

КАТАЖИНА АРТИШЕВСКА

Польша, Гданьск

КРОВЬ, ЖЕРТВА, ПРЕОБРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИМЕНА КАРПОВА

ABSTRACT:

This article presents the works of one of those forgotten Russian writers who continued the Symbolist literary tradition. It analyzes a motif of blood, the main motif of Pimen Karpov's creative possessions. The blood motif is connected to related motifs as sacrifice and spiritual transformation as well as fire, flame, redness. The meaning of them is ambivalent, includes destruction and hope of rebirth. The blood motif helps the author to present the revolution and underline its apocalyptic meaning.

KEY WORDS:

Pimen Karpov, Russian literature, Silver Age, blood, sacrifice, transformation, religious sect, sacrum, transformation, revolution, fire, flame, red.

Пимен Карпов (1887-1963), писатель давно забытый, эпигон Серебряного века, автор среди прочих романа *Пламень*, драмы *Три зари*, сборника рассказов *Русский ковчег*, был назван певцом кровавой крестьянской революции, а также выразителем и знатоком истинного крестьянского духа и мистицизма. Несмотря на бесспорно противоиинтеллигентское значение своих сочинений, Карпов поддерживал связи с представителями тогдашней художественной и интеллектуальной элиты, а его литературное искусство формировалось под значительным влиянием стилистики русского символизма. Однако как его писательский талант, так и характер вызывали двойственные чувства в литературных кругах, а появлению его сочинений сопутствовали скандалы и бурные дискуссии.

Одним из лейтмотивов в творчестве Карпова является мотив крови, представленный писателем в разных аспектах и конфигурациях со сходными сюжетами, такими как огонь, пламень, пожар, красный цвет. Каждый из них характерен двойственным значением, соединяет деструктивную силу с предсказанием новой жизни после этапа уничтожения всего того, что старое, использованное и нехорошее. Общей чертой всех названных сюжетов является также их связь со сферой сакрум, с религиозными культами и обрядами, как в языческом, так и в христианском мире. Язык сочинений Карпова богат эпитетами: кровавый, красный, красный

как кровь. Изобилие таких определений тесно связано с актуальными писателю революционными событиями, которые составляют канву всех произведений автора, синтетически представленными им в виде кровавого ада: *Сатана, багряные раскрыв крылья, правил над Русью кровавый свой шабаш*. Автор романа *Пламень* приписывает крови значение философского камня, обращает внимание на ее способность преобразовать, очищать, давать жизнь. Парафразируя библейскую цитату: *душа всякого тела есть кровь его*, писатель воспринимает кровь как универсальный очаг души и жизни, не только человека, но и мира: *кровью опаленная [...] душа земли*. Важную роль русского крестьянства подчеркивал Карпов, приписывая крови русского мужика функцию носителя истинной веры и духа, противопоставленных правилам церкви как учреждения: *Когда-то еще будет изжито то, что ныне в плоти и крови мужика [...] изживать же, вытравливать веру насильно – опасно и грозит бедами*.

Приведенные свойства крови заключаются в семантическом кругу, часто вспоминаемого Карповым мотива жертвы, который непосредственно связан с мотивом духовного преображения. Писатель пользуется двумя источниками топоса жертвы, характерными для литературы перелома XIX и XX веков: мифами и Библией, причем значительно ближе писателю обращение к распятию Христа как символу смерти, несущей спасение и являющейся одновременно обещанием новой жизни, нового порядка мира. Мотив жертвы Христа находит отражение среди прочих в драме *Три зари*, главный герой которой, предводитель секты светозарцев, создан по образу Спасителя и его популярных изображений, что вызывает ассоциации с Библией и с явлением, характерным для русских религиозных сект, пророков которых звали *живыми Иисусами*. Смерть Иоилия от рук неверной толпы, момент сомнения перед кончиной (*...нет истины, которая не омылась бы неповинной кровью... Но столько крови!.. Столько ужасов!.. Клятва нарушена... Погибель!.. Погибель духа!.. Проклинаю все истины мира!..*) и заключительная сцена усыпления отчетливо доказывают связь между обоими Мессиями: библейским и сектантским.

В романе *Пламень* автор многократно использует мотив жертвенных мистерий. Они напоминают древние вакханалии, учитывая один из их обязательных пунктов – оргии, понимаемые сектантами как путь к мистическому преображению. Участники радений – члены религиозной секты, которые повторяют ритуалы, связанные со смертью Иисуса. Мистерия происходит в пятницу, день страдания Христа. Сектанты предаются самобичеванию и другим кровавым пыткам, полагая, что телесное страдание очищает душу. Кульминационным моментом является распятие женщин из группы приверженцев и наступающая после этого ритуальная оргия. Святое безумие, которое охватывает толпу сектантов, их неконтролируемая реакция, свирепый вой, эпилептические движения и многократно сопутствующие обряду бури, молнии, огонь создают картину, напоминающую средневековое представление ада. Карпов, описывая эти религиозные встречи, использует название шабаш, уменьшая значение сектантских обрядов и нарушая веру в возможность полной духовой трансформации их участников.

Писатель критически оценивает возможность русского общества использовать особый исторический момент и преобразить духовную и мировоззренческую сферу. Убедительно выражает это мнение, представляя профанацию жертвенных сим-

волов: крови и креста в сцене совместного изнасилования распятой сектантской духини. В этом контексте важно имя женщины – Мария и сходство с Богородицей, что относит упомянутую сцену к категории нарушения сакрум. В другом фрагменте романа автор описывает антимистирию, черную мессу, посвященную сатане. Интересно, что эта особая литургия происходит в монастыре среди монахов и является средством обесценивания православного духовенства. Сцена напоминает древние обряды, завершавшиеся ритуальным убийством. На жертвеннике сатаны происходит символический сексуальный акт, а после него невеста убивает жениха – мистического ягненка, кровь которого пили монахи-сатанаилы, насмехаясь над причастием крови и тела Христа: *Перед поруганным, опрокинутым распятием, на жертвеннике сатаны, под лютый вой, шепот и маету сатанаилов, огненно-бледные слились отрок и духиня, в предсмертном трепете страсти закрывшие глаза. Неонила, кривой держа в правой руке нож, смертельно жгла кровавыми своими ласками, объятьями и поцелуями замученного отрока... В хаосе огня и крови корчилась... [...] сатанаилы, подставив низкую, железную чашу под хлещущий из-под отрока кровавый поток, собирали кровь [...] припав с оскаленными зубами и сухими высунутыми языками остервенело к чаше, пили горько-соленую кровь сатанаилы...*

Стоит обратить внимание на мотив крови в творчестве Карпова, отраженный в обращении к вампиризму. Учитывая мировоззрение писателя, не удивляет, что чаще всего вампирические склонности свойственны помещикам, которых Карпов воспринимает как тиранов, угнетателей народа. Вампирические сюжеты появляются в рассказах (*кровопивец антихрист Вильгельм* в рассказе *В свете бурь*, дочь помещицы в рассказе *Бесенок: Губить нас пришла, стерва? Кровь нашу пить?*) и в драме *Три зари* (богач и кровопийца Шейн). Писатель развивает их в романе *Пламень*. Его герой, помещик, соответствует феодально-капиталистическому течению вампиризма, а его склонность к пыткам и причинению боли ставит Гедеонова в один ряд с известными аристократическими вампирами: графом Тепешом (Дракулой) и графиней Баторы. Вид (трупное лицо, желтые, гнилые зубы, голова змея, демонические, острые, как иглы, глаза) и пристрастия: избегание солнечного света, а особенно зависимость от крови, сближают карпововского героя с классическими вампирическими персонажами. Кровь для Гедеонова – пища и одновременно единственное спасение от безумия: *Кровушка-матушка!.. Только она спасает меня... Как напьюсь кровушки... теплой, живой... липкой... Так душенька и отойдет... Не будь кровушки-матушки – можно было б с ума сойти!..* Прием крови ведет к преображению героя, которое однако является преобразованием человеческих чувств в звериные инстинкты и порывы. Упоенный кровью Гедеонов совершает зверские убийства, чтобы получить живительный напиток. Он не останавливается даже перед убийством матери, потому что *своя кровь – горячее*.

Карпов очень часто упоминает о необходимости духовного преображения, но очень редко дает своим героям надежду на возможность пережить его. Стремление к трансформации духа писатель представляет образно при помощи символа Светлого града и символического процесса поиска этого святого места. Достичь земного рая могут лишь избранные, идущие по пути страдания, переживая жизнь как мистирию жертвы. Для остальных, лишенных духовой глубины и чувствительности, Светлый град оставался недостижимым миражом в мире крови, огня и хаоса.

В творчестве Карпова ключевую позицию занимает мотив крови. Она является призмой, через которую писатель фильтрует остальные сюжеты. Автор пользуется двойственным значением крови, чтобы представить революционную действительность, а в ней сосуществование надежды на новый порядок и апокалиптического хаоса, при чем делает упор на описание антибуржуазного, кровового облика событий. Отличаясь от представителей Серебряного века, Карпов противопоставляет кровопролитие революции духа.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Азадовский, К.: *Блок и П.И. Карпов*. In: Александр Блок. Исследования и материалы. Ленинград 1991, с. 237-39.
- Карпов, П.: *Пламень. Русский ковчег. Из глубины*. Москва 1991.
- Карпов, П.: *Три зари*. Москва 1933.
- Карпов, П.: *Трубный голос*. Москва 1920.
- Куняев, С.: *Певец Светлого града*. In: П. Карпов, Пламень. Русский ковчег. Из глубины. Москва 1991, с. 5-18.
- Меньшиков, П. (А. Печерский): *Тайные секты*. In: Idem. Собрание сочинений в восьми томах. т. 8. Москва 1976.
- Третья книга Моисеева*. In: Библия. Издание Всесоюзного совета евангельских христиан-баптистов. Москва 1968. с. 105-139.
- Хиколаев, П. и др. (ред.): *Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь*. Москва 1993.
- Biernat, E.: *Motyw ofiary w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów*. In: Zeszyty Naukowe UG. Filologia Rosyjska 1987, N 16, s. 5-14.
- Eliade, M.: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1974.
- Janion, M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2002.
- Kopaliński, W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kowalski, P.: *Leksykon. Znaki świata*. Wrocław 1998.
- Roux, J.-P.: *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Kraków 1994.
- Rzeczycka, M.: *Dwie wizje sekciarskiej Rosji: «Серебряный голубь» Andrieja Bielego i «Пламень» Pimieny Karpowa*. In: J. Sałajczykowa - L. Kalita (eds.), *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*. Gdańsk 2005.

НИНА ВЛАДИМИРОВНА БАРКОВСКАЯ

Россия, Екатеринбург

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ РИМЕЙКИ КАК СПОСОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ABSTRACT:

One of the appreciable tendencies in post-modern literature is a travesty of the image of literary-historical plots relating to writers' destinies. The stageplay of Presniakov Brothers "A captive spirits" plays farce variant of the relations between A. Blok, A. Bely, and L.D. Mendeleeva. V. Durnenkov stageplay "A light-blue wagon" deconstructs a history of Soviet children's literature, from K. Chukovsky to E. Uspensky. In the report, the receptions and functions of demythologization of literary-historical stereotypes as well as designing ways of "new" intrigue atop of old one become known.

KEY WORDS:

Post-modern, drama, cultural layers, Silver age, symbolism, children's literature, primary texts, prototype, farce, demythologisation, remark, deconstruction.

Пьеса братьев Пресняковых «Пленные духи» представляет собой фарсовый римейк биографии А. Блока. Жанр римейка предполагает деконструкцию текста-«первоисточника», конструирование нового сюжета на основе текста-«донора», выражение ценностно-смысловой позиции сегодняшнего дня, ради которой и предпринимается «переписывание» первоисточника.

Братья Пресняковы выбрали самый яркий эпизод символистского жизнетворчества – историю отношений А. Блока, Л. Менделеевой и А. Белого. Что именно следует считать текстом-первоисточником в данном случае? Очевидно, не реальные биографии А. Блока и А. Белого и не их художественные произведения. Иронически остраиваются, прежде всего, те образы поэтов-символистов, которые стали «хрестоматийными» для читателей.

Суть интриги заключается в том, что, по наущению В. Брюсова, в Шахматово является А. Белый с целью разузнать все о прототипе Прекрасной Дамы. Мать Блока, хотя у нее есть белое платье и она «все же дама», таковым прототипом не является; дворовый парень Сеня, блуждающий по просьбе Блока в белом платье ночью по саду, играет роль катализатора творчества. Чтобы спасти ситуацию, мать Блока решает «подсунуть» А. Белому в качестве прототипа дочь Д.И. Менделеева.

Сохранены заметные реалии и биографические факты: топонимы, имена героев, черты внешности. В начале обстановочной ремарки стилизован голос экскурсовода: «*Шахматово. Главное усадебное строение. Веранда*». Расстановка персонажей отражает реальные коллизии. В сюжете разыгрывается ситуация несостоявшейся дуэли и примирения поэтов. Текст пересыпан аллюзиями к произведениям символистов. Так, Блок говорит, что его стихи «*в шорохах белого платья... в закоулках... в полутьме*»,¹ он слышит «голоса какие-то, всхлипы» [175], упоминаются Незнакомка и страусовые перья. Андрей в пьесе полон фантазий о кентаврах и аргонавтах. Он одет в узкий костюмчик в крупную клетку, Дмитрий Иванович спрашивает: «*А что же ваш костюм, в принципе, означает – Арлекина?*», на что А. Белый восклицает: «*Ну, какая же я вам Арлекина?! Я – Красное Домино!*» [200]. Сон, зеркало, танец, взрыв – все это знаковые для символизма мифологемы.

Итак, представлены вполне узнаваемые «прототипы». Вместе с тем, авторы подчеркивают «фикциональность» нарисованных «сцен»: допускают фактические неточности, хронологию, создают ощущение зыбкости ландшафта. Характерно, что фамилия «Блок» так и не появляется в тексте. Узнаваемые черты героев утрированы, доведены до гротеска. Так, центральный для «младших» символистов мотив огня снижается в реплике Любови Дмитриевны. Блок говорит: «*Вы из космоса, вы Вселенная, к вам нельзя прикасаться... вы свет*», на что Любовь Дмитриевна отвечает: «*А к свету, что ж, нельзя и прикоснуться? [...] Ведь даже свечу можно потрогать – на пальцы поплевать и потрогать... пламя!*» [211].

Шаржированность персонажей и ситуаций подчеркивает одну из центральных идей пьесы: поэзия и жизнь не имеют ничего общего, литература не референциональна. Интрига завязана на вопросе о прототипе Прекрасной Дамы. Но герои со всей определенностью заявляют, что никаких прототипов вообще нет. Как говорит Блок, «*в общем, нет тут никакой Дамы!*» [180]. Таким образом, пьесу можно трактовать как пародию на научные биографические изыскания.

Однако римейк не только разрушает прежние стереотипы, но и конструирует свой сюжет, свое представление о героях. Психологический сюжет в пьесе, выраженный в изменении самочувствия и взаимоотношений героев, представляет их как «*пленных духов*» (вслед за эссе М.И. Цветаевой), разворачивает инициацию «Юноши» в поэта-мистика.

В начале пьесы герои испытывают ощущение нетождественности самим себе. В первой и второй сценах у героев преобладает желание «вочеловечиться», укрепиться в своей земной природе, таинственный «Другой» – пугает. Блок заявляет матери: «*Вы, мама, нужны для порядка, для правдоподобия, а то ведь я так и забуду, кто я и где я... Шахматово, завтраки, булочки, вы... – без этого всего мне никак нельзя*» [169]. Постепенно по ходу пьесы усиливается мотив страдания, обреченности творческой личности, что осложняет господствующую комедийную тональность. Блок: «*Почему я не мог стать кем-то другим, почему обязательно этим... Этим, а не другим! Вот мне даже иногда и снится, что я – не я, то есть не тот, кто сейчас, кем есть [...]. Но нет какого-то чувства, которое, наверное, есть у всех, счастья какого-то, покоя... мне единственно, что пишу, так легче становиться*» [228]. Ему вторит А. Белый: «*страшно, очень страшно*» быть по-этом, «*такое не все выдерживают*» [230].

В финале пьесы резко усиливается мотив игры со смертью и в смерть. После восторженного примирения дуэлянтов Блок (неожиданно для себя) стреляет в Андрея Белого («русская рулетка» – в барабане револьвера был один патрон из пяти). Тот падает, как убитый, а затем он вскакивает, говоря, что притворялся – но идет, шатаясь и снова падает. А затем, по наущению Белого, падать замертво и вскакивать с криком «А!» начинают все, испытывая экстаз и освобождение из «плена». В смерти (пусть «понарошку») герои начинают *«хорошо чувствовать другого»*, без слов и без жестов, т.е. между ними устанавливается непосредственно духовное взаимопонимание.

«Голос» постмодернистского «сегодня» примешивается к слову героев пьесы, слову, и без того «двуголосому», расщепленному на сниженно-мещанский и высокий романтический полюса. Этот «голос» начала нового столетия также неоднороден, сочетает ерническое и вполне серьезное, реализуется через реплики персонажей и авторские ремарки. Приметами нашего времени являются словечки уличного жаргона: *«легко»*, *«дурак без башни»*, *«Арлекина»*, *«ролевые игры»*, напоминающие разговоры современных подростков. Сознание «героя нашего времени» выражают также авторские ремарки, «вненаходимые» героям пьесы, на сцене не звучащие. Вопреки законам драматургии, прямое авторское слово звучит в финальной ремарке: *«Долго лежат, почему-то не вскакивают. Каждый настолько хорошо чувствует другого, что понимает – еще не время вскакивать, стоит еще немного полежать, чтобы вскочить всем вместе...»* [236]. Сама идея обретения Другого была не столь уж актуальной для поэтов начала XX в., им важнее было обрести свое «я». Именно в конце XX в., в постсоветском обществе, обострилась проблема поиска Другого как опоры и поддержки, как ближайшего социального круга. Опыт символистского жизнетворчества начала XX в., уже тогда сплетавший игру и трагедию, становится материалом для «ролевой игры» в начале XXI столетия.

Пьеса Вячеслава Дурненкова деконструирует филологический сюжет – «Историю детской советской литературы». Основные действующие лица – К. Чуковский, А. Барто, С. Маршак, потом к ним присоединяется Б. Заходер; упоминаются С. Михалков, Б. Житков, А. Гайдар, К. Паустовский, В. Бианки, Эд. Успенский. Представлена «первая десятка» из антологии детской литературы XX в.

Действие пьесы разворачивается не позднее 1964 г. Началась «брежневская» эпоха, впереди – 70-е гг., время «застоя» и «застолья». В пьесе Чуковский жалуется, что в жизни нет смысла: *«И главное, что ладно бы какое-нибудь противодействие, чтобы напрягаться – так нет, все тупое, покорное»*.² Ключевой для пьесы текст Эд. Успенского «Чебурашка и его друзья» будет написан в 1970 г.

Герои пьесы не «напрягаются», а «расслабляются»: они сидят в «небольшой тускло освещенной комнате», за столом, заставленном бутылками [331]. Основное действие пьесы составляют разговоры героев, пересыпанные прямыми и скрытыми цитатами из произведений этих детских писателей. Авторы показаны отнюдь не с парадной стороны, а в богемном быту, в рассуждениях об авансах, гонорах и премиях, а также – о творчестве. Манеры самые непринужденные. В репликах много просторечий и вульгаризмов: *блин, щас, харя, ты че, типа, ведусь на твои приколы, все достало уже*. Итак, в пьесе травестируется «школьное» представление об этически-возвышенном облике советского детского писателя.

Какой новый сюжет конструируется поверх деконструированного сюжета из официальной истории детской литературы? В отличие от пьесы «Пленные духи», в «Голубом вагоне» новый сюжет имеет отчетливую политическую окраску, предполагает знание воспринимающим состояния российского общества в прошлом (1920 – 1950-е гг.) и настоящем (1970 – 1990-е гг.).

В сталинскую эпоху уход писателя в область творчества для детей нередко был вынужденным шагом. Как говорит в пьесе Маршак, спрос с детского писателя – «нулевой». О репрессиях напоминает шутка Маршака, обращенная к мрачному Чуковскому: *«Знаешь, сколько невеселым дают? От двух до пяти...»* [334]. Достаточно определенно говорится в пьесе и об антисемитизме. Богемность героев пьесы также можно рассматривать как позицию, противопоставленную литературному «истеблишменту». Людьми «по духу неблизкими» оказываются для героев пьесы Гайдар (*«Гайдар – это мрачно»*), С. Михалков с его «Дядей Степой-милиционером», Б. Житков с неправдоподобными историями о детях.

Герои пьесы артистичны, легко рифмуют, на ходу импровизируют, рассуждают о «тайнах творчества». Вместе с тем, они чувствуют (особенно – Чуковский), что живут и пишут как-то не так. Недовольство собой, чувство вины, готовность принести в жертву искусству житейское благополучие (по словам Маршака, литература – это саморазрушение) сближают героев «Голубого вагона» с поэтами-символистами из пьесы Пресняковых. Перспектива в будущее эпохи перестройки открывается, например, в рассказе Барто о том, что до войны она часто бывала в доме Гайдара: *«Внук у него, Егорка, ржачный такой карапуз. Интересно, что вырастет?»* [340]. Чебурашка, пробегающий с рюкзаком бутылок, напоминает бомжа. Звучащая под завес песни «Голубой вагон» актуализирует не просто хронотоп дороги, *«упирающейся прямо в небосклон»*, но мотив именно железной дороги, имеющий в русской литературе богатую традицию, в том числе, некрасовскую и блоковскую (*«тоска дорожная, железная»*).

История русской культуры в XX в. катится с непреложностью по накатанным рельсам, помимо воли тех, кого везут к конечной станции.

Но, как и в «Пленных духах», в пьесе «Голубой вагон» есть текст, внеположенный героям, собственно авторский текст. Обстановочные ремарки характеризуют то, что происходит на сцене в отсутствие героев. В конце второго действия герои уходят, выпив на посошок, на десятой секунде после их ухода *«внезапно в комнате обрушивается стеллаж с книгами»* [345]. В финале пьесы Прохожий (В. Шаинский) поет песню, затем, как указывает ремарка, *«на десять секунд все заглушает шум дождя»* (прием «затемнения»), а затем припев песни подхватывает Сводный хор Вооруженных сил, параллельно – Чебурашка звенит бутылками. Этот «апофеоз» воспринимается иронически: *«когда поют солдаты, спокойно дети спят»*, государственная забота о детях – забота о будущих солдатах, социалистический гуманизм обеспечен мощью вооруженных сил, гонка вооружений разворачивается на фоне деградации и обнищания народа и т.п.

Подведем итоги.

1. Обе пьесы отличаются малым объемом текста. Действие охватывает один день, разворачивается на малом пространстве, отсутствуют побочные сюжетные линии. Обилие неожиданностей, шаржированность ситуаций, речевой гротеск, на фоне краткости текста, делают пьесы похожими на миниатюры

в духе КВН. Пьесы доставляют удовольствие артистизмом и непринужденностью, ярким комизмом. Представленные в пьесах образы знаменитых писателей отнюдь не претендуют на достоверность.

2. Помимо лаконичного текстового «ядра» в пьесы входит обширная за-текстовая часть. Средствами продуцирования контекстного «поля» являются, прежде всего, аллюзии и реминисценции, включенные в реплики героев. Кроме того, в ремарках звучит авторский «голос за кадром», выходящий за рамки сознания героев. Возможно, авторы и являются главными героями в рассмотренных пьесах, т.к. все, представленное на сцене, это объективация их субъективного взгляда на историко-литературные сюжеты.
3. Как и полагается в драматическом произведении, герои вынуждены сделать выбор, определить стратегию жизненного поведения. Герои «Пленных духов» выбирают между искусством и обычной человеческой жизнью, герои «Голубого вагона» – между благополучием верноподданного литератора и «саморазрушением». Авторы же этих историко-литературных римейков выбирают между официальной историей литературы и своей забавной «историей», полагая, что литература не отражает никакую объективную реальность и не является учебником жизни. Они выбирают розыгрыш, мистификацию – и не только ради деконструкции прежних «сюжетов», но и ради конструирования своих, позитивных, смыслов.

Примечания:

¹ Братья Пресняковы: *The Best: Пьесы*. М., 2005. с. 169. Далее страница указывается в тексте статьи.

² Дурненков, В.Е., Дурненков, М.Е.: *Культурный слой: Пьесы*. М., 2005. с. 337. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

Использованная литература:

Братья Пресняковы: *The Best: Пьесы*. Москва 2005.

Дурненков, В.Е., Дурненков, М.Е.: *Культурный слой: Пьесы*. Москва 2005.

ИННА ВЯЧЕСЛАВОВНА ВАСИЛЬЕВА

Россия, Москва

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ РОМАНТИЗМА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

ABSTRACT:

Neoromanticism in Russian literature is a special phenomenon related primarily to a number of complex processes that took place in Russia in the early 20th century. One of the writers who played a most significant role in this literary movement was Alexander S. Grin, whose work remains until now a subject of much controversy among scholars and critics.

KEY WORDS:

Romanticism, literature, phenomenon, writers, controversy, interpretation, sense, significant, subject, personality.

Романтизм – крупнейшее художественное явление, оказавшее значительное воздействие на русскую духовную культуру своими открытиями в сфере творческого освоения человеческого характера и его связей с миром. В течение достаточно длительного периода романтизм как литературное направление был ограничен хронологическими рамками XIX века. Это связано, прежде всего, с тем методологическим тезисом, согласно которому каждое литературное направление обусловлено конкретной социальной обстановкой и потому обладает качеством исторической неповторимости. Следствием данной «зависимости» литературы от социальной действительности явилось устойчивое положение, по которому литературный процесс может развиваться лишь в одном направлении: от романтизма к реализму. Таким образом, самостоятельность романтизма как «живого» литературного направления, способного к самовозрождению, явно принижается. Подчинение же всего историко-литературного процесса теории последовательной смены одного литературного направления другим является необоснованным, так как с полной уверенностью можно сказать, что мощным импульсом возрождающим интерес к возвышенной поэтической мечте, событийной исключительности и необычной личности, т.е. фактически романтических принципов, явился рубеж XIX – XX веков. Следовательно, можно говорить о двух периодах в истории русского романтизма: классическом, который активно развивали в литературе В.А. Жуковский,

А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и другие авторы 30-х годов XIX века, и новом, заявившем о себе уже в творчестве А.П. Чехова, В.Г. Короленко, И. Бунина, раннего М. Горького. Именно этот возродившийся романтический взгляд на мир, однако, интерпретированный согласно новой эпохе, принято называть термином неоромантизм.

Неоромантизм в русской литературе первой трети XX века самобытное, но недостаточно изученное явление, основными причинами существования которого можно, прежде всего, назвать непостижимую, роковую страсть в постижении неизведанных сторон бытия, а также сложных противоречивых процессов, происходивших в жизни России. Переосмысляются отношения искусства и действительности, личности и общества. В. Короленко возрождает героический пафос в литературе. Особым настроением и психологизмом проникнута поэзия и проза раннего И. Бунина. А творчество молодого М. Горького, и особенно его рассказы, вообще преисполнены революционной романтики.

В целом, так или иначе, абсолютное большинство представителей творческих профессий этого времени испытало влияние романтического направления в начале своего пути. Но далеко не многие смогли осмыслить, интерпретировать и воплотить в своем творчестве традиции классического романтизма, согласуя их с новыми нравственно-этическими представлениями времени. Так, возникшее в первые годы прошлого века литературное течение, получившее название «символизм» в основе своей заключает типичный для романтизма принцип двоемрия. Основой творческой мысли А. Блока, К. Бальмонта, М. Цветаевой, становится символика всевозможных стихий, осложненная при этом еще и эстетическими, философскими, нравственными и социальными изысканиями. Очевидно, что перед нами уже не просто классический вариант романтизма XIX века, предвестника реалистического мировосприятия, а нечто совершенно иное, уже постигшее и вообравшее всю многосложность, социальность, конкретику литературного процесса последующих эпох.

Особую и по-своему оригинальную трактовку формирования идей неоромантизма представляет собой поэзия Пролеткульта, расцвет которой падает на первое послеоктябрьское пятилетие. Представители этого течения А. Гастев, В. Кириллов, М. Герасимов и другие создали свою оригинальную образно-стилевую систему, воплощающую особое мироощущение, при котором традиционное романтическое субъективное «я» было заменено на новое обобщенно-коллективное «мы». Поэтической доминантой творчества пролеткультовцев выступает *романтизм, который роднит революционных поэтов... не столько по стилю, сколько по духу, по мироощущению*. Важнейшим звеном неоромантической тенденции в русской литературе XX века является драматургия Е. Шварца. Уже первая его пьеса «Ундервуд», написанная в конце 20-годов, привлекает к себе внимание с точки зрения оригинальности трактовки жанра сказки, предназначавшейся для постановки на сцене и имевшей одновременно черты социально-нравственной притчи и романтической повести, в которой добро противостоит злу.

Новые выразительные формы, основанные на классическом романтическом идеале, но в то же самое время соответствующие духу современной эпохи и самое главное собственному мировосприятию – вот то, что объединяет все эти самобытные творческие натуры. Однако список этот был бы не полным, не назови

мы имя Александра Степановича Гриневского (Александра Грина). Именно в его творчестве неоромантические идеи приобрели наиболее глубокую разработку. Он появился в литературе с сугубо реалистическими произведениями («Заслуга рядового Пантелеева», «На досуге», «Ерошка» и др.), которые при всей пестроте и разнообразии тем воссоздают, прежде всего, близкую писателю действительность, базируются на его личных представлениях о жизни. Проблемы и образы, появляющиеся в его рассказах, взяты писателем из реального мира. Его герои принадлежат к разным социальным группам (эсеры, обыватели, крестьяне, интеллигенция, солдаты), но всех их объединяет одна важная черта – *они страдающие жертвы*. «Маленькие люди» по сути, обречены, так как *бунт... бессилен перед аппаратом насилия..., не добившись желанной свободы*, они погибают.

Возможной причиной появления романтических тенденций в творчестве писателя является изменение в отношении к миру как динамичному, многообразному, неисчерпаемому, непознанному явлению бытия. Поэтому Грин, как бы продолжая традиции романтиков конца XVIII – начала XIX веков, стремится изобразить действительность через динамику и движение, совершая путь от описания внешних сторон жизни к внутреннему миру героя. Все чаще появляются в его произведениях реально-романтические герои, которые способны воплотить идею писателя, передать эстетические идеалы определенной эпохи.

Переход от реалистического мироощущения к романтическому занял в творчестве писателя почти 15 лет и был обусловлен, прежде всего, особым творческим видением А.С. Грина. Романтизм писателя – биографичен: грубость жизни породила стремление к красоте и толчок к преображению действительности. *Грин покинул реализм сознательно, потому что его романтизм по сравнению с его реализмом, открывал несравненно более широкие художественные перспективы*. Романтизм позволил писателю *прямо выразить свой взгляд на нормы общественного поведения и этические потенции людей*. Он *нарисовал своего героя таким, каким всегда хотел бы видеть человека*. Следовательно, произведения писателя антропоцентричны, то есть, написаны о человеке и для человека. А. Грин решает сложнейшую из всех творческих задач, максимально полно и глубоко исследовать человеческую душу во всем многообразии её оттенков и переливов, то есть, по сути, то, что называется в русской реалистической литературе диалектикой души. При этом *социальные мотивировки, среда обозначены художником очень бегло, приблизительно, словно по необходимости, тогда как в изображении психологических состояний господствует крупный план...* Поэтому и герои его произведений делятся не только на бедных и богатых, но и на честных и бесчестных, подлецов и героев, причем определяющей является романтическая мечта, противопоставленная обывательщине и мещанству, вера и желание в человеке оказываются самыми значимыми источниками преобразования мира, его своеобразного романтического обоснования.

В процессе творчества постепенно организуется некий синтез сразу нескольких разнородных, а порой и совершенно противоречивых художественных традиций органично сочетающихся в творчестве А. Грина. Он по-своему усваивает идеи реализма, символизма и акмеизма и при этом ищет свой особый творческий путь, свое место в литературном процессе эпохи. Особенно ярко эти поиски нового стиля

воплотились в рассказах «Крысолов», «Серый автомобиль», «Корабли в Лиссе» и в романах писателя.

В рассказе «Крысолов», написанном в 1924 году под впечатлением истории о событии, произошедшем в Петрограде с одним из знакомых писателя, сквозь реалии времени проступает классическая романтическая легенда о Дудочнике из Гамельна не раз привлекавшая к себе внимание писателей и поэтов различных эпох. Крысолов А. Грина одновременно абсолютно реальный человек, который, по воспоминаниям, был знаком писателю. *К нашей компании изредка присоединялся один случайный знакомый. Он был частным предпринимателем, владельцем предприятия по борьбе с грызунами.* Вообще, на первый взгляд этот человек совсем не вяжется с гриновским произведением. Но видимо это мнение ошибочно, т.к. Грин воспроизводит все основные элементы старинной легенды, и переносит их полностью в современную плоскость. Гриновское видение темы Крысолова – одновременно традиционно и необычно. К концу рассказа создается впечатление, что крысы-оборотни живут в человеческом обществе и делают все, что им вздумается. Для того чтобы разглядеть их подлинную крысиную сущность необходимо понять их психологию. Перед нами, с одной стороны, общепринятая идея двоемрия как существенного признака романтизма, с другой – совершенно особенный психологический романтизм, тяготеющий к философской реалистической мотивировке. Сложность же метода писателя заключается в том, что мир, создаваемый им в произведениях, насыщен реальной действительностью в сочетании с особой романтической поэтичностью. Таким образом, перед нами не что иное, как интерпретация идей классического романтизма, а, по сути, неоромантизм, не просто классический пример романтического героя из произведений XIX века, не только исключительная личность, показанная в необычной ситуации, а герой нового типа, имеющий как романтические, так и реалистические черты, которые позволили писателю прийти к созданию совершенно особого, нового стиля при написании произведений, иного подхода к образной системе. *В его движении к романтическому методу была логика художественного развития, чуждого поверхностности и экзальтации.*

Следовательно, можно с уверенностью констатировать, романтизм как литературное направление есть сложное многогранное весьма противоречивое культурное образование, основанное, прежде всего на исследовании концепции самоценной личности, стремящейся к познанию нового, ещё никем не изведенного, имеет право на существование и абсолютно не зависим от конкретной исторической эпохи.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Борисов, Л.И.: *Александр Грин*. In: Воспоминания об Александре Грине. Ленинград 1972.
 Грин, А.С.: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Москва 1980.
 Ковский, В.Е.: *Романтический мир Александра Грина*. Москва 1969.
 Меньшутин, А., Синявский, А.: *Поэзия первых лет революции*. Москва 1964.
 Хрулев, В.И.: *Романтизм А.С. Грина и его развитие*. Москва 1970.

МАРИЯ ГЕЙ

Польша, Ополе

ИНТУИТИВНЫЙ СПОСОБ ПОЗНАНИЯ КАК ОППОЗИЦИЯ К НАУЧНОМУ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г. ГАЗДАНОВА)

Мотто:

Чувства – это единственная область, которую вы немного знаете, в остальном вы слепы и глухи [1: 607].

ABSTRACT:

Being a non-rationalist, Gazdanov, rejected all theories and systems and juxtaposed scientific knowledge to intuitive knowledge. According to him, only in human mood, experience and emotions, we can find a common bond to be shared among all humans. This bond expresses the very essence of human place in the universe. Gazdanov's theory has a lot in common with Bergson and the existentialists.

KEY WORDS:

Gazdanov, existentialism, intuitive knowledge.

К середине XIX века начала утверждаться мысль о безосновательности и тщетности научного знания и теорий, о том, что познание закономерностей не может дать человеку надёжной ориентации в действительности и не позволяет её познать. Постепенно ведущей признаётся роль инстинкта, интуиции, чувства, а в человеческом бытии появляется иррациональное. Влияние на такое положение оказали А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше и другие философы, отрицавшие теоретическое знание и обращавшие внимание на неподдельную полноту непосредственного переживания, становясь на сторону чувства и инстинкта и выступая против интеллекта. Появилась также теория интуитивизма Анри Бергсона, в которой интуиция признаётся основным, ничем не ограниченным и ничем не определённым путём к проникновению в тайны бытия и постижению истины.

Философы-экзистенциалисты отрицали рациональное познание, поскольку логика неподвижна, а существование, по их мнению, есть движение. Кроме того, по словам Бердяева, *объективное мышление не имеет тайны, субъективное же имеет* [Бердяев 2000: 225], а личность *нельзя превратить в объект научного исследования* (цит. по [Жихарёва]). Лев Шестов утверждал, что философия должна

базироваться на интуиции и вере, так как *она пытается дать человеку ощущение подлинного целостного бытия* (цит. по [Жихарёва]).

Взгляды Н. Бердяева и Л. Шестова оказали сильное влияние на молодое поколение первой волны русской эмиграции, которое в силу сложившихся обстоятельств очень близко восприняло и теорию интуитивизма А. Бергсона, и моду на индийскую философию, и сюрреалистический манифест А. Бретона, и беспредельный субъективизм М. Пруста. Такое мироощущение разделял также и Газданов. Он не был рационалистом; он не верил в теории и системы, считая, что ни одно умопостороение не может охватить всеобщность действительности и потому ошибочно в силу своей ограниченности. Газдановский герой Аркадий Александрович в *Полёте* утверждает, что *лучше не вдаваться иногда в анализ положительных событий. Анализ – как щёлочи: ядовитые, разъедающие пятна на чудесной ткани бытия. [...] очевидные положения не выдерживают испытания практикой* [1: 361]. Взгляд Газданова созвучен мнению экзистенциалистов, считавших, что сущность предметов рационально не постижима и наука не в состоянии решать мировоззренческие, гуманистические проблемы.

Как и экзистенциалисты, Газданов убеждён, что только в настроениях, переживаниях, эмоциях личности есть нечто общее всем людям и выражающее самую суть положения человека в мире, и рациональному познанию противопоставляет интуитивное познание. Такой же взгляд у русского философа Н. Бердяева, утверждавшего, что *Человек понимает что-нибудь тогда, когда мысль проникается чувством и приходит в движение всё существо человека* [Бердяев 1993: 254].

Один из главных героев романа *История одного путешествия* Володя Рогачёв говорит: *Проблем не существует, есть только чувства. [...] Надо отказаться раз навсегда от иллюзии понять и привести хоть в какой-нибудь порядок все эти несовместимые и невероятно соединяющиеся вещи* [1: 242], из которых состоит жизнь. Поэтому в вышеупомянутом романе Газданов показывает текучесть жизни, предполагающую взаимосвязь между всеми вещами, из-за чего невозможно определить что-либо без определения всего остального, что в свою очередь доказывает, что каждое определение всегда будет ограниченным и искажённым. Сидя на лекции по социологии в Сорбоне, Володя Рогачёв приходит к выводу, что ни одно описание, определение не в состоянии достоверно передать действительность. Так, например, *революция в России представлялась ему как тяжёлый полёт громадной страны сквозь ледяной холод, и тьму, и огонь. Но ни девушка, ни профессор ничего не знали об этом: они знали только искусственные и игрушечные изображения войн и революций, которые изготовили в спокойных кабинетах смешные и немного сумасшедшие учёные люди; изображения состояли из аналогий и параллелей, сравнений, сопоставлений и диаграмм, в то время как на самом деле не было ни аналогий, ни диаграмм, а была смерть, и печаль, и последнее человеческое – отчаянное или радостное – исступление* [1: 245]. О неправдоподобном несоответствии содержания книг, например, по социологии, тому, о чём в них шла речь, говорит также герой-повествователь *Ночных дорог* [см. 1: 518].

В произведениях Газданова идеи и теории рассматриваются как текущие, меняющиеся чувства, происходящие из царства инстинктов и переживаний, а интеллектуальные дискуссии становятся чувственным удовольствием для их участников (например, для художника Александра Александровича из *Истории одного пу-*

тешества). Газданов описывает не сами события, а сопутствующие им чувства, переживания героев, писатель «видит» только посредством чувств. Володя Рогачёв (*История одного путешествия*) утверждает, что люди, лишённые чувств, живут беднее, *существуют наполовину, частично. [...] Они чего-то лишены* [1: 193]. Поэтому часто у Газданова именно чувство, последовательность эмоциональных событий, «лирическое путешествие» в психологическую жизнь человека становится главной идеей. По словам Л. Диенеша, «чувствительность, чувственное перевоплощение и постижение жизни и мира – [...] «жизнь чувств» является его Главной Темой, обрамляющей все другие и обеспечивающей им контекст и среду обитания» [Диенеш 1995: 146]. Так, например, роман *История одного путешествия* полностью посвящён чувствам, переживаниям, «эволюции» эмоций, а все события, весь совокупный опыт жизни видятся через чувства и посредством их. Герой романа Володя Рогачёв оценивает восприятие одного из своих знакомых, следующими словами: *Для тебя ничего не существует кроме чувственного очарования жизни* [1: 270].

Вслед за Хайдеггером Газданов критикует научный метод познания и предлагает в качестве альтернативы созерцательное мышление, которое *не активно и не целенаправленно. [...] Человек при этом не противопоставит существу как субъект – объекту: он не командует, он пассивен, он полностью зависит от существа. Сущее само открывается созерцательному мышлению человека* [Слинин 1990: 21]. Как и Шопенгауэр, писатель считает, что истинно совершенным познанием и блаженным существованием может быть только созерцание, свободное от всякого отношения к практике и к интересам воли.. В романе *Полёт* Газданов напишет: *[...] всякую человеческую жизнь и всякое изложение событий мы стремимся рассматривать как некую законченную схему, и это тем более удивительно, что самый поверхностный анализ убеждает нас в явной бесплодности этих усилий. И так же, как за видимым полукругом неба скрывается недоступная нашему пониманию бесконечность, так за внешними фактами любого человеческого существования скрывается бесконечная сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания. Мы обречены на роль бессильных созерцателей, и те минуты, когда нам кажется, что мы вдруг постигаем сущность мира, могут быть прекрасны сами по себе* [1: 458]. Эту же мысль повторит в романе *Эвелина и её друзья*, герой-повествователь, который, пытаясь избавиться от множественности сознания, погружается в пустоту, где ничего нет, пребывает в состоянии, *которое не требует от тебя никаких усилий, в котором вообще нет таких понятий, как необходимость, желание, стремление, действие. Это уход от всего, что обычно наполняет твою жизнь. Но это в то же время не похоже на погружение в небытие. У тебя в этом состоянии остаётся ценная [...] возможность, которая дана человеку, – созерцание. Ты видишь жизнь, которая проходит перед тобой, но не принимаешь в ней участия. Перед тобой начинается беззвучное движение, за которым ты следишь и смысл которого тебе становится яснее и понятнее, чем когда бы то ни было* [2: 616].

Зрительное или созерцательное восприятие мира характерно также героям Набокова. Тоже только смотрит на мир «абсурдный человек» Мёрсо из *Постороннего* Камю. По мнению этого писателя и философа, созерцание и зрительное познание действительности возвращают миру его естественно данное разнообразие, отказы-

ваясь толковать его и подводить под рациональные схемы, зрительное восприятие делает каждый элемент действительности равноценным.

Интуитивно-созерцательное восприятие жизни наметилось уже в первом романе Газданова *Вечер у Клэр*, в котором Николай, вслед за мыслью Хайдеггера, и также как и герой романа Владимира Набокова *Соглядатай*, приходит к выводу, что *единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть* [Набоков 1990: 345], поэтому газдановские герои живут в своём мире, не делая выводов, не оценивая, просто глаза на людей, на вещи, на природу, они стремятся переживать экзистенциальный миг настоящего как единственно доступную им вечность. Герои понимают, что человек – это проходящее, и единственное, что он может, так это созерцать всё вокруг, например, наслаждаться созерцанием природы.

На основании вышесказанного можно с уверенностью утверждать, что взгляд Газданова на человека и его мировосприятие и познание действительности созвучен экзистенциалистскому, а также соответствует тенденциям развития литературы.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Бердяев, Н.: *Экзистенциальной диалектике божественного и человеческого*. In: Бердяев, Н.: *О назначении человека*. Москва 1993.
- Бердяев, Н.: *Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения*. In: Бердяев, Н.: *Творчество и объективация*. Минск 2000.
- Газданов, Г.: *Собрание сочинений в 3-х томах*, Москва 1996. Все цитаты из произведений Г. Газданова приводятся по этому изданию, в тексте в скобках указывается том и номер страницы.
- Диенеш, Л.: *Гайто Газданов. Жизнь и творчество*. Владикавказ 1995.
- Жихарёва, Т.Ю.: *Иррационализм как мировоззренческая основа творчества*, <http://utmn.ru/frgf/No3/text13.htm>.
- Набоков, В.: *Соглядатай*. In: Набоков В.: *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 2. Москва 1990.
- Слиннин, Я.: *От Платона к Хайдеггеру*. In: *Наука и ценности. Философские и социологические исследования*, выпуск XXVI. Ленинград 1990.

ЙОЗЕФ ДОГНАЛ

Чехия, Брно

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ЦЕННОСТИ

ABSTRACT:

The article deals with the theme of values and their identification in a literary text. It is shown how the notion of *value* can be defined in the sphere of culture ("the secondary nature"). The literary text is considered to be a synthesis of ethic and aesthetic values, both of which have their own development in the history of literature. The ethic values have been stressed in the 17th-19th century but since the end of the 19th century the aesthetic values are taken more into account because of the change in the way in which the model of the world appears in the literary works.

KEY WORDS:

Interpretation of the literary text, values, aesthetic values, model of the world, ethic values.

Когда мы станем говорить о ценностях и их роли в интерпретации литературного (или иного рода искусства) произведения, мы наткнемся на много вопросов, напр., о том, что такое ценность, как она «вносится» в мир, как она «переходит» в литературное произведение, что именно является ценностями в разных моделях мира, которые отражаются в изучаемых или интерпретируемых произведениях, по каким признакам можно ценности распознавать, где, в каком месте эти ценности, так сказать, индуцируются в течение интерпретации литературного текста.

Вопросов много, ответов, кажется, меньше. Для определения не сложно использовать интернетовскую энциклопедию Wikipedie. В ней мы найдем, что под ценностью можно понимать «...убеждение или веру в то, что данная вещь плоха, хороша или важна для жизни».¹ По этому определению понятно, что ценность, определяемая человеком, входит в круг антропоцентристических данных. Первичная же природа ничего подобного, наверно, не знает – в ней таким же способом ценно или бесценно всё существующее – ничто не отличается большей или меньшей ценностью по сравнению с другими. Ценность – это представление сознающего субъекта, не что-то объективно существующее в мире. Чтобы понять функцию ценностей для человечества, надо обратиться к тому, как, наверно, ценности стали формироваться в общественном и индивидуальном сознании.

В сфере антропологизированной природы, в которой человек определяет значение вещей и явлений т. наз. первичной природы по отношению к себе, к своим

интересам и своей жизни, по отношению к исполненной им умственной или физической работе, разумеется, обстоят дела по-другому. Там под понятием ценности подразумевают *«представления одиночек или группировок о том, что является желаемым, правильным или неправильным»*.² Если мы будем исходить из убеждения, что человек является частью природы, то, понятно, что человек предопределен к ценностной установке, исходящей отчасти из его агрессивно-адаптивной стратегии, как о ней говорит, напр., чешский философ Йозеф Шмайс, понимая под этим то, что человек приспосабливает все в «первичной природе» самому себе, использует и переделывает «первичную природу», – количество усилий и польза, извлекаемая из приложения усилия, определяют ценностное восприятие результата. Кроме этого, он дает таким способом толчок к возникновению «вторичной природы», в которую входит вся широко понимаемая культура, которая немыслима без человека – ее носителя и творца одновременно.

Понятно также, что ценности в таком случае не могут оставаться по своему характеру на одном уровне: они начинают распадаться в две основные группы – ценности *экзистенциальные*, связанные с отношением человека к «первичной природе» и его месту в ее рамках, и ценности *социальные*, связанные с человеком и его существованием среди других людей, т.е. в рамках социального организма, в который он включен.

В течение развития социума именно группа социальных ценностей стала медленно распадаться в самостоятельные подгруппы. Сначала она включала ценности, направленные на сосуществование людей в рамках данного общества, т.е. ценности *этические*. Они-то и обладали способностью регулировать поведение людей друг к другу, индивида к социуму и, наконец, индивида к самому себе, к своему усовершенствованию для жизни среди других. Социальные ценности формировались как система более-менее рационально формулируемых постулатов, входящих в жизнь в форме желаемого поведения; соблюдение норм санкционировалось, несоблюдение наказывалось. С ними связывались желаемые типы поведения, идеалы, понятие совершенства. Все это стало составной частью модели мира, включающей представления, нормы, ценности..., их сплав, принятием которого в течение воспитания человек-одиночка становился членом данного общества. Ценности представляли в такой модели мира какой-то аксиом – идеал, к которому человек мог стремиться.

Трудно установить когда, но на наш взгляд параллельно с этим шло и развитие ценностей другого характера – ценностей, основывающихся не на рациональном восприятии человеком мира и самого себя, а на *эмоциональном*. Понять это позволяют нам в последнее десятилетие проведенные исследования и обобщающие работы по теме эмоциональной интеллигенции, как, напр., книга Даниэля Гоулмана (Daniel Goleman) «Эмоциональная интеллигенция».³ В ней наглядно показано, насколько сильным является эмоциональное восприятие мира человеком, показываются в ней и примеры того, как не-рационально действует человеческий мозг, и проходящие в нем психические процессы. Большую роль не-рационального в человеческом восприятии мира и в транспозиции ощущаемого в представления заметил раньше и Эрнст Кассирер (Ernst Cassirer).⁴ Его же концепция возникновения образа «моментального божества» в человеческом восприятии демонстрирует

факт, что первично человек *воспринимает*, а только потом *называет*, причем *не всегда понимает*.⁵

Тут и происходит исконное раздвоение антропологических социальных ценностей в два ряда ценностей: этические и эстетические. В то время, как этические ценности по сути дела различают две крайности «правильно/прилично» или «неправильно/неприлично», эстетические ценности находят сначала другие два крайних полюса: «гармонично/красиво» и «дистгармонично/некрасиво». По-нашему, именно тут заложены так часто трактуемые противоречия-непротиворечия формы и содержания.

Этические ценности долгое время доминировали в интерпретации литературных произведений; мы можем предполагать, что именно передача «нормированных» этических ценностей (таких как мужество, мудрость...) была первичной целью литературных произведений, таких, скажем, как индийские сказки-поучения Панчатантрам. Они давали определенные примеры поведения, различая «правильное» от «неправильного», воспитывали к мужеству, к принадлежности «к своим» и т.д., значит, приурочивали отдельного человека к социуму, его истории и нормам, к его культуре в широком смысле слова, к его модели мира в целом. Эра, когда этические ценности доминировали в литературной интерпретации (и литературном творчестве), кончается, видимо, эпохой классицизма. Романтизм уже ставит упор на индивидууме – изображает его ценности, отклонившиеся от «общих» или даже противостоящие им, заложенные в его индивидуальной модели мира, противостоящей коллективной модели мира. Этические (или социокультурные) ценности играют, однако, очень важную роль и в критическом реализме, пытавшемся построить опять стройную систему ценностей, основывающуюся на принципе «одного мира» для всех – поэтому, например, острая критика социальных условий, в которых жили представители разных сословий, защита «маленьких и угнетенных». Под конец 19-ого века эта тенденция теряет жизнеспособность под давлением крушения представления об обществе как одном целом, которое, правда, на некоторое время восстанавливается в реализме т. наз. социалистическом, но опять не на долгое время.

Рука об руку идет в это время и восприятие эстетических ценностей, ушедшее после антики на долгое время со сцены. Русская литература, как и другие европейские литературы, в течение веков возобновляет многое, что известно было уже грекам: на смену литературе понимаемой скорее в качестве «ремесла», повторяющего известные уже до того времени формы, считаемые идеальными или образцовыми, приходит тенденция к индивидуальной обработке формы литературных произведений. Не случайно регулятивная, норматизирующая тенденция приводит при классицизме к созданию первых русских нормативных поэтик (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков). Хотя частично, но отход от них намечается уже в русле классицизма, углубляется в сентиментализме, совершается, однако, в романтизме. Подражание идеалу уходит со сцены, креативные подходы, оригинальность, все больший упор на «игру» с формой берут верх, так как этические ценности по сути дела распались – как и общество, которое утеряло свою целостность. Этические ценности меняются по тому, к которой группе, прослойке, части социума интерпретирующий субъект принадлежит, какая модель мира и связанные с ней ценности ему близки. Это было и раньше, но не в таком крупном масштабе. Не случайно,

по-нашему, то, что в самом конце 19-ого и начале 20-ого века формальное столь интенсивно входит в манифесты отдельных новых литературных течений. Теория реагирует на это чуть позже, но время формальной школы недалеко.

А где тут интерпретация? Каждая эпоха и существующая в ней социокультурная формация и ее культура, т.е. и литература, всегда воспитывали своих читателей так, чтобы они способны были воспринимать этические и эстетические ценности – и в процессе интерпретации именно это и случается: читатель конфронтируется или с установившимися уже, или со становившимися ценностями.

Что касается этических ценностей, их, как правило, понимают и идентифицируют довольно легко. Формальные эксперименты, новшества воспринимаются, чаще всего, «со временем» – только медленно их принимает большинство читателей.

В наше время мы становимся свидетелями специфического развития: довольно большое количество читателей почти не ознакомлено с методом формального анализа – они почти не способны внимать ценности этого характера. Они принимают форму как-то подсознательно, как элемент, который как-то или помогает или затрудняет писателю передать, читателю «изъять» из литературного произведения содержание. Формальными признаками они сознательно занимаются не очень часто, часто не замечают их – они их не удивляют, не привлекают их внимание, находятся «под порогом внимания».

А этические ценности? Они же всё время еще существуют, но они очень расплывчаты. Пример: студенты на вузовских семинарах интерпретации литературного текста часто спорят о том, какие ценности в настоящее время можно назвать действительно живыми и действующими. И очень часто их решение близко констатации Ивана Карамазова – «все дозволено». Ценностная дезориентация в медленно эгоизирующемся обществе приводит к тому, что этические ценности интерпретируются по групповым интересам – по интересам иногда маленькой группировки, к которой читающий принадлежит. Общих же ценностей как будто стало очень мало. В эпоху глобализации мы сталкиваемся с тем, что когда-то уже называли по-немецки *die verspielte Totalität* – проигранная целостность.

Какой-то новой ценностью становится событийность – прагматический уровень, который не дает столько возможностей различной интерпретации, различного понимания. Многие студенты почти боятся поэзии – в ней слишком много надо следить за формой. «Не нравятся» многим из них и сложные тексты, приносящие этические дилеммы и т.п. – «слишком сложно». Многие ищут приключенческие книги, фильмы и т.д. – «экшн» (action) стоит надо всем. Однако, насколько мы можем ее провозгласить подлинной ценностью?

Действует, значит, и сегодня постулат, что для интерпретации ценностей литературного произведения необходима «включенность» в данную культуру, ознакомление с данной моделью мира. Там, где знания «идеальных» ценностей не культивируются, не являются темой литературного дискурса, не направляют поведение людей, не заставляют искать ценностный идеал, не входят в концепт целостной модели мира, туда им на смену приходит прагматика повседневной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnota>

² <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnoty>

³ Goleman, D.: *Emoční inteligence*. Praha 1997.

⁴ Cassierer, E.: *Language and Myth*. New York, bez vřočení. ISBN 0-486-20051-5.

⁵ “*Before the intellectual work of conceiving and understanding of phenomena can set in, the work of naming must have preceded it, and have reached a certain point of elaboration. For it is this process which transforms the world of sense impression, which animals also possess, into a mental world, a world of ideas and meanings.*” Cassierer, E.: *Language and Myth*. New York, bez vřočení, p. 28.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Cassierer, E.: *Language and Myth*. New York, bez vřočení. ISBN 0-486-20051-5.

Goleman, D.: *Emoční inteligence*. Praha 1997.

Mathauser, Z.: *Metodologické meditace*. Brno 1988.

Miko, F.: *Hodnoty a literární proces*. Bratislava 1982.

Otruba, M.: *Znaky a hodnoty*. Praha 1994.

Šmajs, J.: *Gnoseologické implikace evoluční ontologie*. Brno 2001.

MIROSLAV ZAHRÁDKA

Česká republika, Olomouc

NÁZVY NAVAZUJÍCÍ

ABSTRACT:

The paper deals with Russian fiction works' titles referring directly or indirectly to a particular title of any world's or Russian fiction work released before. That is how authors express their identification or polemics or other attitude to an idea, character, historical event, myth or style.

KEY WORDS:

Russian literature – titles of works – identification or polemics with idea, typical character, historical event, myth or style of before used title.

РЕЗЮМЕ:

Статья рассматривает названия русской литературы, ссылающиеся прямо или косвенно на названия старших произведений (или их частей) мировой или русской литературы. Авторы, таким образом, проявляют свое отождествление, полемику или другого характера связь с идеей, определенным литературным типом, типом исторического события, мифом или стилевой традицией.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Русская литература, названия произведений, отождествление или полемика с идеей, литературный тип, историческое событие, миф или стиль, использованного ранее заглавия.

Stovky názvů ruské literatury zjevně navazují na názvy či látky starší. Bývá to z několika důvodů. Buď autor naznačuje jistou ideovou či uměleckou spřízněnost se starším dílem a jeho tvůrcem, a návazností svého názvu se řadí do jisté tradice, nebo prostě opakováním obecně známého názvu připoutává pozornost čtenářů. Nový název nemusí být doslovným opakováním, může být třeba citátem ze známého díla, ale autor si tímto pojišťuje hlubší myšlenkovou srozumitelnost svého textu, akcentuje jeho smysl, posouvá jeho smysl jiným směrem a tak podobně. Náhodné opakování staršího názvu, případ, že by nový autor o starém názvu neměl tušení, je možné téměř vyloučit, i když ani taková ignorance není nereálná.

Velmi často je v názvech citována bible či jiný náboženský zdroj, event. spisovatel svým názvem napodobuje styl těchto zdrojů, aniž by přímo citoval, nebo použije zastaralé slovo s nimi spjaté, jež už přešlo do kategorie poetických. Příkladem posledně uvedené možnosti je uvedení slova «ковчег» (arch.) u dvou autorů 20. století, u **Andreje Platonova** a **Vladimíra Maximova**. Platonovova nedokončená komedie *Ноев ковчег* (někdy z let

1950–51) má navíc ještě «biblický» podtitul – *Каиново отродье* (Kainovo pokolení), což akcentuje patos hry, zacílený proti imperialistům (Churchill aj.) a vysokému katolickému kléru. Vzhledem k tomu, že tu je oslaven Stalin jako zachránce lidstva před potopou, je zřejmé, že Platonov se tak pojišťoval proti eventuálnímu zatčení v době represálií, ale současně nemínil hru dokončit. Naznačil v ní různé syžetové a ideové možnosti, což je zjevné ze soupisu jednajících osob: **Ch. Chaplin**, **B. Shaw**, **A. Einstein**, ale i Ahasfer, věčný Žid, nebo Ježíšův bratr Jakub.

«Ковчег» se vyskytuje i v názvu románu **V. Maximova** *Ковчег для незваных* (1976–78). Děj se odehrává v roce 1946 na vesnici v Tulské oblasti, v Moskvě, Irkutsku a na Kurilských ostrovech, retrospektivy sahají do 30. let a do válečného období. Skoro ve všech kapitolách doprovází současný děj téma oběti Ježíše Krista, věčného pochodu Mojžíše a utrpení jeho lidí, paralela k „věčnému pochodu“ ruského člověka v kruhu. Zlověstná je tu postava Stalina a jeho biřiců. Symbolické téma tsunami pak je uzavřeno záchranou lidí na korábu „spravedlivého člověka“ Fjodora Samochina, hlavního hrdiny díla. Epigraf románu je z evangelia sv. Matouše: „Nebo mnoho jest povolanych, ale málo vyvolených.“

Vladimír Maximov se obrací k „biblickému“ názvu i v dalších románech: *Семь дней творения* (1971), *И аз воздам* (1987). A v jiných aspoň originálně stylizuje: *Прощание из ниоткуда*, *Заглянуть в бездну*, *Стань за черту*, *Жив человек* aj.

Román *Семь дней творения* je sestaven ze sedmi částí, pojmenovaných podle dnů v týdnu, a v každé se rozvíjí dlouhodobý životaběh jednoho z hrdinů. Jsou to vlastně samostatné romány, spojené příbuzenstvím hlavních postav a širokým panoramatem vývoje ruské společnosti od revoluce do šedesátých let. Hrdinové se vyvíjejí od revolučního nadšení k rozčarování, z něhož možná vede cesta ke štěstí mladého pokolení a k víře: «*Шел и знал. Знал и Верил.*»

Román *И аз воздам* (z V. knihy Mojžíšovy: „máť jest pomsta a odplata“) vypráví o kozácích a vině všech na neštěstí Ruska. Román téhož názvu psal i porevoluční emigrant **Sergej Makovskij**, ale dílo nedokončil. Podle publikovaného fragmentu lze soudit, že biblický název má svůj původ v religiózním pojetí skutečnosti právě tak jako **Tolstého** epigraf k románu *Anna Kareninová*. Ten ovšem vyjadřuje spíše jen původní koncepci románu, která pak prošla složitým procesem proměn.

Maximov i jiní autoři svými názvy a celými díly prokazují, jak inspirativní a tvořivý je stále potenciál bible. To ostatně poznáme i z dalších příkladů. Román **Jelizara Malceva** *Войди в каждый дом* (1961) je jedním z nich: název blízký náboženské rétorice mohl posloužit i politickým cílům. Zde konkrétně chruščovovskému uvolňování situace na vesnici a principu hovořit s lidmi, a ne jim jen přikazovat. **Baklanovův** sbor „nevymyšlených povídek“, nazvaný podle jedné z nich *Входите узкими вратами* (1992), obsahuje řadu portrétů a situací, dokládající, jak nesnadno se prosazovaly demokratičtější tendence ve společnosti i v ruské literatuře. Jedna vzpomínková povídka se jmenuje *В начале было слово* a polemizuje s antisemitskou knihou **I.R. Šafareviče** *Русофобия*. Podobně jako Baklanovova je nazvána historická povídka **Leonida Lichodějeva** – *Сначала было слово* (1987).

S biblí souvisejí především názvy doby těsně porevoluční, a pak až z 60. – 90. let. **Vasilij Rozanov** vyjádřil v roce 1918 svůj postoj k revoluci svým názvem *Апокалипсис нашего времени*. Biblický název použil **Nikolaj Šmeljov** v novele o gruzínském malíři **Niko Pirosmasavi**, o jeho díle a záhadném osudu – *Деяния апостолов*

(1988). Tragický charakter má i povídka **Borise Vasiljeva** *Неопалимая купина* (1986 – Mojžíšův hořící keř). Dramatický až tragický děj je tedy často uváděn právě takovými názvy biblického či náboženského rázu. **Grigorij Baklanov** svou tragickou válečnou novelu pojmenoval *Мертвые сраму не имут* (1961), což zní starorusky a biblicky. Jiná jeho novela, ironicky svým názvem upomínající na nesmyslnou a krutou afgánskou válku, je též tragická, byť intimně: *В месте светлом, в месте злачном, в месте покойном* (1995). Využívá citátů z církevního zpěvu. A samozřejmě biblicky mu vyznívá i povídka ze současného života, varující před degradací rodičovství – *Непорочное зачатие* (1993). A ještě další Baklanov – *И тогда приходят мародеры* (1995) – hutná novela konfrontující válku a současnost, poněkud mentorsky apelativní, s akcentovanou myšlenkou, že marodéři drancující za války nevymřeli a drancují dál.

Z náboženské oblasti čerpají tedy spisovatelé stále. **Vasilij Němirovič-Dančenko** nazval povídku z 1. světové války velikonočním *Восстанию воскрес!* **Vladimír Dudincev** napsal román *He хлебом единым* (vyšel v roce 1957) o střetu tvůrčích lidí s byrokraty a vyvolal jím ostrou reakci konzervativní kritiky, a **Grigorij Baklanov** podobné názvy používá i v 90. letech.

A mohli bychom pokračovat dál: **Felix Světov** napsal román o své cestě ke křesťanství – *Отверзи ми двери* (1978), ve stejné době emigrant **Michail Morgulis** novelu *Снаци, Господи, раба Даниила* (1979), **Grigorij Kanovič** líčí osudy svých židovských hrdinů v prózách obdobných názvů: *И нет рабам рая* (1985), *Улыбнись нам, Господи* (1989). To jsou případy, kdy název a idea díla je v souladu s náboženským zaměřením autora, avšak ani socialističtí realisté se neodřikají takových názvů: vojenský a literární funkcionář **Vladimír Karpov** psal o politické výchově vojáků v próze *He мечом единым* (1979), **Vitalij Zakrutkin** o vzniku a mohutnění „nového světa“ – Sovětského svazu – v rozsáhlém románu *Сотворение мира* (1956-1978), který opravdu nemá nic společného s půvabným dílem **Jeana Effela**. Satiru si dovilil nazvat «biblickým» způsobem **Alexandr Zinovjev** v románu *Иди на Голгофу* (1985).

Co do frekvence na druhém místě je použití názvů ze staroruské literatury nebo ruské klasiky. Autoři přímo citují nebo využívají stará témata i postavy. Výrazně se tím zapsal do literatury **Michail Bulgakov**, který se vědomě a zcela otevřeně hlásil ke **Gogolovi** nejen tím, že dramatizoval *Mrtvé duše* a napsal podle nich filmový scénář, nýbrž i navázáním na tento román satirou na současnost 20. let *Путешествие Чичикова*. Bulgakov jakoby ve svých dílech a názvech chtěl akcentovat spjatost své tvorby s klasikou i v jiných případech: s **Goethem**, **J. Vernem**, **Cervantesem**, **Molièrem** aj.

Jiným příkladem je životnost satiry **M.J. Saltykova-Ščedrína** *История одного города* a využití jejích postupů pro zobrazení dalších dějů v Rusku po roce 1825 až do současnosti. Nepřímou cítíme přítomnost Ščedrína i Gogola ve „studii“ **Andreje Platonova** *Город Градов* (1927), kde je vysmívána sovětská byrokracie, přímo pak na Ščedrína navazuje **Vjačeslav Pjecuch** svým dílem *История города Глухова в новые и новейшие времена* (1989), kde odsoudil stalinismus i byrokracii sovětského Ruska v různých podobách.

Ještě hlouběji v historii ruské literatury hledali inspiraci **Michail Kurajev**, když jakoby na radiščevské téma napsal svou satirickou prózu *Путешествие из Ленинграда в Санкт-Петербург* (1996), ovšem s jiným laděním než kdysi **Radiščev**, nebo **Ludmila Petruševská** v rytmitizovaném „vesnickém deníku“ *Карамзин* (1994), v jehož „sekaném“, úsečném stylu je vylíčena bída ruské vesnice. Čteme tu citáty z oslavných sověť-

ských písní («где так вольно дышит человек»), z fantastické prózy **A. Platonova** (*Мусорный ветер*), z postmoderního románu **Saši Sokolova** (*Школа для дураков*), z protistalinského filmu *Pokání* («дорога ведет к храму») atd.

Lermontovovu báseň *Утес* (česky Skální štít) připomene název románu **Anatolije Pristavkina** *Ночевала тучка золотая* (1987). První strofa – hravá a veselá – tu odpovídá první části románu o začátku nového života válečných sirotek v kavkazských horách, druhá strofa je smutná, Pristavkinova druhá část románu tragická. Jinou lermontovovskou inspiraci měl **Vladimír Makanin**, když použil jeho klasický název *Герой нашего времени* jako druhou část názvu svého románu *Андерграунд* (1998), pronásledujícího šířavou ironií „hrdiny“ ruské společnosti gorbačevsko-jelcinského období.

Na **Puškinovu** poému a **Tolstého** povídku navazuje **Vladimír Makanin** názvem své povídky *Кавказский пленный* (1995) o krutosti, nesmyslnosti a paradoxech války s Čečenci («уже который год», «уже который век»), kde autor také pracuje s puškinsko-lermontovovským motivem protikladu krásy přírody a války. Opět **Lermontov** – jeho *Папуч* – inspiroval **Valentina Katajeva** k tomu, aby svůj román o revoluci roku 1905 a o dětství nazval *Белеет папуч одинокий* (1936). A opět **L.N. Tolstoj** svou kavkazskou povídkou vedl **Grigorije Baklanova** k názvu povídky *Разжалованный* (1976), kde ovšem vypráví o moderním rozervanci – moskevském taxikáři. A **Vasilij Staroj** (pseudonym!) přímo dějově navazuje na **Tolstého** *Войну и мир*, když v románu *Пьер и Наташа* (1996) dovádí Pierra Bezuchova k děkabristu. **Dostojevského** název použil **Michail Narica**, oběť stalinismu a sovětského režimu vůbec, k „autobiografické zprávě“ *Преступление и наказание* (1971).

Také **Čechovovy** názvy se objevují v pozdější literatuře: *Вишневый сад* (1966) je umělecky slabá povídka **Alexeje Musatova**, daleká od Čechova, *Палата № 7* (1992), povídka **Vjačeslava Pjecucha**, naopak přímo navazuje na postavu Čechovova doktora Ragina a líčí osud psychiatra v sovětské současnosti. I některé názvy **Maxima Gorkého** jsou využity v literatuře dalších období, např. *Мать* (1923) **Feoktista Berezovského**, kde je hlavní hrdinkou jakoby následnice Pelageji Nilovny, tentokrát sibiřská revolucionářka. Sugestivní povídku *Мать* napsal i **Andrej Platonov** v souboru válečných próz: je to tragédie matky a jejích dětí za fašistického vraždění. Název „budovatelského“ románu **Borise Pilňaka** *Волга впадает в Каспийское море* (1930) si po třiceti letech vypůjčil **Leonid Lichodějev** pro svou satiru na sovětské pořádky a lidské slabiny.

Samozřejmě najdeme mezi názvy ruských autorů 20. století i citace, jména nebo přímo názvy z literatury světové. **Andrej Platonov** napsal válečnou povídku *Афродита* o velké lásce vojáka k servírce v bufetu, kterou spojuje s bájnou hrdinkou pěna ve sklenici piva. **Ludmila Petruševská** nazvala svou antiutopickou „kroniku konce XX. století“ *Новые Робинзоны* (1989), **Valerij Popov** svou knihu humoristických povídek *Новая Шехерезада* (1988). Návaznost je tu vždy s posunutým významem předchozího symbolu, tématu, typu.

K **Dickensovu** *Пříběhu dvou měst* (Повесть о двух городах) se přiklonil **Konstantin Fedin** smyslem a částečně i názvem *Города и годы* (1924), jen tu váhá mezi Dickensovým humanismem a revolučním patosem. Povídka bodrého až povrchního humoristy **Leonida Lenče** *Укрощение строптивых* (1939) připomene **Shakespearovu** hru *Укрощение строптивой* (Zkrocení zlé ženy). Atd. Takových podobností můžeme najít stovky, někdy ta návaznost není příliš smysluplná. Málokdy se autor přihlásí otevřeně ke svému vzoru přímým jeho označením v pojmenování díla, jako to nejednou udělal

Vjačeslav Pjecuch. Např. jeho povídka *Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гете* (1996) je spíše řada esejů o filozofických otázkách, a Pjecuch se tu – někdy ironicky – s **Goethem** shoduje v životní či literární skepsi.

Velmi častá je návaznost názvu na známý citát. Viděli jsme to v případě bible, ale je tomu tak i u antických spisovatelů a výroků. Připomenu jen *Pantha rei* (1989 – Все течет) **Vasilije Grossmana**, známou antistalinistickou novelu. Nebo naopak: socialisticko-realistické názvy navazují na revoluční hesla: *Из искры – пламя* (1940) **Sergeje Golubova**, *Возгорится пламя* (1966) **Afanasije Koptělova**, atd. I takových případů najdeme desítky, některé mají smysl, některé jsou jen propagandistickým trikem. Kuriózním případem je ironizace socialisticko-realistického dramatu *Оптимистическая трагедия* (1932) **Vsevoloda Višněvského** ve hře **Vjačeslava Pjecucha** *Пессимистическая комедия* (1989): hra obsahuje tři banální a současně absurdní příběhy, protikladné patosu Višněvského, mj. díky použití postupů **F.M. Dostojevského**.

Navazující názvy, pomineme-li ty s propagandistickou funkcí nebo ty, které jsou ploidem nedostatečné autorovy invence, mívají hlubší smysl, pokud se ztotožňují nebo naopak polemizují s ideou určitého literárního typu (Don Quijote, Faust apod.), určitého typu historické události (historická próza), určitého mýtu, citátu, pokud se řadí do určité myšlenkové, historické či literárně historické (např. stylové) tradice. Literární vývoj takto nachází své vlastní interní zdroje, není jen odrazem historické, společenské nebo obecně lidské reality.

АЛЕКСАНДРА ЗЫВЭРТ

Польша, Познань

ПРИГЛАШЕНИЕ НА КЛАДБИЩЕ (О «КЛАДБИЩЕНСКИХ ИСТОРИЯХ» Б. АКУНИНА – Г. ЧХАРТИШВИЛИ)

ABSTRACT:

The subject of death very often appears in the works of Boris Akunin – Grigory Chkartishvili. In *Stories from Cemeteries* the author proves that death can't be omitted while speaking about life. Akunin – Chkartishvili treats cemetery not so much as a cultural monument but as a testimony to the national attitude towards life and death.

KEY WORDS:

Boris Akunin, Grigory Chkartishvili, *Stories from Cemeteries*, cemetery, life, death.

Григорий Чхартишвили знаком читателям многих стран мира как эссеист, японист, переводчик, литературный критик, но прежде всего как автор около двадцати детективных романов, написанных под псевдонимом Борис Акунин.¹ Писатель многократно повторял, что нельзя отождествлять Акунина с Чхартишвили.² Они как «доктор Джекилл и мистер Хайд»: Акунин – это «царь миддл-литературы»,³ беллетрист, профессионал детективного жанра,⁴ зато Чхартишвили автор неигровой, а значит, менее подверженный изменениям.⁵

В этом контексте интересной может показаться одна из последних книг автора, появившийся в октябре 2004 года сборник *Кладбищенские истории*, авторами которого одновременно и создатель фандоринского цикла, Борис Акунин и литературовед, культуролог Григорий Чхартишвили.⁶ Это неожиданное, хотя в этом случае, кажется, вполне обоснованное, соавторство объяснено уже в предисловии: *Я писал эту книгу долго, по одному-два кусочка в год. [...] Дорога эта оказалась длинной в целых пять лет. Началась от стены старого московского кладбища и увела меня очень-очень далеко. За это время многое изменилось, «и сам, подвластный общему закону, переменился я» – раздвоился на резонера Григория Чхартишвили и массовика-затейника Бориса Акунина, так что книжку дописывали уже вдвоем: первый занимался эссеистическими фрагментами, второй беллетристическими.*⁷ Сознательно решаясь стать соавтором самого себя, писатель имеет возможность не только прийти к сознанию широкого круга читателей, но и пред-

ставить проблему с двух точек зрения – как Акунин, человек верующий, и Чхартишвили – атеист.

В *Кладбищенских историях* автор следующий раз возвращается к теме смерти. Тема смерти не нова для автора, как замечают критики, она в каком-то смысле постоянно присутствует в его творчестве.⁸ В этом контексте, что подтверждает также Акунин, *Кладбищенские истории* в большой степени являются своего рода продолжением раньше начатых размышлений. В центре внимания автора шесть знаменитых старинных кладбищ – Донское в Москве, Хайгейтское в Лондоне, Пер-Лашез в Париже, Гайдзин-боти в Иокогаме, Гринвуд в Нью-Йорке и еврейское на Масличной горе в Иерусалиме. Весь текст разделен на шесть глав, в каждой из них две части: очень эмоциональное, почти философское эссе Чхартишвили, рассказывающее о каждом из кладбищ (расположении, истории, индивидуальном характере, похороненных на них людях⁹) и детективная новелла Акунина, действие которой происходит или на упомянутых кладбищах или поблизости от них. Для Акунина-беллетриста старое, уже бездействующее кладбище – это персонаж фольклора, ужасающее и одновременно fasciniрующее место действия всяких необыкновенных историй: фантастических, детективных, ужасающих, в которых и преступление, и несчастливая любовь, и наказание, и вампиры, и призраки, и осужденные на вечные муки души грешников. Как говорит автор: *Что за рассказ о кладбище без поминания жути и нежити* [59].

Чхартишвили – турист, исследователь и тафодил – воспринимает его совсем по-другому, как не столько памятник культуры, достопримечательность, сколько репрезентацию национального восприятия смерти. Итак, Донское кладбище символизирует смерть забытую, *был да сплыл* [13], как пишет он в заглавии. Лондонский Хайгейт, элитарное, как немножко иронически добавляет автор, кладбище для богатых, «приличных» людей – это место смерти благопристойной, *в те времена, когда Pax Britannica еще не распалась* [50]. Олицетворяющий смерть эстетическую и этическую: красивую, романтическую и благородную парижский Пер-Лашез является квинтэссенцией стереотипного образа Франции, страны, в которой, *с давних пор литература значила больше, чем монархия* [77]. Эссе о Гайдзин-боти в Иокогаме рассказывает о наиболее ужасающей (особенно для жителя Запада) смерти – внезапной, *которую нельзя предугадать, к которой невозможно подготовиться* [127]. Бруклинский Гринвуд идеально передает американский подход к жизни. Это – *территория запланированной смерти, первая ласточка пресловутого positive thinking, [...] американского оптимизма, который так раздражает иностранцев* [184], престижное и снобистическое место, что-то в роде посмертной «аллеи звезд». Последний, явно оптимистичный эссе, посвящен еврейскому кладбищу на Масличной горе в Иерусалиме – олицетворению смерти нестрашной. Еврейское кладбище резко выделяется на фоне остальных упомянутых некрополий прежде всего потому, что оно совсем лишено свойственных для такого типа мест сакральных элементов. Оно скорее всего напоминает своего рода «зал ожидания», в котором покойники спокойно ожидают Суда. И лишь тогда выясняется цель всего произведения, его основной «месседж» – попытка преодолеть страх смерти и показать дорогу к настоящему бессмертию – извечной мечте человечества.

В поисках ответа писатель не убегает от страха смерти, а идет ему навстречу, пытаясь его рационализировать и понять в чем его суть.¹⁰ Он не планирует вникать

в проблему смерти как таковой (*В природе таинства разобратся нельзя, на то оно и таинство, чтобы не иметь никакой природы.* [205]), исходя из предположения, что она существует потому только, что существует жизнь, касается всех без исключения и для каждого является будущим. Несмотря на человеческие усилия, невозможно отнестись к смерти: отбросить ее, вытеснить из сознания, забыть. Жить, утверждает автор, обозначает систематически приближаться к моменту неминуемого конца. Рождение человека – это одновременно проповедь его смерти, затем бунт против смерти по сути дела автоматически оказывается бунтом против жизни. Нельзя затем говорить о жизни не говоря о смерти.¹¹ Поэтому *Кладбищенские истории* – это по сути дела следующая (после *Писателя и самоубийства*) попытка понять что-то важное – может быть самое важное – про жизнь,¹² и избавить человека от страха смерти, а вместе с ним и от всех прочих страхов. Это означает, уточняет писатель, не вообще уничтожить смерть, а исключить смерть неожиданную, непредсказуемую и преждевременную [...] Когда смерть перестанет внушать страх и восприниматься как зло, можно будет считать, что человечество свой путь благополучно завершило и вернулось в Эдем [213–214].

И Акунин, и Чхартишвили, но каждый по-своему, верят в бессмертие.¹³ У Акунина даже ужасная Салтычиха в конце концов найдет упокой души, а решительный материалист Маркс убедится в существовании «жизни после жизни». Чхартишвили тоже убежден, что биологическая смерть не обозначает окончательного финала человеческого существования. *Рождение и смерть – это не стены, а двери* [9] утверждает он уже в самом начале. Поэтому в центре его внимания не горе, травма и слезы (которые со смертью как таковой не имеют ничего общего¹⁴), а Остановившееся Время, человеческие мысли, чувства и запечатленные в эпитафиях эмоции. Согласно этому положению и вопреки сложившимся стереотипам, он воспринимает кладбища как места сна (*cemetery, cimetiere, cimitero, от изящного греческого «койметери-он», то есть «место сна»* [172]) или как своего рода города людей, которые хотя физически исчезли, но все время существуют в каком-то другом измерении¹⁵ (... люди, которые жили раньше нас, никуда не делись. Они остались там же, где были, просто мы с ними существуем в разных временных измерениях. [...]) *Всё, что когда-то было, и все, кто когда-то жил, остаются навсегда [...]* *Мертвецы – наши соседи и сожители. Мы ходим по их костям, пользуемся выстроенными для них домами, разгуливаем под сенью посаженных ими деревьев. Мы и наши мертвые не мешаем друг другу.* [6–8])

Суть проблемы человеческого страха смерти лежит, по его мнению, в ошибочном подходе к жизни.¹⁶ Страх смерти характерен особенно для западной культуры, основной ошибкой которой является, с одной стороны, пренебрежительное отношение к смерти (*Западный человек, дитя оптимистической цивилизации, живет на свете, делая вид, что смерти нет, а если и есть, то очень нескоро* [127]), с другой – иррациональное убеждение в том, что когда-то удастся ее понять, раскрыть ее тайну, обмануть и каким-то способом избавиться от нее. Единственный способ избавиться от страха смерти – это помириться со смертью, одобрить ее существование и подготовиться к ее приходу: *жить как можно дольше и жить по правилам (то есть правильно), чтобы потом умереть с чувством глубокого удовлетворения* [214].

В этом контексте не смерть является проклятием человечества, а бессмертие в биологическом смысле. Оно именно, не смерть лишает жизнь ее цели и смысла. Доказательством этого являются слова героини последней новеллы: *от старости никуда не денешься. [...] Всё время повторяем одно и то же, рассказываем друг другу вещи, отлично известные нам обоим. Он прав: всё уже было* [217].

Писатель убежден, что даже в случае возможности полной биологической регенерации организма человек, в конце концов, внутренне насытится жизнью и почувствует «инстинкт смерти».¹⁷ Оказывается затем, что смерть нельзя воспринимать в категориях наказания, а естественного финала жизни, своеобразного «хэппи-энда», которого нельзя опасаться.

Кладбищенские истории не являются ни справочником, ни тем более универсальным лекарством от страха смерти, но, несомненно, заставляют задуматься о вечном и о том, что *узнав о смерти как можно больше, можно попробовать бороться ее как можно меньше...*¹⁸

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ср. напр. Wołodźko-Butkiewicz, A.: *Od pierestrojki do netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004.

² В одном из интервью Акунин сказал: *Борис Акунин и Григорий Чхартишвили – это не один и тот же человек. На мне сейчас очки Акунина, а когда я Чхартишвили, я надеваю другие очки*. Вербиева, А.: *Борис Акунин: «Так веселее мне и интереснее взыскательному читателю...» Грандиозный проект новой русской беллетристики*, http://exlibris.ng.ru/person/1999-12-23/1_akunin.html.

³ В свои произведениях Акунин использует метод «двойного кодирования». Сознательно стирая границы между «элитарной» и «массовой» литературой, он стремится создавать произведения, которые могут быть привлекательными как для массового читателя так и интеллектуала. См. Захаров, А.: *Борис Акунин: опыт культурологического анализа*, <http://pushkinka.narod.ru/zaharov.htm>, Циплаков, Г.: *Битва за гору Муддл*, In: «Знамя» 2006, №8, <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/8/cy11.html>

⁴ См. *Ciekawiq mnie warszawscy złodzieje...*, интервью с Б. Акуниным, <http://miasta.gazeta.pl/kra-kow/2029020,35796,3024337.html>

⁵ Шевелев, И.: *Соавтор самого себя*, интервью с Б. Акуниным, <http://www.ogoniok.com/archive/2-004/4868/41-52-52>

⁶ *Кладбищенские истории*, как замечают критики, – это своего рода компромисс между Г. Чхартишвили и Б. Акуниным. Они, с одной стороны, не похожи на другие тексты автора, с другой, очень напоминают то, что пишет каждый из них., Шевелев, И.: *Соавтор самого себя*, интервью с Б. Акуниным, <http://www.ogoniok.com/archive/2004/4868/41-52-52>, Иванова, Н.: *Литературная резервация: рубль за вход, два за выход*, «Знамя» 2005, №1, <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/ivan9-pr.html>. В свою очередь, сам автор говорит, что *Кладбищенские истории* позволяют понять чем отличаются эти два писателя. Чхартишвили – это не скрывающий своих взглядов эссеист, в свою очередь Акунин – это повествователь, фантаст, фиктивное лицо. См. *Advokat diabla*, интервью с Б. Акуниным, <http://tygodnik.onet.pl/1563,10952,1313946,tematy.html>,

⁷ Акунин, Б., Чхартишвили, Г.: *Кладбищенские истории*. М. 2006, с. 5 Все остальные цитаты по тому же изданию. Страницы указаны в скобках.

⁸ Достаточно вспомнить хотя бы первый «фандоринский» роман Акунина *Азазель* (1998) или культурологическую монографию Чхартишвили *Писатель и самоубийство* (2000), в которой автор сосредоточивает свое внимание не только на биографиях конкретных писателей-самоубийц, но и пытается проанализировать явление смерти как с философской, так и психологической точки зрения. См. Разуваев, Н.: *Эссе о смерти*, http://www.expert.ru/printissues/kazakhstan/2006/45/book_pisatel_i_samoubiystvo.html; см. Также Пригодич, В.: *Светлая книга или Книжный свет*, http://www.russian-uk.com/archive/art_gallery/230_30.htm

⁹ В одном из интервью автор выяснил: *меня привлекают не знаменитые покойники, а наоборот, те, про кого все давно забыли, чья могила – единственное свидетельство, подтверждающее, что некогда жил такой вот Симеонов-Пищик и ушел, и не оставил никакого ключика к своей исчезнувшей жизни кроме двух дат да какой-нибудь полустертой благочестивой сентенции.*, интервью с Б. Акуниным газете Известия, <http://www.team-x.ru/xforum/topic1761.html>

¹⁰ См. Карандашев, В.: *Жить без страха смерти*, Москва – Санкт-Петербург 2005.

¹¹ Как утверждается в научной литературе, сознание смерти является для человека одновременно даром и проклятием, поскольку человек больше всего убегает от знания о своем неизбежном конце. Смерть внезапно прекращает жизнь и поэтому кажется ему чем-то чужим, враждебным и непредвиденным. Drogoś, S.: *Człowiek w obliczu śmierci*. Toruń 2002, с. 90, Adamkiewicz, M.: *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*. Toruń. 2004.

¹² См. Шевелев, И.: *Соавтор самого себя*, интервью с Б. Акуниным, <http://www.ogoniok.com/archive/2004/4868/4-52-52>.

¹³ Подход к проблеме бессмертия непосредственно вытекает из разного отношения обоих воплощений писателя к вере. Лишь Акунин верит в Бога, Чхартишвили – нет. Он прежде всего считает себя историком, заинтересованным, однако, проблемой существования загробной жизни. См. Żebrowska, A.: *Dodatek do Fandorina*, <http://akunin.republika.pl/>

¹⁴ Шире о проблеме часто сопутствующих смерти травме, страху и страданиях. См. Drogoś, S.: *Człowiek w obliczu śmierci*. Toruń 2002, с. 109.

¹⁵ См. этимологию слова «некрополь» - Некрополь гр. nekropolis, (nekros – мертвый, polis – город. т.е. буквально «город мертвых»), *Словарь иностранных слов*. Москва 1982, с. 332.

¹⁶ В одном из интервью писатель вспоминал: *Помню, как меня потрясли сочинения японских третьеклассников на совершенно банальную тему, на которую пишут дети во всем мире - «Мое будущее». В своей начальной части эти работы были точно такие же, как если бы они были написаны в любой совершенно стране мира, в Америке, в России, не важно. Кто-то пишет о том, что хочет стать спортсменом, кто-то политиком, кто-то киноактрисой. В общем, дети как дети. Но у каждого из этих детей сочинение кончается одинаково: «... а умру я во столько-то лет от того-то». Представить себе русских детей, пишущих об этом, я не могу. У нас жизнь воспринимается как нечто, не имеющее конца.* Куланов, А: *Взгляд без предубеждений*, интервью с Б. Акуниным, ж-л «Япония сегодня», ноябрь 2000 года, <http://www.fandorin.ru/akunin/articles/japantoday.html>

¹⁷ Понятие «инстинкт смерти» введено биологом И. Мечниковым. «Инстинкт смерти» - это положительное желание старых людей умереть, похожего на желание спать, появляющееся вследствие усталости. Он считал, что почти каждая человеческая смерть является преждевременной и вызывается каким-нибудь насильем – в простом или более сложном виде, известном под именем болезни, – и что поэтому этот потенциальный инстинкт не получает возможности выражения. Его идеалом был «ортобиоз», то есть развитие человеческой жизни, при котором она проходит через долгий период активной старости с могучим здоровьем, приходя к последнему периоду, в котором будет наличествовать чувство сытости жизнью и желание смерти. См. Карандашев, В.: *Жить без страха смерти*. Москва – Санкт-Петербург 2005, с. 320.

¹⁸ Бекасов, Ш.: *Кладбищенское соавторство*, <http://www.bekasov.ru/shen/cemetery.htm>

ЛИЛИАНА КАЛИТА

Польша, Гданьск

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ МАРКА АЛДАНОВА «МОГИЛА ВОИНА»

ABSTRACT:

An article analyses various types of times: biographical, historical, calendar, twenty-four hours and even cosmical, which are expressed in live of different heroes. Space is considered according to theories by J. Lotman and is based on resistance: high-low, open-close, limited-unlimited. Meanings of these notions are connected with qualities such as: valuable-unvaluable, good-bad, etc. Time and area is disclosed of author ethical concept and his philosophy of history.

KEY WORDS:

Time, space, Aldanov, historical prose.

Марк Алданов – это автор крупных исторических романов, в которых воплощена своеобразная философия истории, вытекающая из убеждения о роли случая в ходе событий. На долю писателя выпала горькая судьба вынужденной эмигрантской жизни, которая, углубленная старательным изучением процессов истории, привела его к выводу, что закон истории – это *постоянное вторжение войн и революций в мировую жизнь, а человеческие характеры во все времена остаются неизменными, хотя полностью раскрываются лишь в момент испытаний*.

Анализируемая в этой статье повесть *Могила воина* (1939) представляет собой отражение Европы в эпоху, когда *мир все не мог прийти в равновесие после французской революции и наполеоновских войн*. Героями произведения являются как реальные лица: Байрон, виконт Кестльри, лорд Веллингтон, вдова Наполеона Мария Луиза, Александр I, так и вымышленные: из них на первый план выдвинут неизвестной фамилии агент сперва австрийской, а потом английской полиции, бывший карбонарий – мастер-месяц.

Время и пространство в рассматриваемом произведении неравномерны и прерывисты, они наделены чертами многообразности и функциональности, как в плане композиционном (биография главных героев опирается на мотив дороги), так и в идеологическом, становясь изображением авторской концепции мира и человека. Восстановление художественной категории времени и пространства должно

учитывать структуру повествования в тексте. В данном случае имеем дело с повествованием от третьего лица, в котором, однако, передается психологическая точка зрения героя, в основном Байрона, мастер-месяца, лорда Кестльри и Александра I.

В повести *Могила воина* присутствуют образы времени биографического, исторического, календарного, суточного, а даже космического, реализуемые посредством сюжета, языковых средств и символов. Биографическое время героев вытекает с принятых автором временных рамок, охватывающих период с 1819 по 1824 год (повесть начинается встречей Байрона с карбонариями в Венеции и кончается его смертью в Миссолонги), при чем в жизни каждого героя эти годы считаются переломными, решающими его судьбу в будущем а даже последними годами перед смертью. Итак, Байрон показан зрелым, утомленным своим байронизмом и славой человеком, ищущим новой цели, больше политическим деятелем, находящим для себя могилу воина в борьбе за освобождение Греции, чем поэтом, пытающимся изумить мир новыми стихами. Царь Александр I предстает перед нами как повелитель, охваченный мистическими идеями, которому проблемы современной политики кажутся непонятными и несущественными. Правящий Англией пятидесятилетний лорд Кестльри убежден, что против него совершается заговор (во главе которого стоит гнедая лошадь) и на этой почве сходит с ума и кончает жизнь самоубийством. В свою очередь, за эти пять лет судьба мастер-месяца все сильнее сплетается с судьбой Байрона, так как он назначен английской полицией наблюдать за действиями поэта.

Время, отведенное повествователем каждому персонажу, длится в зависимости от того, какую роль играет герой в структуре произведения. Больше внимания уделяется личности Байрона, лорда Кестльри и мастер-месяца, так как царь Александр I или Мария Луиза появляются на страницах повести только на несколько часов (владыка России будет потом еще упомянут в статье, которую читает английский поэт).

Биографическое время героев является неотъемлемой частью времени исторического, запечатленного в таких событиях как конгресс в Вероне, революционное движение в Италии и Греции, годовщина смерти Наполеона и становится оно частью космического времени, вытекающего за пределы быта, что видно в постоянных ссылках на прошлое и рассуждениях об искусстве, как явлении вечном. Наглядным примером тому служит хотя бы символический визит Байрона на кладбище в Пизе, определяющий дальнейшую судьбу поэта, а потом слушаемая им на праздничной площади песня, исполняемая там уже пятьсот лет. Таким образом, время представляет собой сложную, расширяющуюся и углубляющуюся структуру (напоминающую ларчик), благодаря которой Алданов подчеркивает идею «волнующей связи времен».

Кроме вышеуказанных способов представления времени писатель для его изображения пользуется также календарем, при чем даты обозначены более или менее четко. Обычно время приходится восстанавливать самому читателю на основе таких определителей как *потом, через несколько дней, через некоторое время, через несколько месяцев*. Детально Алданов отражает последние дни жизни Байрона, а особенно день смерти, который восстановить можно буквально по часам. Алданов приводит точно день и время смерти поэта: *вечером 19 апреля [...] в на-*

чале седьмого часа. Значимость этой даты подчеркивается тем, что это как раз праздник Пасхи.

Надо заметить, что писателю не удалось избежать ошибок во временном плане. В одной из сцен видим герцога Веллингтона, который в *третьем часу дня [...]* *медленно проезжает верхом по Гайд-парку*, направляясь навестить лорда Кестльри в министерстве иностранных дел. После разговоров, касающихся победы Веллингтона над Наполеоном, политики в современном мире, *герцог поговорил еще минут десять о финансовых вопросах*, а затем Кестльри провожает его до выхода, возвращается, разговаривает с иностранным послом, оставляет инструкции работникам и отправляется в палату в *три часа дня*.

Согласно типологии М. Бахтина, в произведении Алданова можно увидеть тип авантюрного времени, с присущими такому роду сюжетам препятствиями как морская буря, заговор, бунт, а также явлениями типа предсказания, предчувствия. К качествам, свойственным этой категории, можно причислить и наблюдаемые в *Могила воина* размышления на философские темы, происходящие на развернутом географическом фоне, охватывающем три страны Европы: Италию, Англию и Грецию, к которым надо добавить хотя бы упоминаемые Австрию, Россию, Францию, Турцию, а даже экзотическую Венесуэлу. Это свидетельствует об открытом характере пространства, позволяющем автору *Мыслителя* соединять события с целью выявления общих закономерностей истории.

Рассматривая схему пространства стоит обратиться к теориям Юрия Лотмана о художественной значимости пространственных границ, основанных на оппозициях: «высокий-низкий», «открытый-закрытый», «ограниченный-неограниченный» и другие. Им присущи добавочные значения: «ценный-неценный», «хороший-плохой», «свой-чужой» и т. п. Эти понятия углубляют смысл текста и связаны с авторской концепцией нравственности.

Первостепенное значение в повести Алданова имеет противоположность открытого/замкнутого типа, выражающая метафорически характер некоторых мест. Она связана с оппозицией динамичный/статичный по отношению к поведению героев. Итак, Байрон показан обычно в движении. Он либо идет, вернее бежит, так как свою хромоту поэт скрывает *особой бегущей походкой*, либо ездит по городу верхом или в линейке, либо предстает перед нами на мостике плывущего корабля. Открытость пространства усиливают явления природы: буря, сквозной ветер, дождь, которые становятся более ощутимые. Самостоятельные путешествия за город отличают от других участников конгресса в Вероне царя Александра I. Таким образом, реализуется некое подобие этих героев. Другие персонажи обитают как правило в замкнутом пространстве, а их действия сводятся к разговорам и высказываниям своих мыслей. В замкнутом пространстве своего дома, министерства или дворца Веллингтона мы видим лорда Кестльри. Сцена, в которой министру кажется, что гнедая лошадь с картины показала ему язык, разыгрывается в полутемной комнате лорда – ограниченность помещения в этом случае способствует усилению психической болезни героя. Самоубийство лорда совершено тоже в стенах его личного имени.

Сидячим в ограниченных помещениях показан обычно мастер-месяц. Ресторан, кантина, кабак, кофейня – это места, в которые часто забегает любящий выпить герой, кроме того он может там подслушивать, о чем разговаривают люди. Он также проводит время в доме, в котором когда-то располагался гарем, в греческом арсе-

нале, где работает, и в учреждениях, в которых шпион получает инструкции, в полицейских отделениях и т.п.

Существенную роль в архитектонике произведения играют также представления о верхе и низе. Большинство героев движется по горизонтальной оси, пересекая вертикальную плоскость только иногда. Исключением является Байрон, самые решительные моменты жизни которого происходят, как правило, на втором этаже. Там он проводит время обычно сам, отдыхая и читая, в очень скромной обстановке своей комнаты. Посторонним отдыхающий англичанин кажется мертвым, и это впечатление свидетельствует о присущем персонажу особом измерении, недоступном другим смертным. Тоже на верху происходит разговор поэта с сулиотами, во время которого Байрон не сдается шантажирующим его солдатам. В комнате на втором этаже происходит тоже смерть Байрона. Но припадок падучей, испытываемый поэтом после бунта сулиотов, имеет место этажом ниже (!). Такое расположение событий позволяет говорить о сакральном смысле верха в отношении к Байрону. Кстати, сакральные черты приобретает и пространство кладбища Campo Santo в Пизе, где Байрон и Тереза Гвиччиоли наблюдают известный фресок, изображающий смерть, и кладбище Campo di Fiera в Вероне, где находится посещаемая вдовой Наполеона гробница Джульетты. Сакральный характер Campo Santo подчеркивается его положением рядом с городской площадью, на которой происходит праздник (карнавал). Таким образом, пространство площади связано со сферой *profanum*.

В реализации оппозиции важную роль играют также образы порога, которым в рассматриваемом тексте является прежде всего лестница, а рядом с ней вода.

Алданов впервые показывает нам Байрона спускающегося по лестнице виллы Ла-Мира, и это пространство отделяет поэта от издевающихся над ним детей, стоящих на улице. Больного Байрона слуги не оставляют внизу, а вносят по лестнице в его комнату. Виконт Кестльри провожает лорда Веллингтона до входной двери, но иностранного посла только *до лестницы, дальше не пошли*, и лестница здесь отражает степень дружбы и уважения к гостю.

Если вода, в виде моря, по которому отправлялся в Грецию Байрон, помогала поэту в раздумьях о будущем, то в Миссолонги она приобретает противоположный смысл, становясь границей, отделяющей скверную и многолюдную рыбацкую деревню от остального мира. Вода в Греции ограничивает пространство, в котором действует главный герой, делая его узким и, в сочетании с царствующим там холодом, вредным автору *Гяура*. Даже суша, по которой передвигаются герои в Миссолонги, необыкновенно наполнена влагой, она грязная и способствует плохому настроению персонажей.

Анализ категории пространства в *Могилах воина* приводит к выводу, что произведение построено с помощью метафор и символов, при чем положительную оценку приобретает все, что существует в открытой плоскости и находится на верху вертикальной оси. Эти плоскости обычно отведены героям динамичным, развивающимся, наделенным высокими нравственными качествами и способностью существовать не столько для собственных целей, сколько для общечеловеческой пользы. Как правило, единственным героем, который вполне заслуживает бытия в таком пространстве, является Байрон. Учитывая факт, что главным героем своей повести Алданов избрал поэта, не будет преувеличением сказать, что со смыслом

времени и пространства связан мотив культуры и натуры, понимаемый как долг перед миром и преодоление собственного «я». Этот вопрос встречаем во многих произведениях Алданова, так как их героями являются часто художники и творцы культуры. Приемы построения категории времени и пространства, указанные нами на примере *Могилы воина* нашли углубление в исторических романах Алданова.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Алданов, М.А.: *Могила воина*, In: Алданов М.: *Сочинения в 6 книгах*. Т. 4. Москва 1995, с. 527-652.
Бахтин, М. М.: *Время и пространство в романе*. Вопросы литературы 1974, № 3, с. 133-179.
Лотман, Ю. М.: *Структура художественного произведения*. Москва 1970.
Николина, Н.А.: *Филологический анализ текста*. Москва 2003.
Чернышев, А.: *Ключи к Алданову*. In: Алданов М.: *Сочинения в 6 книгах*, т. 6. Москва 1996, с. 5-18.
Хализев, В.Е.: *Теория литературы*. Москва 2002.

ИРАИДА КИРИЛЛОВА

Россия, Волгоград

ПРОЗА А. ПЛАТОНОВА В ШКОЛЕ И В ВУЗЕ: НОВЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ

ABSTRACT:

The author of this article deals with the urgent problem of “mind” and “heart” in the prose of Platonov (1920's). This research concerns such works by Platonov as “Chevengur”, “Cotlován”, “Yuvenilnoe more”, “Sokrovenniy chelovek” and other. The evolution of his world outlook allows us to speak about the evolution of his creative activity and his literary character. Since the middle of 1920's Platonov appears before us not as a science fiction writer but as a “poet of a man's heart” and as an artist of “psychological meditations”. Later on in his works Platonov confirms that the presence of the correlative ties of “mind” and “heart” is obligatory. The new type of the literary character a “concealed man” being an artistic variant of “the concealed man's heart” appears in the creative work of Platonov. This type of the literary hero is the mystic depth of the Apostle Paul's personality.

KEY WORDS:

Conception of personality, concealed; rational, emotional, the problem of “mind” and “heart”, “a concealed man”.

Прошедшие два десятилетия были благотворны для школьного и вузовского образования. Это время – воистину праздник литературы. Восстанавливаются в своих правах имена писателей и их произведения, от которых отечественный читатель был фактически отлучен. И А. Платонов в числе «возвращенных» писателей. Сегодня уже никого не удивляет, что именно он занимает центральное место в русской литературе XX столетия. Феномен писателя до сих пор не удалось разгадать: его творчество очень трудно поддается толкованию. Но уже тот факт, что произведения Платонова включены в школьную и вузовскую программы, дает основания для оптимизма в изучении этого сложного писателя.

Наиболее плодотворным, на наш взгляд, в современном литературоведении становится изучение поэтики А. Платонова через призму категорий «ума» и «сердца», являющихся необходимой составляющей для понимания эстетики и художественного творчества писателя. В центре решения проблемы «ума» и «сердца» – человек, его взаимоотношения с действительностью и с самим собою. Андрей Платонов

писал: *«На земле есть только одно явление, которое нас, людей, больше всего интересует: человек, человеческая жизнь».*

Произведения А. Платонова невозможно понять и оценить в полной мере без внимания к их философскому контексту. Проза писателя исполнена глубокой философии, и это абсолютно русская философия, которая глубоко народна по своей сути. И как ни одна другая, она основана скорее на чувствах, нежели на разуме. Русский человек мыслит более сердцем. Поэтому, очевидно, философская мысль России всегда была более или менее, но религиозной. Православие придает большое значение эмоциям, радости в момент общения с Богом. Об этом говорится и в трудах отцов Церкви, и в философских исследованиях русских мыслителей XX века: Н. Бердяева, В. Соловьева, Б. Вышеславцева и др.

Характерной чертой русской философии является ее глубокий интерес к человеку. Ее представители рассматривали духовную жизнь человека не как область субъективного, а тем более не как сферу абстрактного субъекта. Они видели в этой жизни особый мир, своеобразную реальность, связанную в своей глубине с космическим и божественным бытием. Для русской философии характерны акцентирование способности и предназначенности человека уподобляться Богу, включенность человека в Космос.

Эти же особенности характерны и для русской литературы. Послереволюционное литературное творчество не было свободным от идеологических предписаний; по большому счету, русский писатель никогда не был вполне свободен в политическом смысле, но знал свободу Духа как высшую из свобод. Не политические, а философские взгляды личности и делают литературу художественной.

А. Платонов писал о своих современниках, живших рядом с ним на переломе эпох, и, вглядываясь в них, пытался понять истины, именуемые «вечными», что испокон веков и было смыслом философии; он смотрел на мир глазами своих героев, оценивал увиденное и размышлял о нем.

Нравственные искания Платонова и его героев отражают искания русских религиозных философов. Это совпадение ненамеренно, но неизбежно. Человек у Платонова и Человек у отцов Церкви и религиозных философов – это духовное существо.

Герои Платонова, простые люди, далекие от абстрактных размышлений о вечности, ищут почти неосознанно, инстинктивно: в чем состоит правда жизни, для чего человек рождается, страдает и почему покидает этот мир, так и не поняв своего предназначения, смысла своего существования и перехода в небытие? Но им мало этого, некоторые, еще не получив ответа на вопрос, для чего существуют жизнь и смерть, спрашивают, что надо делать для того, чтобы изменить порядок вещей (подобно персонажам «Сокровенного человека», «Усомнившегося Макара», «Котлована», «Чевенгура» и др.).

Платонов был уверен в существовании у человека некой врожденной нравственности, врожденной потребности в Добре. Физическое выживание возможно и без них, в отличие от выживания духовного, но именно последнее важнее для многих героев Платонова. Фома Пухов («Сокровенный человек») считает, что смысл должен быть и в жизни, и в смерти; именно эта уверенность и помогает ему выжить. Смысл жизни для него заключается в труде, в деятельности, в созидании, причем в созидании бескорыстном. В этом плане Пухов и ему подобные персонажи в дру-

гих произведениях Платонова являются лирическими героями, за подобным отношением к жизни стоит сам автор.

Платонова привлекает творческая жилка в человеке, и тут нельзя не вспомнить идеи Н. Бердяева о том, что Творчество – акт, приближающий человека к Богу и, одновременно, акт освобождения. Человек, по Бердяеву, творит, будучи свободным. Его тело, его дух находятся в плену у «мира», следовательно, задача состоит в том, чтобы освободиться из этого плена, выйти в мир подлинный, в мир космической божественной любви. А это возможно лишь благодаря творчеству, созидательной деятельности.

Платоновские герои живут в революции, революцией, для революции, которая воспринимается ими как кровавое искупление, после которого должен возникнуть новый светлый мир, оплаченный страданиями многих. Но уже Саша Дванов и Степан Копенкин в романе «Чевенгур», Воцев и многие другие герои в повести «Котлован» начинают сомневаться: стоит ли идея строительства Города-Коммуны или Дома Пролетарского Счастья жизни детей, не доживших до обещанного им светлого будущего?

В работах «Человек и машина», «Судьба человека в современном мире» Н. Бердяев пишет о возрастании духовного одиночества человека при его социализации, о безмерной власти общества (коллектива) над личностью, о господстве фетишей государства и нации, заместивших христианство. В контексте подобных размышлений легче понять и более позднего Платонова, его романы «Чевенгур» и «Ювенильное море», в которых он рассуждает на сходные темы. Писатель не упоминает про христианство и его роль в истории человеческой духовности, но опасность дегуманизации, подмену приоритетов в современном ему обществе Платонов видит отчетливо и предупреждает об опасности этой ситуации.

Центральной категорией платоновского художественного мира, определенной сферой психоментальной структуры человеческого «я», философско-этической концепцией жизни является «сокровенность».

«Сокровенный» человек Платонова берет свое начало в Евангелии. Вспомним Первое послание апостола Петра: *«Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но **сокровенный сердца человек** (выделено нами: И.К.) в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно перед Богом»* (I Пет. 3,3-4). Вот почему для любимых платоновских героев, воспитанных православной верой, характерны такие качества народной души, как милосердие, сострадание, любовь к ближнему. Таким образом, евангельское учение о духовном человеке получает свое развитие в прозе А. Платонова.

Выражение «сокровенное сердце» обозначает религиозный, мистический смысл (связь с Богом хранится в сердце!), и то еще, что в самом человеке может быть что-то скрытое, утаенное от сознания. Как свидетельствует Вл. Даль, «сокровенный» – это «*сокрытый, скрытый, утаенный, тайный, потаенный, спрятанный или схороненный от кого-либо*», и, добавим, хранящийся как святыня. Все это дает нам основание считать, что «сокровенность» платоновских героев – это глубоко личное «движение сердца».

Сердце – одно из ключевых понятий русской религиозно-философской мысли. Этот «световой центр души» нашел свое отражение в трудах И. Киреевского, А. Хо-

мякова, Б. Вышеславцева, С. Франка, П. Флоренского, И. Ильина и многих других религиозных философов XX века. Они теоретически осмысливали этот феномен и создавали своеобразную метафизику сердца. Б. Вышеславцев, в частности, писал, что сердце *«при всей полифонии смыслов [...] есть предельный таинственный центр личности, где лежит вся ее ценность и вся ее вечность»* [Вышеславцев 1990]. Это определение как бы резюмирует то основное, в чем сходятся многие русские мыслители: в сердце заключается основа духовности человека, то есть его нравственные чувства и убеждения, ценности и идеалы. Кроме того, по убеждению религиозных мыслителей, в сердце коренится вся сила человеческого разума. Только отсюда приходят убедительные доводы, духовные мотивы внешнего поведения человека. Самое страшное для личности – утрата цельности, которая практически равносильна самоуничтожению. А цельность достигается приоритетом сердца над разумом, поскольку вера коренится именно в сердце.

В платоновской поэтике «сердцу» отводится значительная роль, оно становится своеобразным критерием цельности, ценности, полноценности человеческого бытия; именно в нем заключено все человеческое богатство, «вещество существования». Символика сердца у Платонова, таким образом, сходна с пониманием его роли у русских религиозных мыслителей и отцов Церкви.

Обращаясь к прозе А. Платонова, прежде всего следует выделить повесть «Сокровенный человек», ставшую «индикатором» (Л. Шубин) всего творчества писателя. «Сокровенное» у Платонова, как было сказано выше, переключается и с понятием «сокровенное сердце», которое встречаем у религиозных философов и отцов Церкви, и с определением, данным в словаре Вл. Даля. Кроме этого понятие «сокровенности» здесь связано с понятием «сокровище» (в смысле ценности Человека). Для Платонова именно «человек – мера всех вещей». К тому же слово «сокровенный» по своему звучанию близко к таким словам, как «кровь», «кровное», «сокровник», то есть родственник по крови (как тут не вспомнить – «все люди – братья», «возлюби ближнего»). Все эти определения, ассоциации и помогают лучше понять как философско-этические концепции Платонова, так и суть авторского замысла.

«Совмещающая» в повести «Сокровенный человек» «историческое» и «личное», «временное» и «вечное», А. Платонов отдает предпочтение изображению «движений души» (аналог толстовской «диалектики души»), что для советской литературы данного периода было несвойственно. Она стремилась освоить прежде всего сферу общественной, политической жизни человека, а не самого человека. Платонову же важно было показать самоценность личности: *«... нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя. В каждом человеке есть обольщение собственной жизни. И поэтому каждый день для него – сотворение мира. Этим люди и держатся!»* [Платонов 1991].

Главный герой повести Фома Пухов, наделенный значным именем (отсылающим нас к юродствующему Фоме), фольклорной ролью «природного дурака», является своего рода Откровением Платонова. Через изображения «бушующего сердца» и «разумных размышлений» героя писатель обозначает трагические знаки разрушенной целостности жизни всего русского народа, всей страны.

Религиозная тематика занимает очень важное место в творчестве А. Платонова. Произведения писателя просто изобилуют религиозно-мифологическими сюже-

тами, мотивами и образами. Религиозную тему А. Платонов оформляет художественно-философски как ответ человеческой души на нехватку веры.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Выпеславцев, Б.: *Сердце в христианской и индийской мистике*. Вопросы философии 1990, №4, с. 76.

Платонов, А.: *Вся жизнь*. Москва 1991.

ЙИТКА КОМЕНДОВА

Чехия, Оломоуц

СТРУКТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОЙ ЛЕТОПИСИ И ЧЕШСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ XIII ВЕКА

ABSTRACT:

The current study carries out an analysis of structure of the Halych-Volhynian Chronicle and the Second Continuation of Cosmas of Prague and of their relationship to the genre of chronicles / annals in Russian and Czech historiography. Both texts are characterised by violation of the chronological presentation, emphasis on dramatic narration, dominance of biographical principle and, in particular, of the author's commentary on the text composition and selection of information. The given historiographic metatext accentuates subjectivity of the presentation of historical events, bringing both works beyond the frame of traditional depersonalized chronicles.

KEY WORDS:

The Halych-Volhynian Chronicle, the Second Continuation of Cosmas of Prague, medieval historiography, genre, chronicle.

Летописи, в период XI–XVI веков центральный жанр историографии средневековой Руси, пользовались большой популярностью и вниманием, так как являлись ценным средством запечатления для будущих поколений именно таких трактовок событий, которые считались желаемыми. Однако, это отнюдь не были тексты, служащие лишь сиюминутным политическим требованиям – летописцы не упускали из виду, что каждое событие имеет свою роль в истории спасения и лишь в таком контексте оно достойно запечатления.¹

Определить древнерусские летописи как жанр является довольно проблематичным, так как значительно отличаются друг от друга не только конкретные летописи, но прежде всего отдельные части этих текстов. Поэтому летопись следует считать скорее своего рода «сверхжанром», который включил в себя тексты самых разнообразных жанров и происхождения от анналистических записей, воинских повестей по жития и др., включая и жанры нелитературные (юридические акты).²

Между тем как *Повесть временных лет* стремилась создать целостную концепцию истории Руси, областные летописи, возникающие в удельный период (XII

– XV вв.) теряют подобную широту кругозора, отказываются от описания истории всей восточнославянской территории и сосредотачиваются лишь на отдельном регионе. Областные летописи отличаются как выбором фиксируемых фактов, так и своей структурой. *Галицко-Волынская летопись* является одной из наиболее ценных с литературной точки зрения древнерусских летописей. Бросающаяся в глаза неоднородность ее структуры привела исследователей к ряду попыток определить первоначальные составные элементы летописи и их возможных авторов.³ Несмотря на всю дискуссионность и субъективность точного разделения текста неоспоримым остается факт, что в летописи можно выделить две основные части – часть, посвященную жизни князя Даниила Романовича, для которой укоренилось обозначение Черепнина *Летописец Даниила Галицкого*, и последующую *Волынскую летопись*.

Происхождение специфической структуры *Галицко-Волынской летописи* остается до сих пор предметом дискуссий. Венгерская исследовательница Марта Фонт полагает, что *Летописец Даниила Галицкого* первоначально имел характер цельного повествования о жизни и правлении князя Даниила Романовича, а в начале XIV века компилятор разбил поток повествования, вставив в него сведения другого происхождения. Таким образом, уникальное произведение галицкого автора пало жертвой традиционного хронологического принципа построения летописи [Font 2005: 43]. По интерпретации Н.Ф. Котляра, первоначально существовал ряд самостоятельных литературных произведений – повестей об отдельных событиях истории Галицко-Волынского княжества (напр., *Начальная Галицкая повесть*, *Повесть о собирании Даниилом волынской отчины*, *Повесть о Калкской битве*, *Повесть о возвращении Даниилом галицкого стола*, *Повесть о «Побоище Батыево»* и т.д.), которые позже были редакторами объединены в одно целое не только линейным расположением отдельных текстов за собой, но и включением одних литературных произведений в другие. Поэтому он полагает, что было бы уместнее вместо традиционного понятия летопись пользоваться термином свод [Котляр 2005: 30-60; Котляр 2006: 36-54].

Основными спецификами *Галицко-Волынской летописи*, отличающими данный памятник от других летописей средневековой Руси, оказываются: отсутствие строгой хронологической линии (не приводятся точные даты, но нарушается и релятивная хронология), высокое повествовательное мастерство и связанное с этим яркое преобладание биографического принципа в повествовании, т. е. изображение истории земли преимущественно посредством описания жизни ее правителей. Так как изучаемый текст выходит за рамки традиционной историографии средневековой Руси, возникает вопрос, существуют ли аналогичные тексты или жанры, в том числе не только такие, у которых можно предполагать генетическую связь, но и такие, у которых существует лишь типологическое отношение.

В поисках связей *Галицко-Волынской летописи* с жанрами средневековой Руси исследователи обращали внимание прежде всего на жанр жития (в смысле эквивалента жанра *vita* в латинской литературе), или светской биографии. Д. Чижевский утверждал, что в древнерусской литературе светская биография не была неизвестной и в качестве примера приводит кроме описания жизни Даниила Галицкого повествование о киевском князе Изяславе II в Киевской летописи, «некролог» Владимира Васильковича в *Галицко-Волынской летописи*, Житие Александра Не-

вского и в нескольких обрывках сохраненную биографию Михаила Александровича Тверского. [Tschizewskij 1953: 105] Слабым местом данного сравнения является факт, что всем приведенным биографиям свойственен и религиозный размер,⁴ т.е. они не являются совсем светскими – лишь за одним исключением, а именно описанием жизни Даниила Романовича, в котором религиозные черты на самом деле не встречаются.

Таким образом, летописный текст о Данииле Галицком имеет в письменности средневековой Руси на самом деле исключительную позицию, однако определенные аналогии находим и в латинской литературе. Чижевский наметил связь с жанром *vita* в смысле светской биографии (ср. *Vita Caroli Magni* Эйхарда) и жанром *gesta*, однако данную параллель не разработал [Tschizewskij 1953: 108].

В отличие от таких беглых аналогий Марта Фонт представила конкретное сравнение *Летописи Даниила Галицкого* с латинским текстом, а именно анонимными *Gesta Hungarorum*, которые с *Летописью Даниила Галицкого* связывает доминирование биографического принципа над хронологическим. Способ изображения персонажей в обоих текстах несет черты биографии Александра Великого, которая была в латинском мире известна благодаря *Alexandreis*, а на Руси в данное время – по переводам греческих хронографов. Хотя в письменности средневековой Руси жанр *gesta* не существовал, М. Фонт предлагает для части летописи о князе Данииле название *Gesta Danielis regis*. Даниил и высшие представители княжества часто вращались в среде центральноевропейских королевских и княжеских дворов, поэтому имели возможность близко познакомиться со способами создания официального портрета и идеологии местных правителей: интенсивные политические и династические связи, несомненно, вели и к информационному обмену. Из этого, конечно, не следует, что существовала прямая связь между летописью Даниила Галицкого и *Gesta Hungarorum* – по мнению М. Фонт, речь идет скорее о результате параллельных тенденций в данных литературах [Font 2005: 41-43]. Латинское обозначение для части древнерусской летописи производит несколько необычное впечатление, оно допустимо скорее как акцентирование предложенной гипотезы, однако очень важен факт, что М. Фонт своим анализом доказала ценность и возможность рассмотрения *Галицко-Волынской летописи* и вне рамок древнерусской письменности.

Чешская историография XIII века представлена текстом, во многом близким *Галицко-Волынской летописи*. Компиляция, обозначаемая как *Второе продолжение Козьмы*,⁵ возникла, вероятно, в конце XIII века и описывает события до конца 80-х годов XIII века, следовательно, она охватывает ту же эпоху, что и *Галицко-Волынская летопись*, посвященная событиям с начала XIII века до начала 90-х годов того же столетия. Оба текста связаны друг с другом и содержанием. *Второе продолжение Козьмы* говорит о Данииле Романовиче и его сыновьях как участниках сражения под Крессенбрунном,⁶ *Галицко-Волынская летопись* дает информацию о Пршемысле Отакаре II, дорисовывает с другой точки зрения борьбу за бабенбергское наследство, а также запечатляет события, о которых чешские источники молчат (ср. детальное описание чешского похода князя Даниила в 1253 г.).⁷ Соприкосновение темы чешских и восточнославянских историографических текстов является очень редким явлением, так как кругозор чешских средневековых авторов не затрагивал области Восточной Европы, также древнерусские летописцы удельного периода

устремляли свой взгляд почти исключительно на свое княжество и его окрестности. *Галицко-Волынская летопись* является в этом смысле исключением: она описывает события на широком пространстве Восточной и Центральной Европы, что было обусловлено большим размахом внешнеполитической деятельности Даниила Романовича, а частично и его сына Льва. Галицко-волынская ветвь Рюриковичей привлекла внимание авторов *Второго продолжения Козьмы* лишь в связи с их интенсивным ангажированием в Центральной Европе. Таким образом, *Второе продолжение Козьмы* в этом отношении соответствует традициям чешской средневековой историографии, между тем как *Галицко-Волынская летопись* является широтой своего кругозора в контексте областных летописей уникальной.

Компиляция *Второе продолжение Козьмы* включила в себя целый ряд текстов разнообразного объема, содержания и стиля. Хотя о конкретных авторах *Второго продолжения Козьмы* ведутся споры, ими, несомненно, являлись, так же как и в случае *Галицко-Волынской летописи*, клерики, отлично информированные о событиях своего времени. Несоответствие между отдельными частями, тематические и стилистические диссонансы побудили издателей *Второго продолжения Козьмы* к стремлению определить тексты, легшие в основу указанной летописи. Данные попытки вызвали продолжающиеся свыше столетия споры и все новые версии членения. По мнению Марии Благовой, исследователи, никогда не сходящиеся в своих заключениях, на самом деле лишь накапливали аргументы в поддержку того, что *Второе продолжение Козьмы* никогда не следовало разделять и что было ошибкой искусственно выделять из летописи отдельные отрывки и составлять из них новые гипотетические целые.⁸

Таким образом, дискуссии о структуре, авторах и источниках *Второго продолжения Козьмы* во многом аналогичны спорам, связанным с *Галицко-Волынской летописью*. Однако сосредоточить внимание лишь на поисках исходного вида текстов до переработки компилятором является довольно проблематичным, так как граница между реконструкцией первоначального и конструкцией совершенно нового текста является зачастую почти неразличимой. Поэтому я, пытаясь характеризовать метод историографической работы авторов данных двух текстов, занимаюсь обеими летописями в той форме, которая сохранилась как конечная, хотя окончательная версия текста как целого не достигает качества некоторых его частей.

Подобно тому, как многообразными являлись древнерусские летописи, и латинский жанр анналов не представлял собой застывшую форму, не способную к переменам, и выше приведенные специфические черты *Галицко-Волынской летописи* можно отнести и ко *Второму продолжению Козьмы*. Также при составлении этого произведения была разрушена точная хронологическая линия – в данном случае прежде всего в результате работы компилятора, который не смог соединить отдельные использованные источники, между тем как в *Галицко-Волынской летописи* несоблюдение хронологической линии являлось авторским замыслом.⁹ Во *Втором продолжении Козьмы*, как и в *Галицко-Волынской летописи* чередуются лаконичные записи к отдельным годам с обширными драматическими повествованиями, литературное качество которых значительно превышает обычный уровень летописных записей, и которые первоначально, наверное, представляли собой самостоятельные литературные произведения. И

в этих повествованиях зачастую доминирует биографический принцип. Участники описываемых происшествий в обеих летописях представлены не только посредством слов летописца, но и цитированием их аутентичных текстов.¹⁰

Однако основным критерием для определения жанрового новаторства *Второго продолжения Козьмы и Галицко-Волынской летописи* не может служить резкое увеличение записываемой информации, так как подобную перемену переживают в данное время и другие центральноевропейские анналы, напр., в польской историографии *Летопись краковского капитула*.¹¹ Чертой, представляющей собой, по моему мнению, принципиальный выход за рамки традиционных летописей/анналов, отличающихся обезличенным, объективизирующим характером, является прежде всего историографический метатекст *Галицко-Волынской летописи* и *Второго продолжения Козьмы*, т.е. обращения авторов к читателям, в которых комментируется их способ работы над летописью.

Характер указанного историографического метатекста не является в сравниваемых произведениях идентичным. В *Галицко-Волынской летописи* он направлен преимущественно на способ построения текста, он помогает читателю ориентироваться в структуре летописи тем, что автор ссылается на предыдущий текст («Мы же, се оставше, на преднее возвратимся.»),¹² вводит большие тематические целые («Начнем же сказати беицисленныя рати, и великия труды и частыя войны, и многия крамолы, и частая востания, и многия мятежи.»),¹³ или антиципирует последующее повествование («Создание же его иногда скажем.»).¹⁴ Напр., формулировка «Якоже сказахомъ о ратехъ многихъ. Си же написахомъ о Романе, древле бо писати си, нын_ же зд_ вписано бысть в посл_ дняя.»¹⁵ образует связь как с предыдущим, так и последующим текстом, т.е. интересным способом соединяет анафорический и катафорический принципы организации текста. Нелинейное построение текста летописец не считает вполне обычным явлением и перед читателями защищает свое право на освобождение повествования из прокрустового ложа строгой хронологии в пользу логики повествования и смысловых связей изложения.¹⁶

Напротив, во *Втором продолжении Козьмы* авторские комментарии направлены прежде всего на выбор информации, ее приведение („*Haec vidimus, et testimonium perhibemus*“),¹⁷ или, наоборот, причины ее отсутствия. Дело в том, что летописец не стремится создать у читателя ложное представление, как будто его повествование является исчерпывающей картиной эпохи, а объясняет также то, почему некоторые сведения отсутствуют. Некоторые из них пропущены, во-первых, ради сжатости, во-вторых, из-за недостаточной ознакомленности летописца с описываемой проблемой, в-третьих, в силу расхождения имеющихся свидетельств,¹⁸ в-четвертых, в связи с ограниченным доступом к полной информации, которой обладает лишь узкий круг доверенных лиц („*Cuius instinctu seu consilio rex Otakarus allectus ista fecerit vel facienti consenserit, quia inter sublimes personas versatur factum, ad enarrandum difficile manet.*“),¹⁹ или только Бог.²⁰ Наконец, кое о чем летописец сознательно умолчал. Интересно, что автор открыто признается в этом, приводя даже причины: опасность зависти,²¹ или ненависти затронутых лиц („*Quaedam autem [...] malui subticere, ne forte singula, ut fuerunt, prosequendo aliquorum odium incurram*“),²² или же страх, чтобы автора не упрекнули в низкопоклонстве („*stylo submoto, ne videar adulationis notam incurrere veritatem prosequendo, eius fac-*

ta melius et verius explananda posteris relinquo.“).²³ Автор не только не старается внушить впечатление, будто его текст передает полную фактографическую информацию, но и не претендует на безошибочность интерпретаций.²⁴ Все приведенные формулировки имеют характер топосов, однако это, конечно, не значит их семантическую пустоту. В *Галицко-Волынской летописи* аналогические комментарии отсутствуют.

Итак, между тем как в *Галицко-Волынской летописи* историографический метатекст служит прежде всего для сохранения цельности произведения, во *Втором продолжении Козьмы* значительно больше внимания уделяется тому, что историографическая работа основана на отборе информации, и уже в этом выборе проявляется авторский замысел, а кроме того здесь – хотя лишь одним намеком – различается уровень фактов и уровень интерпретаций, которые могут не быть конечными и безусловно правильными. Несмотря на всю близость *Второго продолжения Козьмы* и *Галицко-Волынской летописи* можно, по моему мнению, утверждать, что чешский текст характеризуется более высоким качеством историографической работы.

Однако более глубокому пониманию метатекста, посредством которого автор вступает в коммуникацию с читателями, принципиально препятствует факт, что летописеведение до сих пор не смогло дать ответ на основной вопрос, кому были древнерусские летописи адресованы, т.е. к какому потенциальному читателю летописец обращался. Традиционные представления о том, что адресатами данных текстов были монахи или светская элита, отвергнул И.Н. Данилевский, считающий, что единственным адресатом летописей являлся Бог на Страшном Суде. [Данилевский 2004: 266-268]. Гипотеза Данилевского об адресате и цели древнерусского летописания могла бы дать ключ к трактовке историографического метатекста в *Галицко-Волынской летописи*: если у летописи имелся такой адресат и цель, стало бы понятным, почему ее авторы, в отличие от создателей *Второго продолжения Козьмы*, не говорят о сознательном замалчивании фактов, об опасности недовольства современников и т.п. Все-таки, данное объяснение мне не кажется приемлемым, так как трактовка Данилевского вызывает пока слишком много вопросов и опрометчиво было бы основывать на ней другие гипотезы.²⁵ Однако отказ от окостенелого взгляда на восточнославянскую средневековую историографию как чисто утилитарную деятельность, подчиняющуюся всем сиюминутным политическим требованиям, и новое открытие вопроса адресата данных текстов, является бесспорной ценностью монографии Данилевского. Детальное изучение историографического метатекста всего древнерусского летописания могло бы иметь, по моему мнению, принципиальное значение для ее решения.

Если *Галицко-Волынская летопись* изучается лишь в контексте историографии средневековой Руси, она оказывается исключительным, уникальным текстом. Сравнение с текстами центральноевропейской латинской письменности, с одной стороны, лишает ее эксклюзивности. Но, с другой стороны, таким образом выявляется тот факт, что в разных литературах без прямого контакта возникли в значительной степени аналогичные историографические тексты, представляющие собой гибридный жанр между анналами и хроникой, так как выходят за традиционные рамки летописного жанра как комплекса обезличенных ежегодных записей, тяготеют к драматическому повествованию, не подвергаются точной

хронологической линии, и прежде всего их авторы открыто комментируют свой способ работы, но пока эти тексты не достигают качеств хроники, предлагающей читателям целостную картину истории с объединяющей индивидуальной перспективой ее автора. Между тем как в Чехии вскоре после *Второго продолжения Козьмы* возникла *Збраславская хроника*, представляющая собой, несомненно, одну из вершин чешской средневековой историографии, в письменности Древней Руси решительный шаг от летописи к авторской хронике не был сделан, и жанр хроники остался неизвестным.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Исследования летописей до сих пор часто игнорировали сакральные рамки этих текстов. Настоящие цели в течение семи столетий с необычайной интенсивностью веденного летописания до сих пор остаются не совсем ясными. Интерпретация летописей как своего рода документа, запечатляющего все благие и плохие действия для Страшного суда предложил И.Н. Данилевский [2004: 83-85, 241-258].

² Р. Урбаньски в связи с польскими анналами говорит о «паразитическом литературном жанре» (pasożytniczy gatunek literacki) – Urbański, R.: Literackość średniowiecznego dziejopisarstwa polskiego. <http://www.mediewistyka.net/content/view/82/35>

³ Ср. новейшую резкую реакцию Н.Ф. Котляра [Котляр 2005: 32] на исследование А. Н. Ужанкова [Ужанков 1989: 247-283].

⁴ Трактровка *Жития Александра Невского* как исключительно светской биографии („Zu derselben Gattung gehört nun auch die [...] „Žitie“ von Aleksandr Nevskij, die ja einen ausgesprochen weltlichen Charakter trägt, wenn auch mehrere für kirchliche Literatur typische Redeverwendungen darin zu finden sind.“ [Tschizewskij 1953: 105]) является ошибочной. К образу князя в *Житии Александра Невского* и современных летописях детально И.Н. Данилевский: Русские земли глазами современников и потомков. Москва 2001, с. 181-228.

⁵ Последним изданием остается *Fontes rerum bohemicarum – Prameny dějin českých*, tomus II, ed. Josef Emmler, Praha 1875, где текст дается не в том виде, какой содержит Драчицкая рукопись, а расчлененный на гипотетические целые: *Výpisky z Vincencia, Gerlacha a jiných starších letopisců českých* (s. 270-281), *Letopisy české od roku 1196 do roku 1278* (s. 282-303), *Příběhy krále Václava I.* (s. 303-308), *Příběhy krále Přemysla Otakara II.* (s. 308-335), *O zlých letech po smrti krále Otakara A* (s. 335-343), *B* (s. 343-368), *Závěrek sběratele* (s. 368-370). *Второе продолжение Козьмы* точно в той форме, какую произведению дал неизвестный компилятор, было до сих пор опубликовано лишь в чешском переводе [Pokračovatelé Kosmovi 1974]. Дискуссии об этом тексте резюмирует Bláhová, M. [Pokračovatelé Kosmovi 1974: 203-207]. Ср. также: Nechutová 2000: 78-83.

⁶ FRB II, s. 315.

⁷ Галицко-Волынская летопись, изд. О. П. Лихачева. In: Памятники литературы Древней Руси: XIII век, Москва 1981, с. 324-330, 338-340.

⁸ Bláhová, M.: *Pokračovatelé Kosmovi*, s. 209, 214. Не соглашаясь с этим подходом, Я. Нехутова считает старшее распределение текста обоснованным и необходимым, но одновременно отмечает невозможность точного выделения отдельных источников летописи [Nechutová 2000: 80].

⁹ Ср.: Галицко-Волынская летопись, с. 324.

¹⁰ Подобно тому, как *Галицко-Волынская летопись* приводит духовную грамоту князя Владимира Васильковича (Галицко-Волынская летопись, с. 394), во *Второе продолжение Козьмы* включено письмо Пршемысла Отакара II папе Александру IV о победе под Крессенбрунном (FRB II, s. 315-318).

¹¹ *Rocznik kapitulny krakowski*. In: Monumenta Poloniae Historica, ed. August Bielowski, tomus II, Lwów 1872, reed. Warszawa 1961, s. 779-816.

¹² Галицко-Волынская летопись, с. 266. Ср. также с. 262, 294, 360, 382, 386, 396.

¹³ Галицко-Волынская летопись, с. 266. Ср. также: «По семь скажем многий мятежь, великия льсти, бечисленныя рати.» Галицко-Волынская летопись, с. 274.

¹⁴ Галицко-Волынская летопись, с. 256.

¹⁵ Галицко-Волынская летопись, с. 338.

¹⁶ «Хронографу же нужна есть писати все, и вся бывшая, овогда же писати в передняя, овогда же воскупати в задняя. Чтый мудрый разум_еть. Число же л_ томъ zde не писахомъ, в задняя впишемъ [...]. Вся же л_та спиемъ, роцетъше во задняя.» Галицко-Волынская летопись, с. 324.

¹⁷ «Это мы видели и даем свидетельство.» FRB II, s. 334.

¹⁸ „De interitu autem regis Otakari nihil certi dicere possumus, quia diversi diversa dicunt [...]“ («О гибели короля Отакара мы не сможем сказать ничего точного, так как разные люди говорят разное [...]».) FRB II, s. 332.

¹⁹ «По чьему побуждению или совету король Отакар позволил убедить себя это сделать или согласился с тем, чтобы это случилось, трудно сказать, так как это дело касается высокопоставленных лиц.» FRB II, s. 329. Ср. также: „Quare autem venerint vel quid cum rege fecerint, manet incognitum.“ («Но почему пришли и о чем с королем вели переговоры, остается неизвестным.») FRB II, s. 290.

²⁰ „[...] utrum ex industria an per errorem nescio, deus scit“ («я не знаю, случилось ли это намеренно, или по ошибке, Бог знает») FRB II, s. 312.

²¹ „De cuius et aliis claris actibus, licet plura digna relatu eniteant, tamen ea intacta relinquimus, quia quidam ipsi nihil boni operantes aliorum benefactis invidere non desistunt.“ («Также другие его блестящие подвиги, даже многочисленные, стоили бы повествования, но все-таки мы оставляем их без внимания, так как многие люди, сами ничего доброго не делающие, неустанно завидуют благим деяниям других.») FRB II, s. 333.

²² «О кое-чем я лучше промолчал, чтобы, повествуя обо всем, как это было, я не впал в немилость некоторым людям.» FRB II, s. 329.

²³ FRB II, s. 325, 335.

²⁴ „Nam ni fallar, quod ante, et postmodum initia sunt dolorum, quae gesta sunt.“ («Не ошибаюсь ли, то, что случилось до этого и после этого, было начало бедствий.») FRB II, s. 311.

²⁵ Данилевский не отвечает на вопрос, для чего всезнающий Бог нуждался бы в подобной «документации» человеческих действий и как монахи-летописцы могли бы найти в себе столько смелости или даже дерзости, чтобы составлять для самого Бога документ для Страшного Суда. Также недешифрируемость эсхатологических контекстов летописного повествования («второй смысловой ряд»), по моему мнению, автором переоценивается: если образованный летописец смог в создаваемый им текст данные значения вложить, несомненно, существовали и читатели, способные эти значения уловить и понять. Гипотезы Данилевского, как мне кажется, оспаривает факт, что они основаны исключительно на изучении Повести временных лет и древнейшего летописания, но затем они распространены на все летописание вплоть до XVI века.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

- Галицко-Волынская летопись. Изд. О. П. Лихачева. In: Памятники литературы Древней Руси: XIII век, Москва 1981, с. 236-425.
- Данилевский, И. Н.: *Повесть временных лет. Герменевтические основы источниковедения летописных текстов*. Москва 2004. Книга цитируется по ее электронной версии: www.orbis-medievalis.nm.ru/library/viddanin.pdf. (8.2. 2008)
- Данилевский, И. Н.: *Русские земли глазами современников и потомков*. Москва 2001.
- Котляр, Н. Ф.: *Композиция, источники, жанровые и идейные характеристики Галицко-Волынской летописи*. In: Галицко-Волынская летопись. Текст. Комментарий. Исследование. Изд.: Н. Ф. Котляр, В. Ю. Франчук, А. Г. Плахонин. Санкт-Петербург 2005, с. 30-60.
- Котляр, Н. Ф.: *О возможной природе нетрадиционной структуры и формы Галицко-Волынской летописи*. In: Древняя Русь. Вопросы медиевистики, 2/2006, с. 36-54.
- Ужанков, А. Н.: *Летописец Даниила Галицкого: редакции, время создания*. In: Герменевтика древнерусской литературы, том 1. Москва 1989, с. 247-283.
- Font, M.: *Geschichtsschreibung des 13. Jahrhunderts an der Grenze zweier Kulturen. Das Königreich Ungarn und das Fürstentum Halitsch-Wolhynien*. Stuttgart 2005.
- Fontes rerum bohemicarum – Prameny dějin českých, tomus II, ed. Josef Emler, Praha 1875.
- Pokračovatelé Kosmovi. Edd. Bláhová M., Fiala Z. Praha 1974.
- Nechutová, J.: *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*. Praha 2000.
- Rocznik kapitulny krakowski. In: Monumenta Poloniae Historica. Ed. August Bielowski, tomus II, Lwów 1872, reed. Warszawa 1961, s. 779-816.
- Tschiżewskij, D.: *Zum Stil der Galizisch-Volynischen Chronik*. In: Südostforschungen 12, 1953, s.79-109.
- Urbański, R.: *Literackość średniowiecznego dziejopisarstwa polskiego*. <http://www.mediewistyka.net/content/view/82/35> (8.2. 2008)

АЛЕКСАНДР КУБАСОВ

Россия, Екатеринбург

СЛОВО В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

ABSTRACT:

The difficulty of the meaning of dramatic literary works by Chekhov is based on a special word's nature. In his drama works Chekhov uses not an object word, but a conditional, bi-intonational one, the word that he used in prose. The conditional meaning of the word of the main character is understood through the intertext. In the comedy "Tchaika" ("Seagul") Chekhov refers to the fairy tale by Charles Perro "Cinderella". The behavior of the main characters of the comedy under the pattern of the fairy characters brings hidden irony into the text, helps to understand author's position.

KEY WORDS:

Chekhov, "Seagul", Charles Perro, "Cinderella", intertext, intension, word in drama, author's position.

Максимилиан Волошин в свое время высказал парадоксальное и вместе с тем очень глубокое мнение о драматургическом таланте Чехова: *«Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы»* [Волошин 1911: 47].

Новаторство Чехова-драматурга во многом связано с переосмыслением им природы слова в драме. Объектное, безусловное слово героя, характерное для традиционных драматических произведений, становится у Чехова условным, но лишь в кругозоре автора. Это приводит к тому, что слово приобретает характер двуинтонационного: одна интонация исходит из уст героя, другая – скрытая, потенциальная – связана с облеченным в молчание автором. Эта вторая интонация является потаенной и потому нуждается в раскрытии. Двуинтонационность речи героя проявляется лишь в художественном тексте. На сцене двуинтонационность слова можно передать лишь косвенно: с помощью режиссерского решения, сценографии и т.п. Диалог двух интонаций, воплощенных в одном слове, и двух ценностных кругозоров – автора и героя – обуславливает сложность и неоднозначность смысловой структуры чеховской драматургии.

Бахтин писал о том, что слово в драме (и вообще в прямой речи) есть слово объектное, направленное на предмет и в то же время являющееся предметом чужой авторской направленности: *«Но эта чужая авторская направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям»* [Бахтин 1979: 219]. Развивая мысль о цель-

ности объектного слова, Бахтин далее пишет: «Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне» [Бахтин 1979: 220]. Иначе говоря, классическая драма – это произведение стиля. Новаторство Чехова как раз и заключается в том, что авторское отношение проникает внутрь речи героя, его пьесы строятся не по законам стиля, а по законам стилизации. Возникает закономерный вопрос о способах и приемах проникновения авторского отношения внутрь речи героя.

Одна из форм придания прямой речи героя условности – интертекстуальность. Интертекст в драматургии можно трактовать как «контрабандный» способ населения слова героя авторской интенцией. В результате возникает двойной ракурс видения героя: с точки зрения той действительности, которая непосредственно представлена в пьесе и в которой живет герой, и с точки зрения литературной за-текстной действительности, связанной с сознанием автора. Эта вторая реальность недоступна для кругозора героя, но потенциально доступна читателю / зрителю, занимающему ту же позицию вненаходимости, что и автор.

Каждая раскрытая интертекстуальная связь какой-либо пьесы Чехова с чужим произведением, если только не основана на исследовательском произволе, позволяет раскрыть новые грани в известных произведениях. Критерием адекватности выявленных связей служит художественная системность творчества Чехова, возможность проверить достоверность выдвинутых гипотез и полученных результатов на другом материале. Творчество писателя предстает в этом случае как гипертекст, то есть текстовое системное единство, скрепленное однонаправленными творческими интенциями автора, обладающее общностью поэтики, мотивов и образов.

«Чайка» признается одной из самых литературных пьес Чехова. Мало того, ее можно назвать одной из самых «французских» пьес писателя. В ней задается образ французского литературного пространства: упоминаются французские авторы или их произведения, читается отрывок из романа Мопассана «На водах», Сорин поет песню «Во Францию два гренадера...», наконец, по тексту рассеяны французские словечки и выражения, придающие определенный колорит речам героев. Кроме эксплицитных средств, Чехов использует и имплицитные, создавая с их помощью канву, по которой «вышивается» новая картина. Одна из форм работы писателя с чужими текстами – это опора на устойчивые литературные схемы, ситуации и образы.

При чтении комедии внимание привлекают фрагменты, содержание которых трудно, а то и невозможно объяснить, опираясь лишь на текст самого произведения. Остановимся на одном из таких фрагментов. Поджидая свою музу, Нину Заречную, Треплев говорит, обращаясь к Сорину:

Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (Поправляет дыде галстук.) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься что ли...

С о р и н (расчесывая бороду). Трагедия моей жизни [Чехов 1986: 7].

Отец и мачеха Нины Заречной выступают в комедии как внесценические персонажи бытового фона. Почему автор посчитал необходимым дать Заречной мачеху, а не мать? Ведь в смысловой структуре образа Нины в случае замены слова «маче-

ха» выражением «злая мать» ничего не изменится. Почему мачеха и отец стерегут Нину, превращая ее жизнь в «тюрьму»? На эти вопросы можно дать лишь приблизительный ответ, если опираться на реально-бытовые мотивировки. Такого рода фрагменты с «необязательными» деталями можно многократно умножить.

Одна из особенностей художественной системы Чехова заключается в том, что реплики героев, кажущиеся «случайными», при раскрытии интертекстуальных связей, раскрываются как логически закономерные, художественно обоснованные. Сказанное, конечно, не означает того, что за всякой «необязательной» деталью скрывается интертекст. Очевидно, здесь следует каждый случай разбирать по отдельности.

Указание на то, что у Заречной мачеха, а не мать, имеет связь не только с реальной действительностью, но и с литературной. Обстоятельства жизни Заречной напоминают Золушку из известной сказки Шарля Перро. Золушка – это архетипический образ, даже образ-клише. Чехов использует его как «готовый», легко опознаваемый читателем. Сюжетно-жанровая структура литературной сказки французского писателя экстраполируется на пьесу Чехова. В этом случае находят-ся ответы на простые и вместе с тем сложные вопросы, почему у Нины мачеха, а не мать, и почему ее стерегут, превращая ее жизнь в тюрьму. Нина – это современный вариант сказочной Золушки, данный в чеховской трактовке. Как и всякий вариант, связанный с инвариантом, он в достаточной мере свободно толкует пробраз и прецедентный текст. Подчеркнем, что самим чеховским героям их связь с литературными предшественниками неведома. Нина не видит в себе родства с Золушкой, Треплев же если и замечает в себе сходство с принцем, то не из сказки Перро, а из «Гамлета» Шекспира.

Скрытая ирония ситуации заключается в том, что в приведенном выше фрагменте из комедии сходятся проекции не на одно, а на два произведения французского писателя. Сорин со своей взлохмаченной бородой, похожей на неудачный грим, имеет предшественника из другой сказки Перро. Его литературный пробраз – это Синяя Борода. Недоговоренная номинативная фраза Сорина («*Трагедия моей жизни*») может трактоваться двояко: в реально-бытовом плане и в литературном. В проекции на сюжет сказки Перро трагедия Сорина подсвечивается иронией, как травестия образа сказочного героя, хладнокровно уморившего своих жен. В «Душечке» Оленька Племянникова и антрепренер Кукин ставят пьесу «Фауст наизнанку». Автор «Чайки» в приведенном отрывке дает имплицитный фарсовый образ, которому подошло бы название «Синяя Борода наизнанку». Связь чеховского героя с литературным предшественником позволяет понять двойную мотивировку другого утверждения Сорина – «*Меня никогда не любили женщины*». Легко объяснить, почему не любили – потому что «Синяя Борода».

Известно, что Чехов обращался к сказке Перро «Семь жен Синей Бороды», но не прямо, а опосредованно, через жанр-ретранслятор, в роли которого выступала оперетта Оффенбаха, виденная Чеховым в театре В. Лентовского. Впечатления от нее отразились в рассказах «Сапоги» (1885) и «Мои жены» (1885).

Возникающая в первой сцене комедии тема времени важна в качестве дополнительной скрепы пьесы со сказкой Перро, где Золушка жестко ограничена временными рамками. Точность хронологических отсчетов задается в диалоге Треплева с работником Яковом.

Яков (Треплеву). Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдем.
Треплев. Хорошо, только через десять минут будьте на местах.
(Смотрит на часы.) Скоро начнется.

Яков. Слушаю. (Уходит.)

Треплев (окидывая взглядом эстраду). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна.

Сорин. Великолепно [Чехов 1986: 7].

Счет времени идет по минутам, что и создает определенную напряженность, причем не только для Треплева, но и для Заречной. До двенадцати часов, «рокового» для Золушки-Нины мгновения, остается чуть больше 3 часов. Второй приезд Нины обусловлен тем, что мачеха и отец уехали на трое суток. «*Между третьим и четвертым действием проходит два года*». Таким образом, время в комедии расширяется тремя импульсами: от трех часов к трем суткам, а затем примерно к двум годам.

Автор населяет слово героя своими скрытыми интенциями. Только автор вполне сознает, что «скоро начнется» одновременно несколько спектаклей: один – о Мировой душе, другой – из «Гамлета», редуцированный до обмена репликами между Аркадиной с сыном, третий, скрытый, – по мотивам «Золушки».

Интертекстуальная связь комедии с «Золушкой» создает подтекстно дополнительную роль Треплеву – сказочного «Принца». Эта роль создается с помощью жестов и аффектированной речи.

Треплев (прислушивается). Я слышу шаги... (Обнимает дядю.) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.) Волшебница, мечта моя...

Нина (взволнованно). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Треплев (целуя ее руки). Нет, нет, нет... [Чехов 1986: 9].

Обратим внимание на частоту авторских ремарок. Отомар Крейча заметил: «*Есть пьесы, которые вполне можно понять лишь по основному тексту. У Чехова, если отбросить ремарки, пьесу постичь невозможно. Основной текст потеряет очень многое, порой даже свой смысл. Без вспомогательного текста все становится туманным, трудно различимым в своем существе*» [Крейча 1991: 121]. Ремарки в смысловом плане равноправны с репликами героев, создают неявный диалог автора с ними. Нина и Треплев говорят языком конца 19 века и одновременно стилизованным языком Принца и Золушки.

Обратимся к первым двум репликам Нины. Это полувопрос, заканчивающийся многоточием, и полуответ с тем же знаком. Многоточие у Чехова – знак, наделенный своим особым смыслом. С его помощью создается ситуация многозначности, открытости, возможности разных «ключей» к одному высказыванию. Крейча обратил внимание на знак препинания в конце «Чайки»: «*Не точка, не восклицательный знак – многоточие. И это же не случайно, это финал. Значит, это особый финал, не такой, как если бы стояла точка*» [Крейча 1991: 131]. Если Золушка опоздает на бал, то разрушится сказка. Уверенность Нины в том, что она вовремя

прибыла в имение Сорина, через связь со сказкой приобретает дополнительную мотивировку, связанную с кругозором автора, который с помощью интертекста исподволь проникает в речь героев, делая ее многоплановой, населяя своими скрытыми интенциями.

Интертекстуальная связь «Чайки» с «Золушкой» определяет не только отдельные детали, реплики героев, но и сюжет комедии в целом. Он может рассматриваться как скрыто инверсивный по отношению к сюжету сказки. Счастливый сказочный финал в современной действительности уже невозможен: «Принц»-Треплев застрелился, а «Золушка»-Нина стала провинциальной актрисой средней руки.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Бахтин, М.М.: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1979.

Волошин, М.: *Театр*. In: Русская художественная летопись. 1911. №3.

Крейча, О.: *Мой Чехов*. In: *Театр*. 1991. №1.

Чехов, А.П.: *Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т.* Т.13. Москва 1986.

МАРИЯ ЛИТОВСКА

Россия, Екатеринбург

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ РОМАН В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ

ABSTRACT:

Context of regional mythology (mythology of the place) is actual for modern Russian literature. Wide supporting of texts founded on regional mythology in media, its existence as centers of public discussions are connected with understanding of importance of forming new state mythology, replacing soviet and last/post soviet mythologies. In the paper by analyzing novels about Urals published by Olga Slavnikova and Alexey Ivanov in 2006 two tendencies of forming regional mythology used in literature – Following and Revision – are exposed.

KEY WORDS:

Sociology of literature, modern Russian prose, construction and de-construction of regional mythology.

В настоящем сообщении рассматривается тип современного литературного мифотворчества, связанный с борьбой за статус географической территории. Как известно, интерес к мифотворчеству усиливается в эпохи социальной и – как следствие – интеллектуальной нестабильности. В современной России и не только в ней, когда на разные лады муссируется проблема поиска места страны, региона, населенного пункта, человека в изменившихся социальных и геополитических условиях, актуализируется так называемая региональная мифология, являющаяся одной из основ формирования региональной идентичности. Региональная мифология становится одним из важных контекстов, влияющих на формирование содержания литературных текстов.

Пересмотр существующего пространственного положения приводит к разворачиванию борьбы за определение символического статуса территории. Эта борьба может носить неявный, но от этого не менее напряженный характер, поскольку результатом противоборства оказывается превращение определенного географического пространства в культурно значимое «место», наделение его смыслом. Остроту в формирование символического статуса территории вносит естественное для человека стремление придать значительность своему времени и месту жительства, побуждающее болезненно реагировать на их общественное непризнание в ка-

честве значимых. Символизация часто сопровождается выявлением незамеченных ранее или «перераспределением» исторических событий таким образом, чтобы представить жизнь «своего» региона более насыщенной и интересной. Но в любом случае при успехе вновь созданного образа территории происходит «перекраивание» карты места в глазах отдельного читателя и – шире – всего сообщества, отказ от прежнего или дополнение существующего видения региона.

Интерес к текстам, переосмысливающим место региона, в периоды геополитических переделов в значительной мере обусловлен содержащимся в подобных операциях манипулятивным потенциалом. Более или менее отдаленным результатом превращения территории из «доминирующей» в «маргинальную» становится отток символического капитала, неизбежно приводящий в итоге к оттоку капитала политического и экономического. Литература традиционно принимает участие в создании регионального символического капитала, аккумулируя предания, переосмысляя историко-культурную реальность предшествующих лет, создавая свою оригинальную авторскую мифологию.

Рассмотрим актуализацию и реактуализацию сформированного регионального мифологического контекста на примере двух романских текстов, написанных относительно недавно – в 2005 году – и вызвавших широкий критический и читательский резонанс. Роман Ольги Славниковой «2017» получил премию Букер (Россия) – 2006, роман Алексея Иванова «Золото бунта или Вниз по реке теснин» премию «Ясная Поляна» – 2006,¹ некоторое время эти книги числились в лидерах продаж.

Действие в обоих текстах происходит на Урале, образ которого авторитетные предшественники сформировали, превратив его в часть культурного ландшафта России. Урал – территория, имеющая в российском пространстве устойчивую символическую нагруженность. Это важнейший русский «фронт»², граница между Европой и Азией, индустриальной европейской и аграрной сибирской цивилизациями. Урал – *опорный край державы*, по словам А. Твардовского, регион с развитой металлургией, населенный государственно мыслящими людьми. Урал – *самоцветный пояс*. Эта мифологема закрепилась благодаря П.П. Бажову, усилиями которого в сознании самой широкой читательской аудитории Урал считается краем камнерезов и горных мастеров. Местным жителям ясно, что сложившиеся образы края захватывают преимущественно горный Урал, Пермский же край остается в широком читательском сознании невидимым, нуждающимся в открытии. Современные писатели, не оспаривая предшественников, занялись как спецификацией территорий внутри большого региона,³ так и перераспределением тех значений, которые исторически были им присвоены. А. Иванов и О. Славникова представляют две стратегии изображения региона: переосмысления и поддержки региональной мифологии. При всей полярности эти стратегии сходны в одном – позиционировании своего видения как доминирующего.

Оба писателя в соответствии со сложившейся уже традицией описывают красоту и мощь уральской природы, характер уральского человека в трактовке Иванова и Славниковой также схож в своих основных чертах. Но при всей близости и традиционности изображения характеров и обстоятельств сложно не заметить внутренней полемики создаваемых авторами образов Урала.

Славникова обращается к готовым конструктам из текстов Бажова, свободно оперируя эссенциалистскими категориями *рифейский человек*, *рифейская мен-*

тальность, рассматривая *рифейца* как некий органично цельный, внеисторичный объект, специфичность которого предопределена его природностью. Иванов подобного рода обобщения оставляет для интервью и комментариев, да и в них разделяет жителей восточного и западного Урала, а сюжет своих романов выстраивает на более актуальных идеях не эссенциальных объектов, но культурных процессов, в том числе и процесса производства и воспроизводства определенного типа характера в контексте как природы, так и властных отношений.

Для Иванова принципиально важно, что Урал – край с историей, которая нуждается в переописывании с позиции современного человека, чуткого к идеям национального, государственного, дискурсивного. И писатель выполняет эту задачу переосмотра. Для Славниковой Урал – земля с тайной, уже обозначенной и описанной ранее Бажовым, но продолжающей оставаться неразгаданной для каждого отдельного человека. Она настаивает на сохранении верности сложившейся мифологии.

Иванову дорога идея воспроизводства российской исторической реальности как неоднородного социального мира, где происходят мощные культурные столкновения русского с нерусским, ортодоксально-православного со старообрядческим, природного с культурным. Славникова делает акцент на выявлении единого центра структурного упорядочения человеком собственной жизни и своего места – литературности, проблема искусственности / естественности которой не обсуждается. Точное литературное описание, основанное на знании реалий территории, предопределяет, согласно мнению писательницы, дальнейшее существование места в культуре и формы самоидентификации его жителей.

Менее очевидной оказывается разница в позиции писателей, определяющей интерпретативные рамки местного контекста. Иванов ведет повествование с позиции принципиального провинциала. Славникова занимает положение столичного жителя, рассказывающего о провинции, из которой он в прошлом вышел. Утверждение это основывается не только на знании биографических реалий жизни писателей, но и на имплицитно выраженной в тексте точке зрения. Иванов пишет с периферии, а не о периферии. Он – голос провинциалов, колонизованных народов, репрессированных верующих, безмолвствующих цивилизаций, забытого / искаженного прошлого. Он привносит в современный мир их язык, реконструирует их образ мысли, передает звучание их речи. Он дает периферии возможность быть увиденной, одновременно контролируя то, что должно быть увиденно. Славникова пишет о периферии, изображая неизменяемую в своей целостности региональную экзотику – странность места, его нахождение вне нормативной культуры. У Иванова наличие экзотики объясняется исторической дистанцией. У Славниковой – географической: ее место на момент письма – вне описываемой территории. Провинция – ее прошлое. Рифейская принадлежность – факт ее личного мифа. Образ знатока места – гарантия ее включения в общелитературный контекст. Важна ее уникальность как носителя специфической «рифейской ментальности», обусловленная уникальностью места.

Оба автора в известной степени фантазируют по поводу истоков локальной общности, но назначение этих фантазий различное. Рассказанные А. Ивановым истории Пермского края оказываются своего рода квинтэссенцией истории российской колонизации. Он выводит регион с периферии, делая его – пусть символически – центром важнейших для России культурных столкновений. Он предлагает по-

зитивное конструирование национальной истории, задавая идею государства, в котором периферия, оказываясь формально репрессированной, имеет право на свой голос и реализует это право. О. Славникова воссоздает более привычный колониальный дискурс с образом репрессированной вследствие своей экзотичности периферией. Провинция противостоит Центру, ее таинственность происходит от невыраженности, а описание ее мистической мощи есть символическое предупреждение, в том числе и о собственной авторской силе.

Будучи людьми весьма искушенными не только в «низании словес», но и в теоретическом осмыслении того, как искусство функционирует, какие роли в обществе может исполнять, наконец – о возможностях и ограниченности литератора как общественного деятеля, и О. Славникова, и А. Иванов настаивают: первая – на сохранении, второй – на смене устоявшихся, в том числе и локальных брендов. Они реанимируют то, что в рамках уже существующей мифологии можно актуализировать, или ищут то, что может заменить существующий образ прошлого.

И для О. Славниковой, и для А. Иванова региональная идентичность, национальный характер, история – категории идеологические, конструируемые, исходя из конкретных социальных задач. Недаром оба они встраивают свои представления в структурную оболочку приключенческих романов, легко усваиваемых читателем. Идеи должны предлагаться незаметно, формульность массовой литературы помогает сделать техники внедрения нового взгляда на реальность практически невидимыми.

Социокультурный мифологизированный контекст мог иметь сугубо локальное значение, но оба текста, получив широкую поддержку критики, оказались в центре дискуссий, перерастающих характер собственно литературный. Их позиционирование в общероссийском пространстве, очевидно, связано не столько со стремлением вникнуть в перипетии переосмысления символического значения Урала, сколько с пониманием значения формирования новой мифологии, приходящей на смену советской и перестроечной в широком смысле этого слова.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Обе премии даются за произведения крупной эпической формы, при этом в релизах премии «Ясная Поляна» важным именуется еще и поиск национальной идеи.

² Характерны с этой точки зрения названия книг «Вся Пермь» Н. Горлановой, «Екатеринбург» В. Исхакова и др.

ЭРИК МЕТЦ

Бельгия, Гент

«МЕДЛЕННЫЕ СТРОКИ» КАК МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ДЛЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ К. БАЛЬМОНТА (НА ПРИМЕРЕ «ВОСПОМИНАНИЯ О ВЕЧЕРЕ В АМСТЕРДАМЕ»)

ABSTRACT:

The article discusses the genre of “slow lines” (*medlennye stroki*) as an index and constituent of musicality in poems by the Russian Symbolist Konstantin Balmont. Comparable to indications of musical tempo and dynamic, its meaning and function are analysed in the poem “Reminiscence of an Evening in Amsterdam”, with a view on the interpretation of the poem as an iconic structure. Slow reading accentuates the pauses in the smooth unfolding of the long poem’s rhythmic pattern. The “musical” character of the verses is understood with regard to acoustic as well as structural features. Closely linked to the latter is the diagrammatic iconicity, which displays itself in the ramified syntactic structure of the poem. Conspicuous forms of phonetic iconicity can, among others, be found in the insistent repetition of a strictly limited number of rimes, evoking a sound landscape of chiming bells.

KEY WORDS:

Russian poetry; Konstantin Balmont; Symbolism; poetry and music.

Константин Бальмонт известен как один из самых музыкальных поэтов в истории русской поэзии. В русском символизме он воплощал на практике верленовский принцип «*de la musique avant toute chose*», продолжая в то же время традицию таких отечественных поэтов, как Афанасий Фет. Если говорить о «музыкальности» символистского стихотворения вообще, то следует иметь в виду два аспекта этого понятия. В первую очередь, речь идет о мелодичности стиха, построенной, в случае Бальмонта, на аллитерациях, внутренних рифмах, варьировании рифмических и ритмических структур. Во-вторых, музыкальность выражается и в структурном плане текста. Так, в своей ранней статье «Художественные ереси» Стефан Малларме сравнивал стихи в напечатанном виде с молчаливой партитурой музыкальной пьесы [Mallarmé 1945: 257]. Музыкальную пьесу и стихотворение роднит общее от-

ношение знака к действительности, а именно отношение не столько миметического, сколько иконического характера.

Последняя характеристика осуществляется в литературном импрессионизме, образцом которого является анализируемое здесь стихотворение «Воспоминание о вечере в Амстердаме», опубликованное в 1899 г. в книге «Горящие здания» [Бальмонт: 1, 299]. Код импрессионизма подразумевает известную степень независимости отдельных обозначающих в тексте от обозначаемых в реальной действительности, подобно функционированию цветковых пятен на холсте в изобразительном искусстве. Собственно, текст как целое становится обозначающим, обозначаемое которого – настроения или некоторая «высшая» реальность [Weststeijn 1980: 283-284].

В тексте «Воспоминания о вечере в Амстердаме» бросается в глаза подзаголовок «Медленные строки». По поводу этого стихотворения Дануше Кшицова справедливо отметила, что данный подзаголовок соответствует «*lento cantabile*» в музыке [Kšicová 1998: 221]. В самом деле, читателю делается указание, как «исполнять» эти стихи, уподобляемые, таким образом, музыкальным нотам. Так же, как в музыкальной пьесе, существенную роль играет ритм, «преображающий время в (музыкальную/поэтическую, Э.М.) форму» [Kramer 1984: 10]. В одной только книге «Горящие здания» встречается пять стихотворений с указанием «медленные строки», что нам позволяет назвать их своего рода поэтическим жанром. Во всех пяти случаях, стихи имеют несколько интровертный, медитативный характер и никогда не насчитывают больше семи слогов (напомним, что в русском стихосложении короткой считается строка, состоящая из менее, чем восьми слогов). Приглашение к медленному чтению способствует соблюдению пауз после каждой из этих коротких строк: в случае «Воспоминания...», например, трехстопные ямбы не должны производить эффекта разделенных цезурой шестистопных ямбов.

Впрочем, Бальмонт не был первым русским символистом, применявшим обозначения темпа и динамики к поэзии. Музыкальные указания в прямом смысле, как «*Andante con moto*», «*Adagio lamentoso*» и т.п., служат подзаголовками ко многим стихотворениям в сборнике Александра Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*», вышедшем еще в 1895 г. [Добролюбов 1981: 79 и сл.]. В остальном, жанровые подсказки типа «Медленные строки» у Бальмонта скорее являются редкостью, хотя следует упомянуть стихотворение с подзаголовком «Прерывистые строки» в его книге «Только Любовь» (1903).

Тематическое ядро «Воспоминания...» содержится в первых пяти строках. С повторения начальной строки в ст. 6 начинается вторая часть стихотворения, развивающая это ядро. Тоска лирического героя по Амстердаму концентрируется, с одной стороны, в акустических мотивах тишины и звона колоколов, с другой, в каналах, по которым скользит вечерний свет. Обе группы обозначаемых отражаются в кольцевой структуре стихотворения: визуальная репрезентация города в стихах 7–21 окружается частями с акустическими мотивами. Формально эта кольцевая структура подтверждается повторением мотивов и рифмующихся слов из шести первых строк в шести последних.

В силу того, что лирический герой и таинственный призрак оба «невольны» что-то делать, между ними возникает параллель. Однако за этим соответствием также скрывается существенная разница: географический конфликт, испытываемый героем, который оказывается не «там», а «здесь» [с. 4], преодолевается при-

зраком, чье тоскливое пение звучит и «здесь», и «там» [с. 24]. Призрак представляется неким демоном памяти, трансцендентный характер которого проявляется в его идентификации с «вечным перезвоном» [с. 23]. Его прототип, по всей вероятности, находится в самом известном стихотворении о колоколах в мировой литературе, «Колоколах» (*The Bells*) Эдгара А. По, где на башне появляется демонический «король демонов». Интересно, что эти стихи были переведены Бальмонтом на русский язык в 1895 г. [По 8-10]. Рифмическая структура «Воспоминания...» в своей монотонности близка к тексту По (ср. *And the people – ah, the people –/ They that dwell up in the steeple,/ All alone,/ And who tolling, tolling, tolling,/ In that muffled monotone./ Feel a glory in so rolling/ On the human heart a stone/ (...) And their king it is who tolls;/ And he rolls, rolls, rolls,/ Rolls/ A paean from the bells!/ And his merry bosom swells/ With the paean of the bells!*) [Poe 1887: 8-10].

В стихотворении Бальмонта можно различить два иконических приема. В первую очередь, хочется указать на особенно длинную фразу, которая начинается со ст. 4 и продолжается по ст. 24. Благодаря тому что, во-первых, практически все эти строки кончаются запятой и, во-вторых, рифмы здесь почти всегда женские, получается, что паузы между трехстопными ямбами одинаковы, и переход от одной строки к следующей – не только медленный, но и весьма равномерный. Эта равномерность подкрепляется многочисленными анафорами и морфосинтаксическим параллелизмом. Она, с одной стороны, отсылает к потоку воспоминаний, которому отдается лирический герой, с другой (начиная со ст. 12), к вечернему свету, медленно движущемуся по воде и по зданиям. Непрерывное движение реализуется в тексте при помощи «диаграмматической» иконы, т.е. в синтаксической структуре как таковой. Конечная точка длинного предложения постоянно откладывается из-за продолжающегося разветвления фразы.

Второй иконический прием – фонетический. Во-первых, обращает на себя внимание большая концентрация сонорных носовых согласных «н» и, прежде всего, «м». Во-вторых, повторяется всего пять рифм: одна с мужским окончанием -АМ, четыре остальные с женским, причем женские рифмы составляют ассонансный и консонансный ряд -оном/-онам, -одам, -олен, -алам/-алым. В отличие от поэтической традиции, чередование мужских и женских рифм в этом стихотворении непредсказуемо. Эта причудливая схема иконически отсылает к лейтмотиву «перезвона» разных колоколов. Кроме того, пауза после мужской рифмы сильнее, чем после женской, что создает вторичный ритм. Единственная мужская рифма -АМ, встречающаяся девять раз, звучит как основной тон в этом перезвоне, тогда как женские рифмы представляют собой гамму варьирующихся тонов разных колоколов (мужские рифмы здесь представлены прописными буквами): АМ оном олен АМ олен АМ оном алым оном алам оном алым алым АМ [...] оном оном АМ АМ АМ.

В заключение можно утверждать, что музыкальность «Воспоминания...» основана, в первую очередь, на своеобразном распределении ограниченного числа определенных рифм. При этом, миметическая функция подчиняется фонетической и ритмической сторонам произведения, воспринимаемого в известном смысле как единый эвфонический знак. Похожая рифмическая схема, как в «Воспоминании...», впоследствии легла в основу таких стихотворений Бальмонта, как «Будем как солнце». По аналогии с понятием перезвона, поэт позднее будет использовать

термин «перепев» для обозначения музыкального соответствия между отдельными словами в поэтическом тексте.

Кроме акустического фактора, следует отметить структурное сходство поэтического текста с музыкальной пьесой, на что указывает жанровая подсказка «Медленные строки». Для интерпретации текста на первый план выдвигается иконическое образование смысла.

Что касается поэтических образцов, которые могли повлиять на такие стихотворения, как «Воспоминание...», то прежде всего приходит на ум Э.А. По, поэт, которому Бальмонт в девяностые годы XIX в. не раз подражал. Правда, современники Бальмонта подозревали другие источники, а именно бельгийского символиста Жоржа Роденбаха – ср. остроумную пародию «Из Бальмонта» И. Анненского, кончающуюся строками «О, бедный Роденбах,/ О, бедный Роденбах,/ Один ты на бобах...» [Анненский: 1959, 224]. Нам кажется, однако, что это сходство скорее случайное, и что оно касается только общности мотивов, а не формальных качеств стихотворения.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Анненский, И.: *Стихотворения и трагедии*. Ленинград 1959.
Бальмонт, К.Д.: *Собрание сочинений в двух томах*. Москва 1994.
Добролюбов, А.: *Сочинения*. Slavic Specialties, Berkeley 1981.
По, Э.А.: *Баллады и фантазии. Перевод с английского К. Бальмонта*. Москва 1895.
Kramer, L.: *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley/Los Angeles 1984.
Kšicová, D.: *Secese. Slovo a tvar*. Brno 1998.
Mallarmé, S.: *Oeuvres complètes*. Paris 1945.
Poe, E.A.: *Poems and Essays*. Leipzig 1884.
Weststeijn, W.G.: *Bal'mont and Chlebnikov (A Study of Euphonic Devices)*. In: *Russian Literature*, 8 (1980), p. 255-296.

ИННА МИНЕЕВА

Россия, Петрозаводск

Н.С. ЛЕСКОВ И ЕГО НОВЫЙ ЗАВЕТ (СПБ., 1864)

АБСТРАКТ:

The copy of the New Testament with Leskov's notes is kept, which he was studying how managed to establish within the period of 1870s and the beginning of 1880s. The choice of the very second edition is not casual. The great role played both linguistical and social factors (the educational role of the edition, the sources, accuracy of the translation). Studying the special examples (the image of Christ, Tim. 6:10) using textological, course and semiotic methods revealed that Leskov took notes of the things, connected with the man's choice of his way, the human nature, moral death. One of them is the Obedience to the will of the Father became very dear to him and he tried to give his life closer ties with the conception of Christ, the other – "the root of all disasters is money-grubbing", most likely, served as the object of kindly irony, and the material for the future work.

KEY WORDS:

Russian literature, Ancient Russian literature, textology, N.S. Leskov, N.S. Leskov's library, Christianity, the Bible, the New Testament, the Gospels, the Prolog.

Новый Завет сопровождал Н.С. Лескова всю жизнь, сыграв исключительную роль в его духовном становлении и творчестве. Эта Книга осознавалась им как одна из мировоззренческих. Она, согласно его мнению, имела сильнейшее влияние на мир, историю, людские судьбы.

Какие новозаветные истины были дороги Лескову? Что именно не оставляло его равнодушным в ходе глубокого неоднократного прочтения Книги?

Сегодня у исследователей есть редкостная возможность ответить на данные вопросы. Помимо имеющегося ценного материала – писем, публицистических статей, художественных произведений, где своеобразно отражено видение Лесковым новозаветных постулатов и событий, – сохранился экземпляр «Нового Завета Господа Нашего Иисуса Христа. СПб., Синод. тип. 1864» с его многочисленными пометами, их более 450. [ОГЛМТ 610/147 оф. РК. Ф. 2. Оп. 2. 87].

В отличие от эпистолярных и литературных текстов, помета – иной вид самовыражения и самопредставления художника, неординарный прием и средство для выражения личностных интенциональностей. Свои переживания, размышления автор «фиксировал» с помощью пометы – графического знака в виде подчеркивания какой-либо строфы (жирное/нежирное, двойное, пунктиром), «галочки»,

вопросительного и восклицательного знаков, полной/сокращенной надписи на полях.

Насколько нам известно, подчеркивания и надписи Лескова в Новом Завете еще никем подробно не рассматривались. Следует констатировать и то, что в настоящее время не разработана методологическая концепция обследования помет (средства их описания и способы воспроизведения, приемы анализа и принципы составления комментариев). Предложу собственные методологические наработки в исследовании данного аспекта. Подчеркну, что работа носит постановочный характер.

В выработке методологии изучения интересующей нас проблемы учитывался опыт российских и французских текстологов литературы Нового времени (К. Баршт, Н. Великанова, Л.Д. Громова-Опульская, Н. Грякалова, Клод Леруа), посвятивших свои статьи и монографии пометам А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А. Блока, Блеза Сандрара и др. [9] Представляется целесообразным и эффективным использовать историко-литературный, текстологический, источниковедческий и семиотический подходы.

Итак, перечислю основные методологические принципы. Замечу, более развернутое их рассмотрение было осуществлено в докладе на конференции:

1. учитываются особенности природы пометы как знака;
2. пометы Лескова описываются как текст;
3. обращается внимание на некоторые законы авторской логики в работе с историческими, литературными источниками;
4. пометы рассматриваются «в перспективе», т.е. прослеживаются творческие импульсы от отмеченного фрагмента к замыслу произведения;
5. выработаны разные по характеру и структуре виды комментариев: историко-литературный, эйдологический и построфный.

На наш взгляд, подобная методологическая стратегия позволит создать целостное представление об авторском прочтении Нового Завета. Приведу примеры историко-литературного, эйдологического и построфного комментариев. Оговорюсь, что предварительные итоги полученных наблюдений были подробно изложены в ходе выступления.

Историко-литературный комментарий

В своей личной библиотеке Лесков имел Новый Завет петербургского издания 1864 г. Это вторая редакция русского перевода Нового Завета, который осуществлялся членами Российского Библейского Общества в кон. 1850-х гг. Не сохранилось никаких свидетельств о том, когда и каким образом это издание появилось у Лескова: был ли он подарен кем-то или приобретен самим писателем.

Наиболее трудным остается также вопрос о датировке помет. Между тем совокупность сделанных нами наблюдений позволяет обозначить примерное время изучения Лесковым новозаветного текста. Как показали текстологические разыскания, писатель усиленно штудировал Новый Завет в период 1870 – нач. 1880 гг. Наибольшая «плотность» отчеркнутых им новозаветных стихов обнаруживается в эпистолярных диалогах с современниками, художественных произведениях обозначенного периода (главным образом «На ножах», «Скоморох Памфалон», «Гора», «Аскалонский злодей»).

Почему Лесков выбрал именно эту вторую редакцию русского Нового Завета, нам точно неизвестно. Вероятно, писателя, ценившего прежде всего архаичность и подлинность издания, привлекло то, что в сравнении с первой русской редакцией Нового Завета 1823 г. (она была запрещена святейшим Правительствующим Синодом), вторая отличалась более точным переводом. В ходе подготовки второго издания русского Нового Завета ученые придерживались первоначальных древних еврейских и греческих текстов. Как отмечает И.А. Чистович, исследовавший историю перевода Библии на русский язык, этот перевод предназначался не для церквей, а для *«одного лишь пособия к разумению Священного Писания»* [11, 27, 293-294, 314-316].

Эйдологический комментарий. Образ Иисуса Христа

Лесков называл Иисуса Христа *«гением»*, открывшим человечеству *«свет истины, просвещающий всякого, кто желает мира»* [7, л. 5] *«С умным христианским настроением, – писал он сестре О.С. Крохиной, – можно хорошо жить ... в самом деле «яро Христова» – благо и бремя легко. Испробуй!»* [8, л. 20б.] Христос для писателя – воплощение мощной духовной животворящей силы, воплощение света и добра в мире, победы жизни над смертью.

Писатель стремился понять Иисуса, разгадать Его тайну и познавал Его образ, обращаясь к различным источникам: Библии, сочинениям отцов церкви, трудам русских и европейских историков и проповедников – пастора Берсье, Ф.А. Терновского, Э. Ренана, Ф. Фаррара, Г. Буасье, религиозно-философским трактатам Л.Н. Толстого.

В Новом Завете Лескова интересует образ Христа как Сына Человеческого. Он отмечает фрагменты, повествующие в первую очередь о земном начале в образе Спасителя: Его родословной, рождении, детстве, Его братьях и сестрах, «человеческих слабостях», эмоциях, страданиях, непонимании со стороны учеников.

Особое же внимание писатель уделяет тем эпизодам, в которых варьируются идеи покорности человека Отцу Небесному, следования Христу (помечены чернилами строфы Мф. 12:50; Ион. 8:12; Ион. 14:6; Фил. 2:5 и т.д.). Покорение воле Отца – стало определяющей заповедью Лескова. Художник проецировал евангельскую модель жизни Христа на свою духовную позицию, согласовывал свою жизнь с Его учением. Покорность воле Отца он связывает с деятельным добром, претворением в жизни заповеди любви. Об этом автор всегда говорил горячо, вдохновенно, открыто, но в то же время так сокровенно: *«Быть со Христом», «причащаться Ему» – ведь это и значит: заставить себя думать, как Он думал, быть с Ним единомысленным» ... Тогда всякое место хорошо, где можно жить в миру со своей совестью»,* [6, л. 10б.] На отдельных листах он формулирует для себя пять заповедей. [1, л. 10б.] Одна из них – *«Жить – значит исполнять волю Отца, т.е. делать добро другим; не жить – значит исполнять волю свою и не делать добра другим».* [1, л. 10б.]

Грань между жизнью и творчеством писателя хрупка. Следует сказать о таком литературном факте. Идея покорности воле Отца наиболее мощно воплощена им во 2-редакции повести «Гора». Художник наделяет образ главного героя Зенона-златокузнеца чертами собственного духовного мироощущения. [5, 11]

Построфный комментарий. I Тим. (6:10) «КОРЕНЬ ВСЕХ ЗОЛ ЕСТЬ СРЕБРОЛЮБИЕ».

В Новом Завете Лесков помечает изречения, отражающие проверенные временем наблюдения мудрецов над природой человеческого естества, глубинными основами взаимоотношений между людьми.

В I Тим. (6:10) он подчеркивает слова «корень всех зол есть сребролюбие». Эту же строфу с незначительными сокращениями выписывает и на отдельный лист «Корень зол – сребролюбие. I Тим. VI:10.» [1, л.10б.] и отчеркивает жирно карандашом первые два слова. Затем в Евр. (13:5) отчеркивает слова, оберегающие человека от этого зла, – «Имейте нрав несребролюбивый, довольствуясь тем, что есть». В настоящее время не удалось обнаружить каких-либо автокомментариев по поводу сделанных помет. Однако выполненное обследование сохранившихся в российских архивах творческих документов позволяет утверждать, что художник был заинтересован феноменом сребролюбия (алчности, ненасытности) как порока, человеческой слабости. Примеры интересующего типажа он нашел в переводном сборнике кратких житий вселенских и русских святых, притч, поучений – Прологе 1642-1643 гг. [5, 12]. В нем Лесков настойчиво отмечал поучения, осуждающие один из главных христианских пороков – сребролюбие, и конспектировал их в записную книжку [5, 12]. Среди зафиксированных на данную тему пяти текстов особо выделяется запись поучения «Чудо святого Спиридона о житопродавце» (12 декабря) [10, л. 230]. В процессе конспектирования он подвергся у писателя значительной идейной, композиционной, образной и стилистической правке [5, 12]. Проложный текст, иллюстрирующий идею Божьего смирения уповающих на множество богатства своего, превращается под его пером в типичный житейский пример проявления человеческого порока, художественную иллюстрацию неизменности (вопреки древнерусскому памятнику!), ненасытной, алчной натуры сребролюбца. Важно отметить, что в переработанном тексте улавливается авторская ирония. В конспекте читаем:

О несытом житопродавце

Был голод в Кипрской стране, и «богати же радовахуся дороготе». Один же житопродавец призвал многия корабли с хлебами в град Тримифийский и не продавал или продавал за ужасную цену. Бедняки падали у его порога, но он не уступал. Полил дождь и подмыл его житницы, и весь ячмень и пшеницу понесло водою, и он давал половину беднякам, лишь бы спасти ему другую половину. «Всегда бо есть богатого гортань несыта и утроба не наполнена». [2, л. 14 об.]

Как видим, обнаруживается внутренняя связь между отмеченным автором фрагментом новозаветного стиха и проложным поучением о сребролюбии, прослеживается движение творческой воли. Новозаветный и проложный тексты являются родословной неизвестных нам творческих замыслов писателя.

Резюмирую сказанное. Сохранился экземпляр Нового Завета (СПб., 1864) с пометами Лескова, который он усиленно изучал, как удалось установить, в 1870 – нач. 1880 гг. Выбор писателем именно этой второй русской редакции неслучаен. Значительную роль сыграли как лингвистические (источники, точность перевода), так и общекультурные (просветительская роль издания) факторы. Рассмотрение частных примеров (образ Христа, I Тим. 6:10) с использованием текстологического, источниковедческого и семиотического методов выявило, что в Новом Завете Лесков отмечает истины, связанные с выбором пути человека, природой его есте-

ства, искушением, нравственной гибелью. Одна из них – Покорность воле Отца – стала писателю очень дорога, и он стремился приблизить свое бытие к учению Христа, другая – «*корень всех зол есть сребролюбие*» – скорее, послужила объектом добродушной иронии и заделом для будущего произведения.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:

1. РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 108-а. Выписки из книг религиозного содержания.
2. РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 108. Записная книжка с выписками из «Прологов».
5. Минеева И.Н.: *Древнерусский Пролог в творчестве Н.С. Лескова*. Автореф. дисс. ... к. ф. н. СПб., 2003.
6. РО ИРЛИ. Ф. 220. Ед. Хр. 44. Письмо Лескова Н.П. Крохину от 29 октября 1888 г.
7. РО ИРЛИ. Ф. 220. Ед. Хр. 44. Письмо Лескова Н.П. Крохину от 6 апреля 1889 г.
8. РО ИРЛИ. Ф. 220. Ед. Хр. 43. Письмо Лескова О.С. Крохиной от 29 апреля 1892 г.
9. *Проблемы текстологии и эдической практики. Опыт французских и российских исследователей*. М. 2003.
10. *Пролог*. М., 1642-1643.
11. Чистович, И.А.: *История перевода Библии на русский язык*. СПб. 1899.

ИРИНА МОКЛЕЦОВА

Россия, Москва

«ХОЖДЕНИЕ» ИГУМЕНА ДАНИИЛА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА (К 900-ЛЕТИЮ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ПАМЯТНИКА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ)

ABSTRACT:

The Christian tradition of Pilgrimage is presented in Russian Culture and Literature in the 1820 –1840.

KEY WORDS:

Pilgrimage, pilgrim, The Holy Land, Russian Culture, Russian Literature.

Весной 2007 г. научная и культурная общественность России отметила 900-летие выдающегося памятника русской культуры и литературы «Житие и хождение Даниила, Русьския земли игумена» (далее «Хождение»), древнейшего дошедшего до нас описания путешествия благочестивого русского паломника на Святую землю в начале XII в. Успешно прошли научная конференция «Дабы не в забыть было то, что показал мне Бог»: хождение игумена Даниила в истории Русской Церкви и культуры (1107 – 2007 гг.)» (Москва) и выставка «И то все видел своими очами...» (Музей им. преп. Андрея Рублева, Москва), увидело свет новое академическое издание «Хождения».¹

В современных научных справочниках и энциклопедиях список изданий интересующего нас текста обычно начинается труд И.П. Сахарова, далее следует издание, подготовленное А.П. Норовым, затем М.А. Веневитиновым.² Может сложиться впечатление, что уникальный древнерусский памятник вошел в русскую культуру нового времени не ранее 1837 г. Это не совсем так.

«Хождение» получило широкое распространение в древнерусской письменности и культуре: известно более 150 дошедших до нас списков начиная с середины XV в., его продолжали переписывать в XVIII – XIX вв. В 1810 – 1820-х гг. XIX в. его изучали такие видные деятели русской культуры, как митрополит Евгений (Болховитинов) и Н.М. Карамзин.³ Митрополит Евгений дает небольшую справку

об игумене Данииле в своем словаре, есть сведения, что он готовил к изданию свою редакцию «Хождения», но свет она не увидела.⁴

Именно Карамзину принадлежит честь впервые опубликовать «Хождение», в «Истории государства Российского» (далее «История»), правда, фрагментарно. Историк высказывает свое мнение об авторе памятника, указывая на черниговское происхождение Даниила, кратко пересказывает его путешествие, обращает внимание на его взаимоотношения с королем крестоносцев Балдуином, определяет записки как важный источник по истории мировой культуры. Им дан довольно большой фрагмент главы *О свете небесном, как он сходит к гробу Господа*, тем самым безошибочно выбран самый главный для православного читателя эпизод, связанный с описанием схождения Благодатного огня в Страстную Субботу перед Пасхой, что имеет множество смыслов, но прежде всего являет живую связь человека с Богом. Перед читателем раскрываются оба автора – и Даниил, и Карамзин. Их связывает постижение духовного опыта и русского самосознания, глубокого и естественного усвоения русскими людьми христианских святынь, обретения святой земли, священной истории. Этот эпизод отражает встречу на святой земле разных культур и цивилизаций, является примером корректного сравнения «своего» и «чужого».

«История» Карамзина имела беспрецедентный успех и многочисленные переиздания, таким образом, «Хождение» сразу получило многочисленную аудиторию и стало фактом общенационального достояния. Не только любители и знатоки древнерусской книжности, а любой грамотный человек получил возможность непосредственно познакомиться с выдающимся произведением. Последующие русские светские и церковные историки уже не обходят вниманием записки благочестивого паломника, к этому времени ставшие образцом древнерусского жанра «хождения / хождения».

В 1830 – 1840-е годы к «Хождению» неоднократно обращался русский поэт и писатель, историк и общественный деятель Андрей Николаевич Муравьев (1806 – 1874). Как о своем предшественнике – наряду с митр. Евгением и Карамзиными – о нем упоминает Сахаров. Веневитинов, касаясь вопроса личности автора «Хождения», также вспоминает о Муравьеве – последователе Карамзина, считавшего Даниила Юрьевским епископом.

Самым известным произведением Муравьева стало «Путешествие ко святым местам в 1830 г.» (далее «Путешествие», 1832), посвященное описанию Константинополя, Палестины и Египта. Муравьев заговорил с русским читателем на темы собственно духовные, в том числе религиозно-церковные, и заговорил художественно. Муравьеву было свойственно вдумчивое отношение к прошлому России, из которого он извлекал наиболее ценные плоды, в его произведениях утраченная образованным обществом *связь времен* восстанавливалась. Это касается его пристального внимания к русской паломнической традиции, которой он посвятил всю свою жизнь, его обращение к «Хождению» закономерно и естественно. *Большая часть его сочинений – была ответом на современные вопросы, занимавшие то общество, среди которого он обращался. Он был публицист церковный. [...] Это внимание, эта отзывчивость на современные вопросы церковно-религиозной жизни и давали значение сочинениями А.Н.*⁵

В 1835 г., в третий раз переиздавая свое «Путешествие», Муравьев в качестве предисловия включает в текст созданный им «Обзор русских путешествий в святую землю», который начинается «Хождением» игумена Даниила. У них много общего: оба – благочестивые паломники, которые посещали почти одни и те же места на святой земле; – воцерковленные люди, лишенные религиозного фанатизма, которые в вопросах конфессиональных тем не менее своего не теряют; – связаны с темой крестовых походов; – ощущают себя на святой земле как представители русского народа, выразителями его интересов, своеобразными дипломатами; – добросовестные свидетели, тщательно описывающие именно святые места; – мастера слова, способные художественно передавать возвышенные чувства и переживания, испытываемые верующими при прикосновении к святыне. Книга Муравьева является важным культурно-историческим источником, обращающим нас к столь отдаленному прошлому, не потерявшего в восприятии автора духовной ценности и духовной реальности.

Муравьев приводит шесть цитат из текста «Хождения», в том числе описание схождения Благодатного огня на Гробе Господнем. Он упоминает, что воспользовался тремя списками «Хождения», которые хранились в его время в Публичной библиотеке в Петербурге. Переводил ли он их, пересказывал, мы не знаем. Это тема будущих научных изысканий.

1830-е годы нашей культуры исследователи единодушно определяют как *пушкинские, цветение русскости*.⁶ Читал ли А.С. Пушкин «Хождение»? Известно, что среди жанров древнерусской литературы его восхищали летописи и жития. В «Словаре языка Пушкина» имени Даниила нет. По описанию Б.Л. Модзалевского, в пушкинской библиотеке, наряду с томами трех изданий «Истории» Карамзина, имеется «Путешествие» Муравьева (1-е и 3-е изд.). К сожалению, том 3-го изд. не разрезан, хотя, Пушкин мог читать его в любом другом месте (частном собрании, лавке книгопродавца). Скорее всего, встреча Пушкина со Святой землей состоялась с помощью описания Муравьева, а не Даниила: *С умилением и невольной завистью прочли мы книгу г. Муравьева... Он посетил святые места как верующий, как смиренный христианин, как простодушный крестоносец, жаждущий повергнуться во прах перед гробом Христа Спасителя*.⁷

Упоминание об игумене Данииле появится также в «Истории святого града Иерусалима».⁸ Иерусалим считают святым городом представители трех религий: иудаизма, христианства и мусульманства. Муравьев основное внимание уделяет взаимоотношениям восточного и западного христианства. Сначала следует описание схождения Благодатного огня, сделанное очевидцем XII в. – капелланом короля Балдуина Фульком, о котором Муравьев почерпнул сведения из «Истории крестоносцев» Г. Мишо. Муравьев считает полезным сравнить описания паломников-современников, представляющих две ветви христианства, и приводит в пример «Хождение» Даниила. Он выбирает форму пересказа, который получился у него точным и выразительным.

Следует отметить разницу в восприятии «Хождения» Сахаровым и Муравьевым. Книга Сахарова, включающая описание древнерусского игумена, называется «Путешествие русских людей в чужие земли».⁹ Муравьева духовное притяжение Святой земли подвигло, как и Даниила, на сложное и опасное путешествие. По возвращении он признавал, что *всем обязан Иерусалиму*. Так в оценке и изуче-

нии древнерусских памятников намечается расхождение, проявляются различные подходы. В представлении Муравьева игумена Даниила стоит у истоков могучего духовного делания – паломнической традиции, выражает в своем описании чувство русского человека, обретающего свои святыни. Произведения игумена Даниила и самого Муравьева являются ярким образцом русского православного художественного сознания, позволяющего определить подлинные ценности русской культуры и цивилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ «Хожение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII в. СПб. 2007.
- ² См.: Сахаров И.П. Путешествие игумена Даниила по святым местам в начале XII столетия. In: Путешествия русских людей в чужие земли. СПб. 1937. Ч. 1; Норов А.П.: Путешествие игумена Даниила по святой земле в начале XII в. (1113-1114). СПб. 1864; Житие и хождение Даниила Русьских земли игумена: 1106-1107 гг. In: Православный Палестинский сборник, 1883, т. 1, вып. 3; 1885, т. 3, вып. 3.
- ³ Евгений (Болховитинов). Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-русской церкви. Ч. 1-2. СПб. 1818; Карамзин, Н.М.: История государства Российского. 1818, т. 1-8.
- ⁴ См. подробнее: Федорова, И.В.: Из литературной истории «Хожения» игумена Даниила. In: Хождение игумена Даниила в Святую землю в XII в. СПб. 2007. С. 396-397.
- ⁵ Казанский, П.С.: Воспоминание об Андрее Николаевиче Муравьеве. In: Душеполезное чтение. 1877. № 3. С. 10, 12.
- ⁶ Ильин, И.А.: Пророческое призвание Пушкина. In: Одинокый художник. М., 1993. С. 49-50.
- ⁷ Пушкин, А.С.: Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. М., 1964. С.262-263. Рецензия написана в 1832 г.
- ⁸ Муравьев, А.Н.: История Св. Града Иерусалима. СПб., 1844.
- ⁹ Сахаров потом исправит название, нейтрализует его. Окончательный вариант будет звучать как «Путешествия русских людей» (1849).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- «Хожение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII. Санкт-Петербург 2007.
- Гоголь, Н.В.: Размышления о Божественной Литургии. Санкт-Петербург 1857.
- Евгений (Болховитинов), митр.: Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-русской церкви. Ч. 1-2. Санкт-Петербург 1818.
- Житие и хождение Даниила Русьских земли игумена: 1106 – 1107 гг. In: Православный Палестинский сборник, 1883, т. 1, вып. 3; 1885, т. 3, вып. 3.
- Ильин, И.А.: Одинокый художник. Москва 1993.
- Казанский, П.С.: Воспоминание об Андрее Николаевиче Муравьеве. In: Душеполезное чтение 1877, № 3, с. 10, 12.
- Карамзин, Н.М.: История государства Российского, т. 1-8. Санкт-Петербург 1818.
- Макарий (Булгаков), митр: История Русской Церкви. Санкт-Петербург 1857 – 1883.
- Модзалевский, Б.Л.: Библиотека А.С. Пушкина. Санкт-Петербург 1910.
- Муравьев, А.Н.: История Российской Церкви. Санкт-Петербург 1838.
- Муравьев, А.Н.: История Св. града Иерусалима. Санкт-Петербург 1844.
- Муравьев, А.Н.: Первые годы христианской церкви. Санкт-Петербург 1839.
- Муравьев, А.Н.: Правда Вселенской Церкви о римской и прочих патриарших кафедрах. Санкт-Петербург 1841.
- Муравьев, А.Н.: Путешествие ко святым местам в 1830 г. Санкт-Петербург 1832.
- Муравьев, А.Н.: Священная история. Санкт-Петербург 1842.
- Норов, А.П.: Путешествие игумена Даниила по святой земле в начале XII в. (1113 – 1114). Санкт-Петербург 1864.
- Пушкин, А.С.: Полн. собр. соч.: в 10 т, т. 4. М., 1964, с. 262-263.
- Сахаров, И.П.: Путешествие игумена Даниила по святым местам в начале XII столетия. In: Путешествия русских людей в чужие земли, ч. 1. Санкт-Петербург 1837.
- Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – перв. пол. XIV в. Ленинград 1987, с. 109-112.