом¹⁸ – гении-синтетике.

Как бы не позабыть о пророческом предназначении, как бы не увлечься лаврами ремесленника? Ведь иначе видение на пути в Дамаск грозит обернуться привидением, обращающим Павлов в Савлов...¹⁹

Такие мысли роятся при ретроспективном созерцании в частности истекшего года русской поэзии.

Сотни две книг, книжечек, брошюр... Почто на всех печать лоска.

Валерий Брюсов и... Вл. Нелединский <—> оба во всеоружии ритмов и форм.

¹⁵ Перефразируя эпиграмматический инскрипт (1888) А. А. Фета Ф. Е. Коршу на третьем выпуске его «Вечерних огней»: «Камен нетленные созданья / Душой усвоив до конца, / Прослушай волчьи завыванья / Гиперборейского певца», Рындзюн метит в деятельность петербургского Цеха поэтов и издательства «Гиперборей», которое возглавлял поэт и переводчик М. Л. Лозинский, прежде основатель и неизменный редактор одноименного журнала, закрывшегося к 1916 году.

¹⁶ Рындзюн иронизирует относительно консервативного символистского издательства «Мусагет» и существовавшего вокруг него литературно-философического кружка «Молодой Мусагет» (секретарь А. М. Кожебаткин), собиравшегося в студии скульптора К. Ф. Крахта в 1910–1913 годах. Деятельными участниками кружка были Ю. П. Анисимов, В. О. Станевич, С. Н. Дурылин, С. П. Бобров, А. А. Сидоров; гостями – М. И. Цветаева, Андрей Белый, Б. Л. Пастернак.

¹⁷ Из прелюдии с гётевским названием «Proömion» («Вчера во мгле неслись титаны...») к «Книге лирики» Вяч. И. Иванова «Кормчие звезды» (СПб., 1902–1903).

¹⁸ Образ из стихотворения М. А. Кузмина «Находит странное молчание...»: «Случится всё, что предназначено, / Вожатый нас ведет. / За те часы, что здесь утрачены, / Небесный вкусим мед», вошедшее в цикл «Плод зреет» в сборнике «Вожатый» (СПб., 1918; первоначальное заглавие «Гонцы»), впервые напечатанное в третьей книге журнала «Северные записки» за 1914 год; в автографе сохранилось посвящение Вс. Г. Князеву: «Всеволоду моему» [24, с. 731].

¹⁹ Имеются в виду строки из стихотворения Брюсова «В Дамаск» (1903) из сборника того же года «Urbi et orbis»: «Водоворотом мы схвачены / Последних ласк. / Вот он, от века назначенный, / Наш путь в Дамаск!», – которое определило тему для других произведений этих лет: «В поэзии той эпохи, проникнутой неким мистическим эротизмом, Дамаск стал обозначением чувственной страсти, уподобляемой религиозному экстазу. Еще в 1903 году Брюсов написал элегию “В Дамаск”, а Сологуб в 1921-м опубликовал эротическое стихотворение “Предвестие отрадной наготы...”, где говорится о “святом Дамаске”. В конце первой части “Поэмы без героя” Анна Ахматова говорит о своей героине, возвращающейся с любовного свидания: “<И дождался он. Стройная маска /> На обратном ‘Пути из Дамаска’ </ Возвратилась домой... не одна>...” [25, с. 107]; у Ахматовой «Путь из Дамаска» – спектакль, поставленный с участием Глебовой-Судейкиной в петербургском кабаре «Бродячая собака».

Холмики делятся явственно на две группы: будирующих и потенциально самовлюбленных. Начнем с последних. К ним, увы! принадлежит и «человек, которого жаль»²⁰ – Игорь Северянин; изданные им книги – «Поэзоантракт» и «Гост безответный»²¹ являют неприкрытый разговор под публику; уже года два перебрался маститый герой на авансцену собственной личности и, не стесняясь, слушает хрипло-шепчущего суфлера: суфлер, понятно, вкусы стереотипов, наполняющих поэзоконцерты. Спрос родит предложение.

В ту же графу занесем бездарностей, юродствующих о Северянине – Королевича, Толмачева, Журина, Чурилина et cet<era> (имена их Господи веси).

Ярко самовлюблены и русские парнасцы, сгруппировавшиеся под знаменем «Гиперборея» и (частью) «Альционы». Ник. Гумилев, Г. Иванов, Г. Адамович, <О.> Мандельштам, <М.> Лозинский, К. Липскеров – равно жеманны, равно застыли в своей жестоко-привешейся экзотике. Особенно это относимо к «Самаркандским» стихам Липскерова («Роза и Песок»), тянущих вековой *gefraine* французских ориенталистов.

Богородица этой группы Анна Ахматова («Четки») продолжает играть на своем инструменте, имеющем (по слову В. Брюсова) лишь одну струну²², – приторной миниатюрной чувственности, унылой и блеклой. На той же струне, лишь еще

²⁰ Обыгрывается название уничижительного фельетона А. В. Амфитеатрова, написанного в ответ на «предложение высказаться об этом новом и, кажется, весьма многошумном явлении российского Парнаса» для газеты «Русское слово» и напечатанного в выпуске от 15 мая 1914 года. Амфитеатров разбирает два сборника Игоря-Северянина: «Громокипящий кубок» (М., 1913) и «Златолира» (М., 1914).

²¹ «Поэзоантракт» был напечатан московским издательством «Наши дни» в конце 1915 года (на обложке – 1916 г.). «Гост безответный» был издан как «Том шестой Собрания поэз» в издательстве В. В. Пашуканиса; половина тиража вышла в обложке Д. И. Митрохина; вторая половина – в обложке Н. И. Кульбина. Неологизм «Поэзоконцерт» послужил заглавием сборника Северянина 1918 года, выпущенного московским издательством «Промышление народа».

²² В печатных отзывах Брюсова на поэзию Ахматовой такой характеристики нет. В его отзыве на «Четки» звучит похожая нота: «...поэтический горизонт “Четок” почти тот же, что и “Вечера”, и теперь уже можно опасаться, что он так и останется довольно ограниченным. Это, конечно, не изменит абсолютной (художественной) ценности творчества г-жи Ахматовой, но не позволит ее поэзии получить значение всеобщее. Поэт будет “пить из своего стакана”, но этот стакан будет “мал”» [26, с. 19]. 17 июля 1914 г. Ахматова провидчески извещала Н. С. Гумилева: «С недобрим чувством жду июльскую “Русскую мысль”. Вероятнее всего там совершит надо мною страшную казнь Valère. Но думаю о горчайшем уже перенесенном и смиряюсь» [27, с. 186; 28, с. 212]. Существующие упоминания указывают на «устную реплику» Брюсова об «инструменте, имеющем лишь одну струну» со ссылкой на рецензию Рындзюна [29, с. 127; 30, с. 7]. Замечу, что реплика Брюсова, вероятно, является полемическим выпадом в отношении известной статьи Н. В. Недоброво «Анна Ахматова», напечатанной в «Русской мысли» год спустя после рецензии Брюсова на «Четки» (1915. № 7), точнее – следующей сентенции: «Сказанным предопределяется безразличное отношение Ахматовой к внешним поэтическим канонам. Наблюдение над формой ее стихов внушает уверенность в глубоком усвоении ею и всех формальных завоеваний новейшей поэзии и всей, в связи с этими завоеваниями возникшей, чуткости к бесценному наследству действительных поэтических усилий прошлого. Но она не пишет, например, в канонических строфах. Нет у нее, с другой стороны, ни одного стихотворения, о котором бы можно было сказать, что оно написано исключительно или главным образом, или хоть сколько-нибудь для того, чтобы сделать опыт применения того или этого новшества или использовать в крайнем напряжении то или иное средство поэтического выражения. Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну» (цит. по: [31, с. 260]).

расстроеной, играют и подражательницы Ахматовой, – Лесная, Парнок, Цветаева, Серпинская.

В поисках духовного родителя перечисленных самовлюбленных подходим к Валерию Брюсову. Само собой разумеется, рассеянные в детях черты не просто складываются в Брюсове. Брюсовская целомудренная строгость чеканки, умудренный выбор слов, брюсовский недостижимый ритм делают «Семь цветов радуги» большой и вперед идущей книгой; но Брюсову никогда не приходят на ум достижения тех высот, с которых девять из десяти раз срываешься, но в десятый, когда достигаешь, ощущаешь себя победителем собственной плохости, срывателем собственных каркасов.

Оттого с невыразимой горечью сознаешь, что с каждым годом все дальше от нас уходит Брюсов, все меньше занимается сокровеннейшим. Оттого Вяч. Иванов и Андрей Белый неизмеримо сильнее дают услышать грохот обваливающихся стародавних устоев в их песнях «про древний хаос, про родимый»...²³

Если к ним прибавить Ал. Блока, то мы получим триаду истинно будирующих: в Блоке допекает себя уходящая Россия, в нем мерцание ночных зарниц сменяется отсветом робко-крадущейся зари. Он – нечаянная радость русской поэзии.

Из молодых «будирующих» отметим К. Большакова («Поэма событий»; «Солнце на излете»).

Он уже ушел из-под власти трех пошехонских сосен²⁴, и его приятие города идет через преодоление городского сплина²⁵. Блоковски лирически настроенный, он истинный футурист в смысле урбанистического мирозерцания и свободы обращения с формой.

Думаем, что от Большакова можно ждать и «настоящих книг».

Крайняя группа «Центрифуга»²⁶ во главе с С. П. Бобровым обладает одним органическим недостатком – страстной догматичностью. Право, обидно, когда талантливые Пастернак и Асеев превращают поэзию в ристалище поэтических толков, становясь рядом с бездарью, вроде Вермеля, Каменского и пр.

По весям и пажитям мчится русская Камена. Примелькалось ей однообразие. Назойливо цепляют бугры, но все же (вопреки всех Чуковских и Коганов разглагольствований) приближается она к обетованным горам.

Список литературы

1. Полонский В. П. [Рец. на кн.: Ветлугин А. Третья Россия. Париж, 1922. 395 с.] // Печать и революция. 1922. Кн. 8, ноябрь–декабрь. С. 231–232.

2. Николаев Д. Д. Ибикус, или жизнь и смерть А. Ветлугина // Ветлугин А. Записки мерзавца / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Д. Д. Николаева. М., 2000. С. 5–38.

3. Толстая Е. Д. А. Ветлугин // Русские евреи в Америке / Ред.-сост. Э. А. Зальц-

²³ Из стихотворения Ф. И. Тютчева начала 1830-х годов «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: «О! страшных песен сих не пой! / Про древний хаос, про родимый / Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой!».

²⁴ Рындзюн отсылает читателей к примечанию М. Е. Салтыкова-Щедрина к «Пошехонской старине» (1883) – одному из «Пошехонских рассказов»: «Прошу, однако ж, читателя не принимать Пошехонье слишком буквально. Я разумею под этим названием пошехонскую страну вообще, то есть страну, в которой, по старинному народному преданию, в трёх соснах заблудиться можно» [32, с. 477], – «под властью трех пошехонских сосен» означает здесь глубокую и непреодолимую провинциальность.

²⁵ В оригинале порча текста: вместо «сплина» набрана распространенная русская фамилия – «Силина».

²⁶ В оригинале: «Крайняя группа “Центрифуги”».

- берг. Иерусалим; Торонто; СПб., 2007. Кн. 2. С. 76–95.
4. *Белобровцева И. З.* Лицо не в фокусе (к проблеме одного прототипа) // Toronto Slavic Quarterly. 2002. № 2. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/02/belobrovceva.shtml> (дата обращения 12.12.2016).
5. *Белобровцева И. З.* «Вами забытый и Вас любящий А. Ветлугин»: Письма А. Ветлугина Дон-Аминадо» // Работа и служба: Сборник памяти Рашита Янгирова / Сост. Я. С. Левченко. СПб., 2011. С. 205–231.
6. [Толстой И. Н.] Исторические путешествия Ивана Толстого. Берлинский перекресток: Ледяные глаза. URL: http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/1308733/brand_id/60677/ (дата обращения 12.12.2016).
7. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
8. Новая русская книга. 1922. № 10 (1922). (Берлин)
9. Печать и революция. 1923. Кн. 2, февраль-март. (Москва)
10. *Полонский В. П.* Уходящая Русь. Статьи об интеллигенции. 1920–1924. М., 1924.
11. *Р.* Плохая книга // Веретеньш. 1922. № 3. С. 16. (Берлин)
12. *Василевский (Не-Буква) И. М.* Современники («Записки мерзавца» А. Ветлугина. Изд-во «Русское творчество», Берлин, 1922 г.) // Накануне. 1922. № 15, 27 авг. С. 4. (Берлин)
13. *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2: Проза.
14. Русская Прага, Русская Ницца, Русский Париж. Из дневника Бориса Лазаревского (33 письма Михаила Арцыбашева, Ивана Бунина, Александра Куприна, Ильи Сургучева и др.) / Предисл., публ. и коммент. С. В. Шумихина // Диаспора: Новые материалы / Отв. ред. В. Е. Аллой. Париж; СПб., 2001. Вып. 1. С. 659–660.
15. *Ветлугин А.* Записки мерзавца / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Д. Д. Николаева. М., 2000.
16. Новая русская книга. 1922. № 3. (Берлин)
17. Новая русская книга. 1922. № 1. (Берлин)
18. *Толстая Е. Д.* Постскрипtum к теме «Ветлугин и Алексей Толстой» // Toronto Slavic Quarterly. 2006. No. 18. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/18/tolstaya18.shtml> (дата обращения 12.12.2016).
19. *Толстой А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3: Повести и рассказы, 1917–1923; Детство Никиты; Аэлита; Ибикус.
20. *Рындзюн Вл.* Русская поэзия в 1916 г. // Приазовский край. 1917. № 1. 1 янв. С. 4. (Ростов-на-Дону)
21. Общее Дело. 1922. № 546, 21 янв. (Париж)
22. *Брюсов В. Я.* Среди стихов 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котрелев; вступ. ст. и коммент. Н. А. Богомолова. М., 1990.
23. Давид Бурлюк. К 25-летию художественно-литературной деятельности (стихи 1898 г. – 1923 г.). Нью-Йорк, 1924.
24. *Кузмин М. А.* Стихотворения / Под ред. Н. А. Богомолова. СПб., 1996.
25. *Мок-Бикер Э.* Колумбина десятых годов: книга об Ольге Глебовой-Судейкиной / Сост. и науч. ред. Ю. А. Молок; пер. с фр. В. Н. Румянцева. Париж; СПб., 1993.
26. *Брюсов В. Я.* Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 7. Разд. 3. С. 19.
27. *Суперфин Г. Г., Тименчик Р. Д.* Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову // Cahiers du Monde russe et soviétique. Paris, 1974. Т. XV (1–2), Janv.-Juin. P. 183–200.
28. *Ахматова А. А.* Н. Гумилев. Стихи и письма / Публ. Э. Г. Герштейн // Новый мир. 1986. № 9. С. 196–227.
29. *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова // Русские писатели. 1800–1917: Биографи-

Биографический факт и литературный сюжет

ческий словарь. М., 1989. Т. 1: А–Г. С. 125–128.

30. *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова: 1922–1966 // Анна Ахматова. После всего / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика, К. М. Поливанова. М., 1989. С. 3–17.

31. *Ахматова А. А.* Поэма без героя / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерер. М., 1989.

32. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. / Подгот. текста К. И. Соколовой; примеч. С. А. Макашина. М., 1975. Т. 17.

A. Ustinov

San Francisco, USA

**RUSSIAN POETRY 100 YEARS AGO,
AS SEEN FROM ROSTOV**

This article reconstructs the Rostov period in the biography of Vladimir Ryndziun (1897–1953), who is better known as «A. Vetlugin», one of the most popular writers in the Russian Berlin. The author establishes and shows how Ryndziun altered and transformed his biographical circumstances in his writings. Ryndziun's survey «Russian Poetry in 1916» reprinted here with the commentary, demonstrates his view of the Russian modernist poetry in the time of the Great War.

Keywords: biography, autobiography, plot, émigré literature, Russian Berlin, Rostov, Valerii Briusov, Mikhail Bulgakov, Sergei Bobrov, Alexei Tolstoy, World War I.

Ustinov Andrei – PhD, D. Phil, Teaches Humanities in San Francisco. A Specialist in the History of Russian Culture of the 20th Century (abooks@gmail.com)

О. Е. Рубинчик

Санкт-Петербург, Россия

**«РЯДОВАЯ» «АРМИИ» ЧАРЛИ ЧАПЛИНА:
О ЛЮБОВИ ДАВЫДОВНЕ БОЛЬШИНЦОВОЙ ***

Впервые подробно рассказывается о переводчице Любви Большинцовой (в девичестве Фейнберг, 1903–1983), жене знаменитого переводчика и стиховеда Валентина Стенича, расстрелянного в 1938 году, затем – кинодраматурга Мануэля Большинцова. Любовь Давыдовна имела право сказать о себе, когда умер Чарли Чаплин: «Я была рядовой той армии, которой он был генералом» (свидетельство А. Г. Наймана). Она была незаурядной личностью с незаурядной судьбой. Перевела на русский язык пьесы Л. Хеллман, М. Меттерлинка, Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя, Б. Брехта и др. Рассказывается также о многолетней дружбе Большинцовой с Анной Ахматовой. Публикуются некоторые неизвестные документы из архива Большинцовой и устные свидетельства.

Ключевые слова: Любовь Большинцова, Валентин Стенич, Мануэль Большинцов, Анна Ахматова, сталинские репрессии, перевод, драматургия.

Любовь Давыдовна Большинцова (в девичестве Фейнберг, 1903–1983) – переводчица. Жена стиховеда и переводчика В. О. Стенича (1897/1898–1938), затем – кинодраматурга М. В. Большинцова (1902–1954). Эта справка дает о Любви Давыдовне весьма условное представление и может вызывать вопросы.

Начну с года рождения. В разных источниках, упоминающих о Любви Давыдовне, год разный: 1903, 1904, 1907, 1908.

С фамилией тоже все непросто. В девичестве – Файнберг, как обычно указывают, или Фейнберг? А впоследствии – Большинцова? Стенич? Стенич-Большинцова? Большинцова-Стенич? В воспоминаниях о ней встречаются все эти варианты. А в документе 1959 года об утверждении комиссии по литературному

* За разрешение пользоваться материалами из архива Л. Д. Большинцовой и за помощь в работе моя сердечная благодарность племяннику и племяннице Л. Д. Большинцовой – Давиду Людвиговичу Файнбергу и Марии Вениаминовне Бутрим. За предоставление материалов благодарю также П. М. Нерлера.

Рубинчик Ольга Ефимовна – кандидат филологических наук, доцент Высшей школы печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (пер. Джамбула, 13, Санкт-Петербург, 191180, Россия, rubinchik_olga@mail.ru)

наследию «Сметанича-Стенича В. О.» Любовь Давыдовна в качестве представителя семьи названа «Большинцова-Сметанич Л. Д.»¹.

Принято считать, что ее первым мужем был Стенич, но и тут нас ожидает сюрприз. Приведу новеллу М. В. Ардова:

В записных книжках Ахматовой встречается великое множество имен. Но среди таких, как Нина, Ира, Толя, Лида и пр., то и дело мелькает одно уменьшительное – Любочка. Именно так все друзья называли Любовь Давыдовну Стенич (по последнему мужу – Большинцову).

Мой отец познакомился с нею в конце двадцатых годов. В то время она была замужем за каким-то ленинградским инженером, но у нее уже был роман с Валентином Осиповичем Стеничем, личностью легендарной. Он дружил с Зоценкой, а у того тоже была связь с замужней дамой, женою некоего крупье по фамилии Островский.

И вот Ардов вспоминал, что у Стенича и Зоценки была такая игра. Михаил Михайлович начинал:

– Нет, Валя, все-таки наш муж лучше...

– Не скажите, – откликнулся Стенич, – у нашего все же приличная профессия – инженер. А у вас, стыдно сказать, – крупье...

– А характер? – не сдавался Зоценко. – Наш никогда не скандалит, не то что ваш...

Ну и далее в том же роде...

Впоследствии Любовь Давыдовна с этим инженером развелась и вышла замуж за Стенича. <...>

Во все годы, что я ее помню, жизнь у Любви Давыдовны была нелегкая. Она зарабатывала себе на жизнь переводами с английского и французского. Главным образом это были какие-то пьесы, но их почти никогда на сцене не ставили. Мой отец пытался помогать Любочке, доставал для нее работу, однако это удавалось крайне редко.

В конце концов Ардов взялся помочь ей с оформлением пенсии, но тут возникло непредвиденное препятствие. Будучи дамой весьма кокетливой, Любовь Давыдовна тщательно скрывала свой возраст, и в паспорте у нее было сделано соответствующее исправление. В результате пенсия оказалась значительно меньше той, что ей полагалась на самом деле.

В семидесятых годах Л. К. Чуковская готовила к публикации «Записки об Анне Ахматовой». <...> она снабдила свой труд подробнейшими примечаниями. И тут ей понадобилось указать год рождения Любви Давыдовны. Далее я приведу рассказ самой Любочки, она говорила:

– Мне позвонила Лида Чуковская и спросила: сколько вам лет? Якобы ей это нужно для комментария... Но фиг я ей это скажу!..

И слово свое Любовь Давыдовна сдержала: я могу засвидетельствовать, что в «Записках об Анне Ахматовой» год рождения Стенич-Большинцовой указан неверно [1, с. 68–71].

Действительно, у Чуковской указан наиболее поздний вариант: 1908 год.

А вот что сообщает племянник Любви Давыдовны Д. Л. Файнберг: «Любовь Давыдовна родилась в 1903 году в г. Воронеже, в семье служащего банка. Отец – Фейнберг Давид Ильич (позднее – директор отделения Петроградского международного коммерческого банка), мать – Фейнберг (в девичестве Шереметьева) Клавдия Ивановна². Поэтому удалось в детстве получить воспитание не на дво-

¹ Здесь и далее публикуются документы из архива Л. Д. Большинцовой, ныне хранящегося у Д. Л. Файнберга.

² Клавдия Ивановна была не из графов Шереметьевых. Она принадлежала к воронежской дворянской ветви Шереметьевых. Ее отец был полковником царской армии, военкомом Воронежа. Когда Клавдия Ивановна познакомилась с Фейнбергом, ее семья отвергну-

ровой улице, как нам. С детства Любовь Давыдовна знала несколько языков, но лучший был немецкий. Позднее окончила курсы переводчиков. В паспорте переделала 3 на 8 и никогда не любила на эту тему говорить, тем более – хлопотать о пенсии»³. Фамилия Любви Давыдовны была Фейнберг. Давид Людвигович изменил свою фамилию на Файнберг «ради благозвучности».

Чуковская пишет о Любви Давыдовне: «В моем (и не только в моем) сознании осталась навсегда вдовой Стенича...» [2, т. 2, с. 638]. Валентин Осипович Стенич (подлинная фамилия – Сметанич), в блестящих переводах которого русский читатель знакомился с Джойсом⁴, Дос Пассосом, Фолкнером, Шервудом Андерсоном и др., – мистификатор, примерявший на себя разные маски, из-за чего многое в его биографии и личности неясно до сих пор⁵; герой (или антигерой) статьи А. А. Блока «Русские денди»; поэт, воспевавший революцию, а затем высмеивавший ее. Начиная с 1920 года неоднократно подвергался аресту. С таким человеком связала свою судьбу Любовь Давыдовна.

В годы нэпа она была замужем за инженером Френкелем. В это время ставить штамп в паспорте не было необходимости, так что фамилию «Френкель» она не носила. Френкель (имя и отчество которого неизвестны), по словам М. В. Бутрим, «был крупный бизнесмен» (по словам Д. Л. Файнберга – «нэпман»), благодаря чему в их доме в трудные годы «всего было вдоволь»⁶. Они жили в Москве, а по окончании этого периода переехали в Ленинград.

Отношения Любви Давыдовны со Стеничем, по-видимому, берут свое начало в 1928 году (она говорила, что прожила с ним 9 лет). Впрочем, возможна и другая дата – 1929 год, указанная в машинописной копии документа под названием «Определение» от 2 января 1958 года: «Большинцова Любовь Давыдовна просит установить, что с 1929 г. она состояла в фактических брачных отношениях с <...> гражданином Сметанич-Стенич Валентином Осиповичем и проживала вместе с ним в городе Ленинграде, канал Грибоедова, 9, кв. 126...». Ср. надпись Стенича на титульном листе книги Дос Пассоса, вышедшей в его переводе: «Любе – моей дорогой девочке, которую я ужасно люблю, в память года, проведенного вместе, в память хороших и дурных дней, в память моей самой сильной любви. В. Стенич. 14 окт. 1931» [6]. М. В. Бутрим: «...к нему, нищему, она ушла от очень благополучной жизни – и в первый раз за свою жизнь гладила рубашки». Жили в «писательском» доме, на одном этаже с Зошенко, в двухкомнатной квартире.

Н. К. Чуковский вспоминает, что на последние годы жизни влюбчивого Стенича пришли другие отношения: «Тогда он уже догадывался, что его арестуют. Он ни в чем не был виноват, но одного за другим арестовали его друзей. <...> В это время начался у него роман с одной замужней женщиной. Она тоже ждала ареста, не потому, что была в чем-нибудь виновата, а потому, что арестовали уже

лась от нее, а его семья – от него. Чтобы иметь возможность жениться на Клавдии Ивановне, Давид Ильич принял православие.

³ Из письма Д. Л. Файнберга автору данной статьи, 23.03.2016. Дальнейшая информация от родных Л. Д. Большинцовой – также из переписки и телефонных разговоров с автором (март-октябрь 2016 года).

⁴ Фрагменты из «Улисса», переведенные Стеничем, были напечатаны в журналах в 1934–1935 годах [3; 4]. До этого, начиная с 1925 года, выходили отрывки из «Улисса» в других переводах [5].

⁵ См. о нем, например: *Успенский П. В. О. Стенич: биография, дендизм, тексты... // Наше наследие. Сайт журнала. Рубрика «Редакционный портфель».* Дата публикации – июль 2011. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Sten00.php.

⁶ Впоследствии Любовь Давыдовна рассказывала племяннице, что Френкель вновь женился, а во время Великой Отечественной войны в эвакуации умер от голода, потому что отдавал всю еду своим детям.

всех вокруг нее. Вот это и был самый неистовый, самый бешеный из всех его романов. Ни он, ни она ничего не скрывали. Я благодарен ей, говорил он мне. Я заслоняюсь ею от страха» [7, с. 272–273]⁷.

Возможно, в период этого романа Стенич ушел из дома, что связано, однако, по воспоминаниям Д. Л. Файнберга, с иными обстоятельствами. В 1935 году, когда Давиду Людвиговичу было 3 года, бабушка привезла его из Харькова в Ленинград. Они жили тогда у сестры Любви Давыдовны, а когда он заболел скарлатиной, Любовь Давыдовна взяла его к себе, на канал Грибоедова. Стенич поставил условие: «Либо я, либо он». Она ответила: «Додик останется со мной», – и Стенич ушел. «Любаша вытащила меня с того света, а после выздоровления отправила к бабушке в Харьков», – рассказывает Д. Л. Файнберг. После его отъезда Стенич вернулся домой.

14 ноября 1937 года Валентин Осипович был в последний раз арестован и 21 сентября 1938 года расстрелян по ленинградскому «писательскому делу» вместе с Б. К. Лившицем, Ю. И. Юркуном и В. А. Зоргенфреем. Это называлось «10 лет без права переписки» – тогда еще родственники репрессированных не знали, что это значит.

По свидетельству М. В. Бутрим, после ареста Стенича «тетю Любу таскали, и довольно крепко»; чтобы спастись от гибели, она вышла замуж за своего давнего знакомого, приятеля Стенича и Зоценко – преуспевающего сценариста и кинорежиссера Мануэля Владимировича Большинцова. По словам Д. Л. Файнберга, «когда Стенича взяли, Большинцов тут же ушел из семьи и в недельный срок с нею расписался. И с ней уже ничего не могли сделать». М. В. Бутрим: «Когда ее вызвали в НКВД в последний раз, она уже была замужем, и ей сказали: “Ну, сучка, успела”»; «Дядя Моня был в нее очень влюблен, а тетя Люба, по-моему, всю жизнь любила Стенича».

Любовь Давыдовна периодически передавала в Большой дом 100 рублей для Стенича – такая сумма разрешалась. М. В. Бутрим: «Тетя Люба рассказывала, что деньги принимали в щель в окошечке – и окошко мгновенно захлопывалось, ударя по пальцам, чтобы она ничего не успела спросить».

Любовь Давыдовна и Мануэль Владимирович жили в той же квартире, из которой увели Стенича. Там Большинцов, один из сценаристов фильма «Великий гражданин»⁸, работал над его сценарием. Несколько членов творческой группы фильма за время съемок были репрессированы, несколько после выхода фильма на экраны получили Сталинскую премию. Большинцову премию не дали, но наградили его орденом «Знак Почета».

У Любви Давыдовны после ареста Стенича была депрессия, и, чтобы она пришла в себя, осенью 1938 года Большинцов повез ее в Гагры. По дороге, проезжая через Харьков, прямо на вокзале взял с собой Додика. Ближайшие годы, включая военные, он в основном провел с ними. И впоследствии большую часть времени племянник жил с Любовью Давыдовной. М. В. Бутрим жила в основном с мамой, но с Любовью Давыдовной была очень близка: «Мы всегда были для нее

⁷ Речь идет об А. А. Дикой, жене известного актера и режиссера А. Д. Дикого [8, с. 408].

⁸ «Великий гражданин» – двухсерийный художественный фильм (1937, 1939), в основу которого положена официальная версия судьбы С. М. Кирова (Киров был убит в 1934 году, работа над фильмом началась в 1935 году). Режиссер Ф. Эрмлер, авторы сценария М. Ю. Блейман, М. В. Большинцов, Ф. М. Эрмлер (сценарий дорабатывался при участии Сталина), композитор Д. Д. Шостакович. Премьера первой серии фильма состоялась в 1938 году, второй – в 1939-м. См. воспоминания о Большинцове: [9].

просто ее детьми». Мануэль Владимирович также относился к ним, как к родным. Д. Л. Файнберг:

Он был очень добрый. И порядочный. Я и Маша ему глубоко благодарны. Он мне предлагал взять фамилию Большинцов, но мне было стыдно почему-то перед школьными друзьями.

Перед войной, в марте 1941 года, Большинцова вызвали в Москву, там он создавал Сценарную студию. Любовь Давыдовна поехала с ним, остановились в гостинице. Из Москвы отправились в эвакуацию в Алма-Ату. Там, как и все «киношники», жили в гостинице «Дом Советов»⁹. Номер был двухкомнатный, в нем размещались, кроме Большинцова с Любовью Давыдовной, Додик с бабушкой и одно время – сын Мануэля Владимировича Юра, которого удалось эвакуировать из Ленинграда. Когда Юре исполнилось 16, он выдал себя за восемнадцатилетнего, поступил в военное училище, а оттуда пошел на фронт, где погиб в 1944 году.

Из Алма-Аты в конце 1943 года вернулись Москву, где первое время также жили в гостинице, а в начале 1944 года получили квартиру в Сокольниках. Ленинградскую же квартиру, в которой во время войны все было сожжено, вернули государству.

После взлета карьеры деятельного Большинцова последовал практически запрет на профессию: его отовсюду выгнали. Это произошло в 1949–1950 годах. По словам Д. Л. Файнберга, точная причина запрета неизвестна. Большинцов уехал вместе с Любовью Давыдовной в Тбилиси. Там он сотрудничал и дружил с режиссерами М. Э. Чиатурели, С. В. Долидзе и др. Там и умер в 1954 году на руках у жены.

Любовь Давыдовна вернулась в Москву. Ей предстояло прожить еще почти 30 лет.

В годы вдовства активизировалась ее переводческая деятельность. А началась она еще во время войны. В 1944 году вышел отдельным изданием киносценарий Л. Хеллман «Лисички» в переводе Большинцовой, тогда же была опубликована и переведенная ею одноименная пьеса. Пьесе долгое время ставили в театрах, что давало Любови Давыдовне некоторый доход. Она была автором субтитров к знаменитому немецкому «трофейному» фильму «Девушка моей мечты» (1944) и ряду других кинофильмов. Впоследствии Большинцова переводила пьесы М. Меттерлинка, Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя, Б. Брехта и др., сценарии, рассказы, очерки, сказки многих авторов.

Не остывающий интерес к событиям в стране и мире, к литературе, общение с друзьями, помощь им¹⁰, жизнь большой семьи – все это составляло суть последних десятилетий. Но вот в дневниковой записи 1969 года Любовь Давыдовна призналась: «Есть ощущение безмерной усталости и чего-то, [что] с чудовищной быстротой каждый день, час уносит от тебя. Страшно это – жутко ощущать, что ни на что не осталось времени».

«Похороните меня в Тбилиси в могиле Большинцова, но обязательно положите фотографию Стенича», – говорила она. Так родные в свой час и поступили.

Замечательный портрет Любви Давыдовны принадлежит А. Г. Найману:

Вдова, прелестная, хрупкая, «фарфоровая» («Любочка была фарфоровая» – так Ахматова описывала ее), избалованная, оказалась еще и выносливой, терпеливой,

⁹ О жизни кинематографистов в эвакуации см., например: [10, с. 171–186].

¹⁰ Так, Д. Л. Файнберг вспоминает, что Любовь Давыдовна временно прописала в своей квартире вернувшегося из лагеря кинодраматурга А. Я. Каплера.



Л. Д. Большинцова (1949 год)

работящей <...> Ее литературная одаренность была частью одаренности общей, непреднамеренно проявлявшейся в поведении, в повседневности, а эстетический вкус, привитый еще в родительской семье, был отточен в замужестве и в дружеском общении с замечательными артистами и писателями. Она знала несколько языков и стала зарабатывать на жизнь переводами американских, английских, французских пьес и рассказов, не гнушалась литературной поденщиной и при всем том оставалась анекдотически неделовой. На пенсию вышла ничтожную, но ухитрялась ездить на такси и до последних лет жизни одевалась в парижские платья. При этом говорила: «Я умру, и никто не узнает, какой у меня был вкус; потому что мы носим только то, что можно было достать – что кто-то привозил и продавал». Всю жизнь ее не оставлял страх: обыска, ареста – не конкретных за что-то, а роковых, на роду написанных; и всю жизнь она этот страх побеждала – гордостью, готовностью к худшему, наконец, беззаботным нравом. Как-то раз в поверхностном веселом разговоре я спросил Ахматову, куда девались нежные, неумелые, притягательные своей беспомощностью женщины, те самые – женский пол. «А слабые все погибли, – сказала она, сразу отбросив легкомысленный тон. Выжили только крепкие».

Тогда я считал, что эти шестидесяти-семидесятилетние женщины – естественная константа любого общества, что такие пожилые дамы и такие старухи, измученные, но не ожесточенные, исстрадавшиеся, но не отчаявшиеся, с бескровными лицами, скорбными глазами, но самоотверженные, прощающие, идущие навстречу, были всегда и всегда будут. Оказалось, что это последние экземпляры вымирающего племени. Любовь Давыдовна Большинцова-Стенич сказала мне, когда умер Чаплин: «Я была рядовой той армии, которой он был генералом». Какая сейчас старуха может сказать про какую армию и про себя подобное [11, с. 59].

Любовь Давыдовна сохранила большой архив. Не со времен Стенича – тогда, по словам Д. Л. Файнберга, сотрудники НКВД забрали все, включая уникальную библиотеку Валентина Осиповича, в которой было множество книг с автографами писателей; уцелела лишь спрятанная Любовью Давыдовной книга Дос Пассоса с дарственной надписью мужа, о которой уже шла речь¹¹. В сохранившемся архиве – обращения к властям писателей и деятелей кино в защиту Стенича¹², его либретто к «Пиковой даме» В. Э. Мейерхольда, восстановленная впоследствии Большинцовой библиография его работ, документы, показывающие ее борьбу за его реабилитацию, сведения о создании комиссии по его литературному наследию и т. п.; документы, касающиеся Большинцова; автографы ее друзей и добрых знакомых, среди которых были С. Т. Рихтер, Н. Л. Дорлиак, М. М. Зощенко, Ф. Г. Раневская, Л. К. Чуковская, М. С. Петровых, Г. М. Козинцев, Н. К. Черкасов, Ю. П. Герман и др. Отдельный «архив в архиве» составляют ахматовские рукописи, книги и фотографии с дарственными надписями, телеграммы, открытки, а также листочки, на которых рукой Большинцовой записаны ахматовские высказывания или строки, и немногочисленные дневниковые записи Любви Давыдовны об Ахматовой¹³.

Любовь Давыдовна познакомилась с Ахматовой, по-видимому, в конце 1920-х годов, однако свидетельства их общения относятся к более позднему времени. Возможно, первые из них принадлежат Н. Я. Мандельштам и Н. К. Чуковскому, они относятся к осени 1937 года – тогда Ахматова побывала в гостях у Стеничей [14, с. 467]. Н. Я. Мандельштам:

Мы провели в Ленинграде два дня. Ночевали у Пуниных, где все старались развеселить О. М. <...> Вечером сидели за столом, чокались и разговаривали. Все понимали, перед чем мы стоим, но не хотелось губить последние минуты жизни. <...> Днем мы пошли к Стеничу. <...> Стенич встретил О. М. объятиями. О. М. рассказал, зачем мы приехали. Стенич вздохнул, что большинство писателей в разезде, но кое-кто живет на даче. Это, естественно, затрудняло сбор денег. Его успокоила жена – Люба. Она обещала поехать в Сестрорецк и сразу после обеда, надев кокетливую шляпку, отправилась в путь. Стенич куда-то нас не отпустил, и мы у него

¹¹ Отдельные тома из библиотеки Стенича сейчас находятся в США, в библиотеке Калифорнийского университета Беркли и в архиве Гуверовского института. Благодарю за эти сведения А. Б. Устинова и И. Е. Ложилова. Д. Л. Файнберг: «НКВД продал весь архив Стенича за границу – кто-то сказал об этом Любе».

¹² Копия письма к властям М. Зощенко с просьбой о пересмотре дела и освобождении Стенича (25 апреля 1940 года), к письму присоединился также В. Катаев (26 апреля 1940 года) (оригинал письма передан Большинцовой в РГАЛИ, ф. 2351, оп. 1, ед. хр. 173а); копия заявления к властям М. Зощенко, М. Блеймана, С. Эйзенштейна и Н. Черкасова с просьбой о пересмотре дела Стенича и «возможном смягчении его участи» (<апрель 1940 г.>; оригинал в РГАЛИ, ф. 2351, оп. 1, ед. хр. 173б).

¹³ Ахматовские материалы хранятся у Д. Л. Файнберга. Их копии предоставлены автору данной публикации и подарены Музею Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, в музее находится также аудиозапись голоса Ахматовой, читающей свои стихи 23 июня 1965 года, и аудиокассета с воспоминаниями Д. Л. Файнберга и М. В. Бутрим о Большинцовой и Ахматовой. Фрагменты дневника Большинцовой см. в статье: [12]; а также в изд.: [13, т. 1, с. 112; т. 2, с. 372–373, с. 457]. Целиком дневниковые записи Большинцовой автор этой статьи планирует опубликовать в издании: «Голоса старых друзей. Анна Ахматова и Надежда Мандельштам. Воспоминания. Переписка. Материалы к биографии». Сборник готовит Мандельштамовское общество совместно с Фонтанным Домом, он предполагается к выпуску в издательстве «Алетейя».



Л. Д. Большинцова и А. А. Ахматова. 23 июня 1965 года
(Москва, квартира Л. Д. Большинцовой. Фото Д. Л. Файнберга)

дождались возвращения Любы. К нему приходили люди повидать нас, среди них Анна Андреевна <...> Люба вернулась с добычей – немного денег и куча одежды. <...> Советские писатели вообще, по моим наблюдениям, народ крепкий, но при Любе, жене Стенича, было бы непросто отказаться помочь ссыльному... <...>

Стенич ждал судьбы. Он боялся за Любу: что с ней будет, если она останется одна? Вечером зазвонил телефон. Люба сняла трубку. Никто не отозвался, и она заплакала. Все мы знали, что иногда таким образом проверяют, прежде чем ехать с ордером, дома ли хозяин. В тот вечер Стенича не взяли. <...> В следующий наш приезд в Ленинград Стенича уже не было...» [8, с. 406–408]¹⁴.

¹⁴ Ср. воспоминания Н. К. Чуковского: «Днем мне позвонил мой друг Стенич и попросил вечером прийти к нему. Жил он тогда на Канале Грибоедова, 9, в маленькой двухкомнатной квартирке. Там я застал кроме Стенича и его жены Мандельштама с Надеждой Яковлевной и Анну Андреевну Ахматову. <...> Поначалу Мандельштам был молчалив и угрюм, да и все молчали. Стенич сделал попытку почитать стихи из только что вышедшей “Второй книги стихов” Заболоцкого; он читал, восхищаясь, но Ахматова слушала сдержанно, а Мандельштам, со свойственной ему прямоотой, сказал, что ему не нравятся ни прежние стихи Заболоцкого, ни новые. Он стал просить Анну Андреевну почитать что-нибудь. Она неохотно и без подъема прочла “Мне от бабушки-татарки были редкостью подарки” – стихотворение, которое мы все хорошо знали. Хозяйка повели нас в соседнюю комнату к столу. Стол был не роскошен, но на нем стояло несколько бутылок красного вина. Выпив вина, Мандельштам оживился. Мы попросили его почитать стихи, и он читал много, увлеченно, всю угрюмую ленинградскую ночь напролет, все больше и больше одушевляясь. <...> На другой день он уехал. Через неделю Стенич был арестован. Потом был арестован и Мандельштам. Оба погибли» [15, с. 189–190].

В архиве Любви Давыдовны есть инскрипт Ахматовой на шмуцтителе ее сборника 1940 года «Из шести книг»: «Милой Любви Давыдовне дружески А. Ахматова. 17 июня 1940».

Следующее свидетельство, указывающее уже не только на знакомство, но и на дружбу Любви Давыдовны с Анной Андреевной, относится ко времени пребывания Ахматовой в эвакуации в Ташкенте. Это дневниковая запись Чуковской от 28 июня 1942 года: «NN¹⁵ сказала мне, что Люба Стенич очень зовёт в Алма-Ата...» [2, т. 1, с. 468]. В годы войны Большинцов в Алма-Ате возглавлял Сценарную студию, что обеспечивало семье относительный достаток, и Любовь Давыдовна, по-видимому, хотела помочь Ахматовой.

К 15 октября 1954 года относится письмо Большинцовой к Ахматовой с приглашением пожить у нее в Сокольниках (ул. Короленко, д. 7, кв. 114): «В квартире у меня тепло, светло и много простору. Я бы так за Вами ухаживала, дорогая. Не мешала бы Вам. Все дело только в пятом этаже»¹⁶. И, судя по записям Чуковской, в июне 1955 года Ахматова на короткое время остановилась у Любви Давыдовны [2, т. 2, с. 136]. В последующие годы она не раз жила в этом гостеприимном доме, где, по словам Д. Л. Файнберга, «не было суеты»: Любовь Давыдовна уступала ей свою, самую большую в трехкомнатной квартире, комнату, а сама перебиралась к матери в маленькую; средняя комната принадлежала семье Давида Людвиговича; на кухне жила домработница. Но все же Анна Андреевна предпочитала останавливаться у Ардовых и у некоторых других друзей, поскольку на ул. Короленко не было лифта: «...раз поднявшись, Ахматова на весь срок гостевания оставалась заточенной в квартире, – пишет А. Г. Найман [12, с. 60].

В ее комнате было широкое и высокое, почти во всю стену, окно, красивая старая мебель, большое овальное зеркало, очаровательная картина маслом: народ, в сумерках расходящийся из церкви с зажженными свечками и вербой в руках [11, с. 60].

...передняя <комната> – и гостиная, и спальня одновременно – были украшены пейзажем Шухаева («своего» – лагерника) и карандашным портретом Анны Андреевны.

– Аня не помнила автора, когда мне его подарила [17]¹⁷.

Атмосфера дома была близка Ахматовой. Картина со столь нетипичным для советского времени религиозным сюжетом – знак того, что Любовь Давыдовна была верующей (М. В. Бутрим помнит, как «тетя Люба» в детстве как-то привела ее, маленькую, в церковь. Все три сестры Фейнберг были крещены и всех отпели).

Любовь Давыдовна действительно, как и обещала в письме, ухаживала за Ахматовой. М. В. Бутрим: «Она была очень преданной в дружбе. По ночам переводила, а когда у нее жила Ахматова, уже в восемь утра была на ногах». Не раз Любовь Давыдовна ухаживала за Ахматовой и в Комарово, живя с ней то в «Будке», то в Доме творчества писателей.

«Очаровательная даже в старости» [17], она всегда оставалась настоящей женщиной. Характерна такая запись Чуковской: «...пришла Любочка Стенич,

¹⁵ NN – так в это время Чуковская шифровала имя Ахматовой.

¹⁶ РНБ. Ф. 1073. № 746. Л. 1. Цит. по: [16, с. 474].

¹⁷ По-видимому, имеется в виду один из карандашных портретов Ахматовой работы М. Лянглебена (декабрь 1963 года, Москва) – он хранится в архиве Большинцовой. О Лянглебене см.: [18]. См. также: *Лянглебен М.* Как я рисовал Ахматову. 1992. Авторская рукопись (ксерокопия). Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, ф. 1, оп. 4, ед. хр. 40.

сооружающая новое платье, – Анна Андреевна совершенно раздета» [2, т. 2, с. 484]. Подобные ситуации бывали неоднократно [2, т. 3, с. 230, 291]. В записной книжке Ахматовой есть помета, сделанная, вероятно, в октябре 1965 года: «Крем у Любочки» [19, с. 654]. Смысл пометы, по-видимому, проясняют воспоминания А. А. Саакянц: однажды Любовь Давыдовна «задумала приготовить крем для лица (из меда, сливок и чего-то еще); помню, как она священнодействовала, а Анна Андреевна с величайшим любопытством наблюдала, роняя редкие, но весомые реплики знатока» [20, с. 385].

Но Ахматову объединяло с Любовью Давыдовной отнюдь не только «женское». В записных книжках «Любочка» упоминается в списках тех, кому надо дать «Реквием» и «Поэму без героя». Тем же октябрем, к которому относится запись о креме, помечен в записных книжках черновик дарственной надписи: «Моей милой Любочке – одной из давних читательниц этих стихов за ее чистую любовь к искусству» [19, с. 680].

Большинцова была причастна к публикации в США произведений Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Бродского. По свидетельству М. В. Бутрим, рукописи передавались через приятельницу Любови Давыдовны Евгению Максимовну Клебанову, которая жила в Америке и в 1960-е годы несколько раз приезжала в Россию¹⁸. Все это было связано с серьезным риском. М. В. Бутрим вспоминает: однажды она вместе с Любовью Давыдовной пришла к Клебановой в гостиницу «Националь», чтобы передать стихи Бродского. Разговаривать в гостинице об этом было нельзя, так что беседа велась самая невинная. Чтобы перевезти рукописи через границу, Клебанова положила их к себе в корсет. Стихи удалось издать. Но как только они были опубликованы, начались неприятности: «Сначала приходил водопроводчик, потом слесарь, потом приходили вообще “в штатском”». Но у тети Любы же ничего не было. Однако задавались какие-то вопросы, без конца ходили люди под окнами. Перепуганы мы все были страшно». Через год Клебанова приехала еще раз, и таким же образом вывезла одну из редакций ахматовской «Поэмы без героя».

Ахматовский архив Большинцовой говорит о высокой степени доверия к ней со стороны поэта. Д. Л. Файнберг: «Знаете, почему Любовь Давыдовна была многими уважаема? В мире искусства людей, которые держат слово, преданы кому-то, почти не бывает». Ее преданность зеркально отражена в одном из многих автографов Ахматовой на подаренных Любови Давыдовне фотографиях: «Милому другу Любе от ее верной Ахматовой 27 окт. 1963 Москва».

Заканчивая, приведу фрагмент из устных воспоминаний Р. Д. Тименчика:

... Анна Андреевна ее любила, очень любила <...> И я ее знал. И смею сказать: мы дружили. Она была очень щедра в дружбе. Она была легкая, веселая, остроумная, иногда очень язвительная. Страшная путаница. Путала все на свете. <...> Жена Клебанова <...> после смерти Анны Андреевны <...> напечатала очерк о своих посещениях Ахматовой. Напечатала под псевдонимом. Назвала себя Ниной, а Любочку, Любовь Давыдовну, назвала Владимиром. Но этот Владимир так смешно описан со всеми его путаницами, со способностью проехать остановку в электричке комаровскую, ну, и вообще с постоянными такими qui pro quo¹⁹ в быту и в воспомина-

¹⁸ См. об этом также: [13, т. 1, с. 202–204, 272–274; т. 2, с. 100, 552]. См. воспоминания Е. М. Клебановой об Ахматовой, опубликованные под псевдонимом «Н-ко Н.»: [21] (атрибуция Р. Д. Тименчика в: [13, т. 1, с. 202; т. 2, с. 302]). Тексты поэтов публиковались в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути».

¹⁹ Qui pro quo (лат.) – квипрокво, путаница, возникшая в результате того, что одно лицо, вещь, понятие принято за другое.

ниях, что становится понятно, что это никакой не Владимир, а это неповторимая, незабвенная Любочка Большинцова²⁰.

Список литературы

1. Ардов М. Вокруг Ордынки // Ардов М. Вокруг Ордынки. Мемуары, повести. СПб.: Инапресс, 2000. С. 5–140.
2. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997.
3. Джойс Дж. Похороны Патрика Дигнэма: Отрывок из «Улисса» [эпизод 6] / Пер. В. Стенича; коммент. Р. Миллер-Будницкой // Звезда. 1934. № 11. С. 116–137.
4. Джойс Дж. Утро м-ра Блума: Глава из «Улисса» [эпизоды 4, 5] / Пер. В. Стенича; предисл. Д. Мирского // Литературный современник. 1935. № 5. С. 136–159.
5. Гениева Е. Джеймс Джойс в русских переводах и критике // «Русская одиссея» Джеймса Джойса / Сост. Е. Ю. Гениева, Ю. А. Рознатовская. М.: Рудомино, 2005. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeymsa-dzhoysa-70.htm>.
6. Дос Пассос Д. 42-я параллель. Л.; М.: Худож. лит., 1931.
7. Чуковский Н. К. Милый демон моей юности // Чуковский Н. К. О том, что видел: Воспоминания. Письма. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 236–273.
8. Мандельштам Н. Воспоминания // Мандельштам Н. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: ГОНЗО при участии Мандельштамовского общества, 2014. Т. 1. С. 79–282.
9. Блейман М. Ковбой в очках // Жизнь в кино. Ветераны о себе и своих товарищах. М.: Искусство, 1971.
10. Громова Н. А. Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002.
11. Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 2008.
12. Иванова-Гладильщикова Н. Поза Модильяни, лицо Тышлера. Непубликованные воспоминания Любви Большинцовой об Анне Ахматовой // Известия. 2002. 22 июня. С. 8.
13. Тименчик Р. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е гг.: В 2 т. Иерусалим: Гешарим; Москва: Мосты культуры, 2015.
14. Даты жизни и творчества [О. Мандельштама] / Сост. П. М. Нерлера // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. Т. 4. С. 428–471.
15. Чуковский Н. К. О Мандельштаме // Чуковский Н. К. О том, что видел: Воспоминания. Письма. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 165–190.
16. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. М.: Индрик, 2008.
17. Григорьянц С. Трагедия Николая Харджиева // Электронный ресурс «Сергей Григорьянц». URL: <http://grigoryants.ru/podvodya-itogi/xardzhiev/>.
18. Никифорович В. Он рисовал Анну Ахматову // Вестник. Чикаго, 2001. 27 февр. № 5 (264). URL: www.vestnik.com/issues/2001/0227/koi/nikiforovich.htm.
19. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва; Турин: Giulio Einaudi editore, 1996.

²⁰ Из интервью М. Пешковой с Р. Тименчиком от 11 января 2015 года. Передача «Непрошедшее время» на радио «Эхо Москвы». URL: <http://echo.msk.ru/programs/time/1471246-echo/>.

Биографический факт и литературный сюжет

20. Саакянц А. А. Анна Ахматова – несколько встреч // Саакянц А. А. Спасибо Вам! Воспоминания. Письма. Эссе. М.: Эллис Лак, 1998.

21. Н-ко Н. [Клебанова Е. М.] Мои встречи с Анной Ахматовой // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1966. 13 марта.

О. Е. Rubinchik

Saint Petersburg, Russian Federation

**«A SOLDIER IN THE ARMY» BY CHARLIE CHAPLIN:
ABOUT LUBOV DAVYDOVNA BOLSHINTSOVA**

For the first time this article describes the translator Lubov Bolshintsova (maiden name Feinberg, 1903–1983), wife of the famous translator and poetry expert, Stenich Valentine, who was executed in 1938, and then the wife of screenwriter Manuel Bolshintsov. When Charlie Chaplin died, Lubov Davydovna had the right to say of herself: «I was a soldier in the army, of which he was general» (testimony of A. G. Naiman). She has an extraordinary personality with an extraordinary destiny. She translated into Russian the plays of L. Hellman, M. Maeterlinck, J. P. Sartre, J. Anouilh, Brecht, and others. The second half of the article is devoted to the long-term friendship of Bolshintsova and Anna Akhmatova. This text contains some unknown documents from Bolshintsova's archive and verbal testimonies.

Keywords: Lubov Bolshintsova, Valentine Stenich, Manuel Bolshintsov, Anna Akhmatova, the stalinist repression, translation, drama.

Rubinchik Olga E. – Candidate of Philology, Associate Professor of Graduate School of Print and Media Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design (13 Dzhambul Lane, Saint Petersburg, 191180, Russian Federation, rubinchik_olga@mail.ru)

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – город, страна (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, город, страна, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в порядке цитирования (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [1, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи

УДК

А. Б. Иванова

Новосибирск, Россия

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Аннотация
Ключевые слова

Основной текст статьи

Список литературы

1. *Эйхенбаум Б.* Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В. А. Фроловой // Запросы жизни. СПб., 1912. С. 3013–3015.
2. *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. 352 с.
3. *Малкольм Н.* Состояние сна. М.: Прогресс-Культура, 1993. 176 с.

¹ Например: *Зыковская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения 19.09.2012).

Требования к оформлению статьи

4. Делез Ж. От воспоминания к грёзе (третий комментарий к Бергсону) // Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 294–320.

5. *Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence.* Berkeley: University of California Press, 1985. 397 p.

6. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.

7. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2009. 45 с.

A. B. Ivanova

Novosibirsk, Russian Federation

TITLE

Summary

Keywords

Иванова Александра Борисовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanova Aleksandra B. – candidate of philology, senior researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Статья подается в электронном виде по адресу zhurnal.syuzhet@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановАБ_статья.doc

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг)