

КАТАЖИНА АРЧИШЕВСКА

Польша, Гданьск

МОТИВ ОБОРОТНЯ В РУССКОЙ ТРАДИЦИИ И ИЗБРАННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНТЕКСТАХ (предварительные заметки)

ABSTRACT:

The article “The motive of a werewolf in Russian tradition and literature” deals with one of the most popular nowadays mythological characters, used in the popular literature, especially in the fantasy genre. The author of this paper shows the origins of the motive – Slavic believes, and presents the characteristic features of the motive used the literature spanning from “The Tale of Igor’s Campaign” to novels of the contemporary Russian writers.

KEY WORDS:

Werewolf – slavic believes – folk culture – metamorphosis – transmutation – black magic – monster – gothic motives – evil.

Вампиры, оборотни, демоны, дьяволы и духи непрерывно возвращаются, так или иначе модифицированные, на страницы книг, комиксов, учебников игр РПГ, на экраны кинотеатров и компьютеров, издавна занимают свое место в общественном сознании. Они непрерывно привлекают внимание зрителей, читателей и игроков. [Gemra 2008: 13] Тайна многовекового наличия оборотничества и других сверхъестественных явлений в массовой культуре заключается в метафоричности – основной функции популяризирующих иррациональные мотивы повестей ужаса [King 1995: 56]. Особое значение оборотня и ему подобных порождений выявляет сопоставление уроды с человеком. Литературные и киномонстры вызывают у читателей и зрителей лишенный реальной основы страх, но, с другой стороны, являются метафорой страха, помогают с ним справиться [Gemra 2008: 13]. Как элемент большинства мифологических систем оборотень – олицетворение архетипичных боязней, автотопортрет инстинктов [Wierciński 1979: 12], своеобразный двойник, обладающий противоположным набором черт, принадлежащий к кругу извечных

оппонентов человека. В то же время он попытка объяснить явления, смысл которых выходил за пределы возможностей понимания наших предков.

По сравнению с другими языками русское название оборотня семантически наиболее емкое. Западные (*lapis hominarius*, *werewolf*, *loup-garou*) и некоторые славянские версии (*волкодлак*, *вулколак*, *волколак* или *wilkołak*) обращаются непосредственно к мотиву волка, ибо это животное с доисторических времен на обширной территории Евразии является символом хищного зверя, разрушителя, людоеда [Kopaliński: 462–465; Kowalski 1998: 597–601; Cooper 1998: 294–296; Афанасьев 2007: 224–231; Грушко, Медведев 1995: 42–43]. Тем временем диапазон животных, которые принимают участие в процессах метаморфоза, намного богаче. В народных верованиях Руси кроме волка и медведя появляются кошка, гусь, утка, петух и целый ряд лесных животных, не говоря о неоживленных предметах, как камень, веревка, игла и другие. Вера в ликантропию сохраняется в соборном сознании с древних времен до начала XIX века, хотя уже тогда исследователи писали: «все эти суеверные заблуждения теперь вызывают лишь одну улыбку, но 150–200 лет тому назад предки наши верили во все это» [Парунов 1873: 28], а, с другой стороны, можно наверняка рискнуть утверждение, что есть регионы, в которых в более или менее остаточной форме она функционирует до сегодняшнего дня.

На славянской территории мотив оборотня появляется во многих народных сказаниях. «В оборотнях народ видел стихийных духов» [Афанасьев 2007: 554], «являющиеся с того света призраки умерших некрещенных детей, души младенцев, выкинутых матерью или похищенных нечистой силой или мифические личности, которые дьявол покрывает волчьей шкурой и заставляет скитаться» [Парунов 1873: 30; Забылин 2005: 55]. Со временем способность перевоплощаться в животное начинает характеризовать колдунов и ведьм. Известны разные способы метаморфоза. «Один из них – перекувырнуться через несколько (чаще всего два, три или девять) ножей, воткнувших в землю острием вверх. [...] Превратиться в волка колдун мог и [...] кувырканьем через плетень или перекресток, через осиновый пенек, пролезанием через хомут или перешагиванием через положенный под порогом пояс ведьмы.» [Левкиевская 2007: 409–410]. Чаще всего употребляемый магический принцип *pars pro toto* – часть вместо целого, согласно которому колдун менял свою внешность, накидывая звериную шкуру.

Простые смертные неспособны самостоятельно перевоплощаться, но они подвергнуты опасности перемены из-за заклинаний колдуна. По народным сказаниям колдуны часто обращали в волков целые свадебные поезда или деревни. [Забылин 2005: 55]. Этого рода оборотни «более страждущие, чем зловредные существа: они живут в берлогах, рыскают по лесам, воют по-волчьи, но сохраняют человеческий смысл [...] Нередко бродят они возле родного села и, когда завидят человека, смотрят на него так жалостно, как будто умоляют о помощи.» [Грушко, Медведев 1995: 211, Peřka: 201].

В русской литературе мотив оборотня существует с самого ее начала. В первых произведениях перемена в животное не рассматривается как отрицатель-

ная черта, поскольку она характерна для героев, которые благодаря сверхчеловеческим свойствам и звериным атрибутам предназначены к роли непобедимых богатырей, князей и владык. Наиболее репрезентативным кажется народный эпос «Слово о полку Игореве и образ Всеслава – князя, оборотня, который днем был властелином над людьми и городами, а ночью рыскал волком» [Осетров 1985: 329]. Богатырь Волх Всеславович, царь Афромей и другие герои русских народных сказаний в зависимости от затруднительного положения способны оборачиваться в сокола, волка, тура, соболя, ворона, утку и даже муравья [Афанасьев 2007: 557], в то время как *русские сказочные* «героини, обертываются в белых лебедей, уток и гусей, или обращаемые в этих птиц чародейством злых ведьм» [Шиппинг 1866: 13].

Казалось бы, что расцвет мотива оборотничества наступит в эпохе романтизма, когда русские писатели подражали европейской моде на повести ужаса. По сравнению с другими готическими сюжетами, оборотень остался все-таки в опале. Орест Сомов подчеркивает диспропорции в употреблении упомянутых мотивов: «Корсары, Пираты, Гяуры, Ренегаты и даже Вампиры попеременно, одни за другими, делали набеги на читающее поколение [...] я хотел вас подарить чем-то новым, небывалым; а русские оборотни, сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту.» [Сомов: 145–146]. Последовательно в рассказах: «Оборотень», «Народная сказка», «Сказка о медведе Костоломе и об Иване, купецком сыне» писатель представляет мотив оборотня, построен на основе фольклорной фантастики, «которая заключена в заговорах и описании демонических превращений» [Листикова 1989: 10]. Обращение к фольклору и русской провинциальной демонологии свойственно Николаю Гоголю. В его произведениях элементы фантастики вне сферы признанной им писателем автономии помогают раскрыть историческую истину и моральную оценку действительности, что изображено, например, в «Страшной мести, где враждебные [...] силы воплощены в образе колдуна [...]. Оборотень, творящий злые дела, он в то же время – изменник, подосланный врагами Украины.» [Щербина: 23]. В «Вие» Гоголь соединяет народный мистицизм и философский вопрос веры и безверия на фоне суеверий, оборотничества и вампиризма (ведьма, оборачивающаяся в собаку перегрызает горла своих жертв и пьет их кровь). К южнославянской традиции и одновременно европейской готической повести относится Алексей Толстой в «Семье вурдалака». Писатель представляет оборотня, отличающегося от типичной для русского фольклора нечисти, существо сходное с классическим вампиром, высасывающее кровь своих родных и переменяющее их в кровожадных монстров. В конце XIX, начале XX столетия меняется символика оборотня, который становится олицетворением экзистенциального кошмара, раздвоенности, двойного существования и возможности пробуждения иррационального. Наглядным примером является здесь представленная в «Мелком бесе» версия оборотня, тем более интересная, что Федор Сологуб расширяет значение мотива символикой сумасшествия.

После долгого отсутствия оборотень возвращается в конце XX века и принадлежит к каноническим сюжетам массовой литературы, в особенности фэн-

тези. Сверхъестественные существа в современных романах приспособляются к сегодняшним условиям жизни, скрывают свой настоящий облик, уподобляются людям, функционируют в обществе на разных его уровнях. Итак, например, у Ксении Баштовой в написанном в комедийной конвенции романе ужаса «Вампир поневоле» оборотни и вампиры – две враждебные банды, а люди живут между ними настолько свободно, насколько не вмешиваются в их дела. Главная героиня «Священной книги» оборотня Виктора Пелевина лиса, которая в отличие от своих древних предков питается не человеческой кровью и мясом, а сексуальной мужской энергией. В новой действительности люди не являются беззащитными жертвами монстров, наоборот, они часто более опасные и жестокие чем оборотни. Андрей Белянин и Галина Черная в трилогии «Профессиональный оборотень» сопоставляют людей, вполне сознательно причиняющих зло с нелюдьми, детерминированными магической натурой. «В трилогии намечена интересная проблема, не новая, но до сих пор не решенная: где граница понятия «человек»?» [Жакова 2008: 923] Однозначное отношение к этому вопросу свойственно Олегу Дивову. В мире, представленном писателем в романе «Ночной смотрящий», оборотень – беззащитное существо, поневоле подвергнутое обращению в чудовище, вампиры – жертвы тайных экспериментов, а люди – угроза для иррациональных персонажей и для самих себя. «Ночной смотрящий» – одна из книг о «духовном кризисе современного человека, мучительно решающего, как и зачем жить дальше – и о стране, полной таких людей.» (Рецензия *Ночной...*) Нелюди становятся постепенно критиками и судьями межчеловеческих взаимоотношений, упрекают общество в чрезмерном релятивизме, который ведет к распаду морали: «на каждого президента находится свой киллер. На каждого пророка – тысяча толкователей, что извратят суть религии, заменят светлый огонь жаром инквизиторских костров. Каждая книга когда-нибудь полетит в огонь, из симфонии сделают шлягер и станут играть по кабакам. Под любую гадость подведут прочный философский вопрос» [Лукьяненко 2006: 366].

Современные авторы обращаются к древним источникам мотива оборотня, но в то же время пытаются создать новую мифологию, благодаря которой смогут найти ответы на актуальные вопросы. Среди них самым важным кажется универсальный вопрос о месте человека в мире. Оборотень, подвергнутый метаморфозу, вызванному переменами в ментальной и общественной сферах, не является уже символом звериной стороны человеческой психики и иррационального начала, скрытого в низменных инстинктах человека, в нем теперь больше человеческих эмоций и положительных черт, чем в самом человеке, в этом контексте «выбор в пользу нелюдя, а не сверхчеловека – [...] показатель степени и глубины разочарования в человеке, его мире и способностях» [Хапаева 2008: 39].

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- COOPER, J. C. (1998): *Zwierzęta symboliczne i mityczne*. Poznań.
 GEMRA, A. (2008): *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*. Wrocław.
 GIEYSZTOR, A. (1982): *Mitologia Słowian*. Warszawa.

- KING, S. (1995): *Dance macabre*. Warszawa.
- KOPALIŃSKI, W. (1990): *Słownik symboli*. Warszawa.
- KOPALIŃSKI, W. (2007): *Słowniki. Słownik mitów i tradycji kultury*. T. III. Warszawa.
- KOWALSKI, P. (1998): *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa, Wrocław.
- SŁUPECKI, L. P. (1994): *Wojownicy i wilkołaki*. Warszawa.
- WIERCIŃSKI, A. (1979): Antropologiczny szkic o antypersonie. In: *Literatura na świecie* 1979, № 10 (102).
- АФАНАСЬЕВ, А. Н. (2007): *Мифология древней Руси*. Москва.
- ГРУШКО, Е., МЕДВЕДЕВ, Ю. (1995): *Словарь славянской мифологии*. Нижний Новгород.
- ЖАКОВА, О. (2008): Человек – это звучит гордо. In: А. Беянин, Г. Черная: *Профессиональный оборотень. Трилогия*. Москва.
- ЗАБЫЛИН, М. (2005): *Русский народ. Спасительные молитвы, заговоры и оберег*. Москва.
- ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. (2007): *Мифы русского народа*. Москва.
- ЛИСТИКОВА, Н. (1989): ...Ведет к добру, сеет отвращение ко злу. In: *Русская литературная сказка*. Москва.
- ЛУКЬЯНЕНКО, С. (2006): *Ночной дозор*. Москва 2006.
- ОСЕТРОВ, Е. И.: (1985) *Гоголь и «слово о полку Игореве»*. In: Кожиков, В. В., Осетров, Е. И., Паламарчук, П. Г. (сост.): *Гоголь. История и современность: к 175-летию со дня рождения*. Москва.
- ПАРУНОВ, М. Н. (1873): *Лешие, русалки, колдуны, ведьмы и оборотни*. Санкт Петербург.
- Рецензия *Ночной смотрящий*, In: URL: <http://www.mirf.ru/Reviews/review365.htm>.
- ХАПАЕВА, Д. (2008): *Готическое общество: морфология кошмара*, Москва.
- ШИППИНГ, Д. О. (1866): *Оборотень в его мифическом и пластическом олицетворениях*. Воронеж.

НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА БЕДИНА

Россия, Архангельск

К ВОПРОСУ О ХРОНОТОПЕ «КАЗАНСКОЙ ИСТОРИИ»

ABSTRACT:

The idea of growing up from infancy to maturity and perfection underlie the spatial-temporal relations of the artistic world of “Kazan Story”. At the same time the spiritual growth of Moscow tsar corresponds with his spatial-geographic movement downwards to the Kazan Kingdom. Allegoric “Descent into Hell” and the victory over Muslim snake-like Kazan are probably interpreted here as a symbolic imitation of Christ’s Cross Feat.

KEY WORDS:

Chronotop – poetics – “Kazan Story” – Evangelic and liturgical motives – Moscow Kingdom.

«Казанская история» (1564–1565 гг.) – одно из программных произведений Московского царства эпохи Ивана IV Грозного [Казанская история 2004: 252–509]. Основная художественная идея повести – победа над Казанью как закономерный итог многовековой борьбы Руси с жестокими захватчиками (Золотой Ордой и Казанским царством) – проявляется и на уровне хронотопа. Под хронотопом мы, вслед за М. М. Бахтиным, понимаем «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин 1975: 235].

В основе пространственно-временных отношений в художественном мире «Казанской истории» лежит, на наш взгляд, идея возрастания. Московская Русь, так же как и ее идеальный герой – царь Иван Васильевич, проходит становление от младенчества к зрелости и совершенству. Рисуя картину Руси, освобожденной от ига Золотой Орды, автор повести включает в свой текст молитвенное обращение: *«Ей же, Премудрый Царю Христе, даждь расти, яко младенцу, и величатися, и разширятися, и всюде пребывати в муже совершенне, и до славнаго Твоего втораго пришествия, и до скончания века сего»* (здесь и далее текст цитируется по изд. [Казанская история 2004: 252–509]). А затем и Казань, обновленная крещением, уподобляется младенцу, которому еще предстоит пройти путь совершенствования: *«И воцарися Господь посреде тебе, и той сохранил тя ... и заступит тя от враг твоих, яко новорожд-*

денного младенца, и мир Божий на тебе до века временных пребудет!» Образ духовного возрастания, движения вверх постоянно поддерживается эпическими картинами градостроительства (Владимир после Батыева разорения, освобожденная от золотоордынского ига преславная Москва, затем преобразованная Иваном Васильевичем предивная Казань, в которой, по велению царя, не только воздвигли новые православные храмы и монастырь св. Николая, но и увеличили старую крепостную стену и расширили каменный город).

В то же время духовному возрастанию самого московского царя соответствует его пространственно-географическое движение вниз: Волжская Болгария, река Кама и сама Казань в системе географических координат «Казанской истории» изначально определена автором как «низ». Неслучайно и в известных миниатюрах одного из списков повести (БАН, Рук. собр., 34.6.64. XVII в.). Казань обычно помещается в нижнем поле листа, причем движение к ней русских войск, возглавляемых царем Иваном Васильевичем, передается с помощью дублирования изображения: войско вверх – еще недалеко от Москвы, такое же войско вниз – уже под Казанью.

«Низовое» положение Казани имеет как реальное воплощение (Казань по отношению к Московской Руси лежит в нижнем течении Волги), так и сакрально-мифологическое. Вводя в свое повествование легендарный сюжет об основании Казани на месте гнезда мифического двухголового змея (*«живяху же ту, въ гнезде, всякие змии и единъ змий, великъ и страшенъ, о двоиу главах: едину главу змиеву, а другую волову»*), автор затем с завидным постоянством подчеркивает в образах казанских царей и всех жителей Казани змеиные черты, в которых символически воплощены нравственная низость, жестокость и духовная слепота врагов Святой Руси: образ змея как воплощения дьявольской силы здесь органично вписывается в общую христианскую традицию. Важно отметить, что даже благородный царь Улус-Ахмет (Улу-Мухаммед), оклеветанный, страдающий от несправедливого обвинения в измене и не по собственной воле, но все же выступающий против Московского князя, *«поскрежета зубы своими, яко дикий вепрь, и грозно возсвиста, яко стращный змий великий, ожесточися сердцемъ своимъ ... и яко змий, страшно огнемъ дыша от великия горести противъ многихъ воеводъ великаго князя напусти с немногими своими вои»*.

«Змеиное», «аспидово рождение» казанцев, противостоящих воле Ивана Васильевича Грозного во время похода 1552 года, проявляется не только в слепой гордыне и злобе воинов, отказывающихся мирно подчиниться русскому царю, но и в стремлении стариков и жен Казани спрятаться от пушечного обстрела *«по норам земным»*. Знаменитый подкоп под стены Казани, определивший исход противостояния двух царств, также включен в эту систему координат: русские воины спускаются в «предельное», подземное пространство, с которым неизменно связан образ змея.

Аллегорическое «сошествие в ад» и победа над мусульманской, змееподобной Казанью осмысляются здесь, возможно, как символическое подражание крестному подвигу Христа. Этим определяются, на наш взгляд, еван-

гельские и календарно-литургические мотивы в тексте повести. Повествование об истории русско-казанского противостояния до похода Ивана Грозного 1552 г. включает типологические сопоставления между событиями национальной истории и Рождеством Христовым: «*вифлиемский плач*» поднимается над русской Казанью в 1505 году при Махмет-Амине (Мухаммед-Эмине), который впоследствии «*житие свое скончавъ, живъ червьми сненъ бысть, яко детоубийца Иродъ*»; при Иване Грозном (в 1550 г.), подобно евангельским волхвам, пророчествовавшим о пришествии Христа, казанские волхвы предсказывают приход Руси: «*... приближается конецъ нашему житию, и вера христианская будетъ zde, и Русь иматъ в борзее царство наше взяти*». Повествование же о центральном событии повести – походе на Казань 1552 года – наполнено уже великопостными и пасхальными мотивами.

Описание победоносного взрыва крепостной стены Казани: «*воззреме земля, яко велий громъ, и потрясется место то все, идеже стояше град, и позыбахуся стены градные...*» – напоминает евангельское повествование о трясении земли и разрушении камней, сопровождавших крестную смерть Христа, которые наряду с другими знамениями одновременно утверждают истинность Бого-человеческой природы Иисуса Христа и предвещают Его победу над смертью (ср. толкования св. Феофилакта Болгарского, известные на Руси с XI в.: «Стихии тогда поколебались как во свидетельство того, что страждущий есть Творец, так и в знак того, что наступает изменение в делах, ибо в Писании землетрясение указывает обыкновенно на изменение в делах... Тогда и камни, то есть каменные сердца язычников, расторглись и приняли семя истины, слова Христова, и умерщвленные грехами восстали и вошли во святой град, в вышний Иерусалим...»). [Благовестник 2004: 382–383] Неслучайно взрыв происходит одновременно с последними словами Евангельского чтения на литургии, совершаемой в стане Ивана Грозного: «*И будет едино стадо и Един Пастырь*» (Ин. 10, 16). Притча о Пастыре добром, с которой Христос обращается к апостолам, прежде всего, есть утверждение победы истинной веры и спасения. В художественном пространстве «Казанской истории» с ней сопряжено нисхождение русских воинов под землю и взрыв Казанской крепости. Важно отметить, что не характерное для русской воинской традиции видение апостолов перед решающей битвой, а так же отнесение победы к 3-му часу вновь обращают нас к евангельскому повествованию. Несмотря на то, что автор «Казанской истории» не раз подчеркивает продолжительность осады Казани и решающего сражения («*И бысть сеча та велика от утра, первого часа дни, и до десятого*»), в финале он «датирует» победу и взятие Казани «*октября во 2-й день, в день недельный* (т.е. воскресный), *в 3 часа дня*», – то есть 3-м часом, часом, который в православной литургической традиции посвящен сошествию Св. Духа на апостолов уже после Воскресения и Вознесения Христова.

Пасхальные, весенние мотивы вообще характерны для поэтики «Казанской истории», особенно в похвально-панегирических ее главах (Похвала Москве, похвала Новой Казани, похвала Ивану Васильевичу). Это вписывает повесть

в общую христианскую гимнографическую традицию, посвященную свв. воинам, воинам-змееборцам – прежде всего св. Георгию Победоносцу, служба которому объединяет две ведущие темы – Воскресения и победы над дьяволом: «*Приидите мучениколюбцы, песненное пение восставшему из гроба Христу принесемъ: днесъ бо весна разумная возсия намъ, подающи цветы словесныя, всемирная память Георгия, мудраго великомученика*» (на вечери); «*Се возсия Благодати весна, облиста Христова воскресение всемъ: и съ Нимъ совозсияваетъ ныне Георгия мученика всепразднственный и светоносный день...*» (на утрени) [Минея 1904: 93, 96]. Те же мотивы звучат и в «Казанской истории».

Общеизвестно значение образа св. Георгия Победоносца и воинов-змееборцев в идеологической системе Московского Царства; и понятно, почему наряду с традиционными храмопосвящениями Благовещению, Спасу Нерукотворному, святым, в чей день была взята Казань, – свв. Киприану и Устине, в возрождающейся Казани строятся церкви в честь Воскресения Господня, в честь свв. Бориса и Глеба и в честь русского князя-змееборца Петра и его жены Февронии. «Казанская история» рисует образ царя Ивана Васильевича – царя-змееборца, чей подвиг совершается не только в подражание свв. воинам, но и в подражание земному пути Иисуса Христа от Рождества до Вознесения.

Безусловно, «Казанская история» в этом отношении не является чем-то исключительным и поэтика повести оформляется в общем контексте культуры эпохи Ивана Грозного, о чем свидетельствует и знамя русских войск во время похода 1552 года – где рядом с изображением Спаса Нерукотворного расположены восьмиконечные звезды и кресты (символы Рождества и Пасхи, победы над смертью и утверждения истины).

Однако исключительность «Казанской истории», на наш взгляд, состоит в зрительно-пространственном художественном воплощении этого подвига – в сочетании духовно-символического движения, возрастания вверх и сакрально-географического движения вниз. Только после крещения покоренной Казани направления внешнего и внутреннего движения совпадают – автор повести создает близкий фольклорному образ совершенного царя, в царстве которого «*возсияла тихая весна истины*».

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- БАХТИН, М. М. (1975): *Вопросы литературы и эстетики*. М.
Благовестник или Толкование блж. Феофилакта Болгарского на святое Евангелие: В 4 кн. М., 2004.
 Кн. 1. Толкование на Евангелие от Матфея.
 ВОЛКОВА, Т. Ф. (1985): Работа автора «Казанской истории» над сюжетом повествования об осаде и взятии Казани. In: *ТОДРЛ*. Л. Т. 39, с. 308–322.
 ВОЛКОВА, Т. Ф.: Казанская история. In: *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2, ч. 1. с. 450–458.
 Казанская история. In: *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 10. XVI век. СПб.: «Наука», 2004. с. 252–509.
Казанская история / Подг. текста, вступ. ст. и примечания Г. Н. Моисеевой. М. – Л., 1954.
Минея. Месяц апрель. Моск. син. типография. 1904.
 ПЛЮХАНОВА, М. (1995): *Сюжеты и символы Московского Царства*. СПб.

СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА БЕЛОКУРОВА

Россия, Санкт-Петербург

КАК СОВРЕМЕННОКИ ЧИТАЮТ КЛАССИКУ, ИЛИ АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ABSTRACT:

The analysis of the new approach to studying of the Russian classical literature at school and the high school, presented in the book prepared for publishing – «The Textbook Written By Writers» was made. The originality of the book is that its founders are not literary critics, but popular modern writers. It is supposed that such an approach can help the young readers to comprehend the classical works of literature and to stimulate reader's interest. Some substantial, stylistic and philological aspects of monographic themes of the textbook, and also possibility of using the book materials in practice of literature teaching are considered.

KEY WORDS:

Russian classical literature – studying – reader's interest – Textbook Written By Writers.

Сетования на то, что сейчас молодые люди – школьники и студенты – не читают классику, стали общим местом. Редакция журнала «Мир русского слова» провела опрос подростков с целью выявления их читательских пристрастий. Среди вопросов был и такой: «Какое произведение может войти в школьную программу через 50 лет?» Один из респондентов ответил: «Нет ничего хуже, чем войти в школьную программу».

О причинах такого положения говорят сами читатели: «Читать Достоевского, Толстого, Горького... По-моему, тоска зеленущая...»; «По личным наблюдениям могу сказать, что от классики может оттолкнуть школьная программа...»; «В школе я прочел всю русскую классику. Это как Библия – удовольствия от чтения маловато, но разок надо осилить. ... Мощный, скучный фундамент, на котором я выстроил свой симпатичный домик литературных предпочтений – это тексты современных авторов...». Еще одно расхожее мнение: «Нынешняя молодежь считает, что классика и современная жизнь – вещи несовместные. <...> Многим кажется, что все, о чем писали классики – что-то далекое, отвлеченное от реальности, недоступное, непонятное. <...> К сожалению, смо-

треть на классику сквозь призму современной жизни молодежь никто не учит» [ЛСР; Ругт].

Итак, причины, по которым молодые люди не читают классику: виновата школа, устарела сама классика, современная литература более актуальна.

Попытки вернуть классике авторитет в глазах молодого читателя предпринимались в последние годы неоднократно, причем довольно разнообразные и как удачные, так и неудачные. Среди удачных назовем пособие «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса, создавших своеобразный путеводитель по русской литературе XIX века – книгу про то, как классику читать, остроумный и увлекательный «антиучебник» по русской литературе, входящей в школьную программу. Однако «перечитывание заново» завершается у Вайля и Гениса чеховской темой, достоинство же их книги заключается не столько в оригинальности трактовок, сколько в живом образном языке и непринужденности изложения.

Одной из распространенных форм обновления классики – зачастую с коммерческой целью – стал римейк. Модное направление массовой культуры – «перевод» художественного кода «большой литературы» на язык современности. Драматург О. Шишкин пишет пьесу «Анна Каренина-2», действие которой происходит в доме инвалидов, Л. Ким – роман «Аня Каренина», где описывает современных молодых людей, а из толстовского наследия у персонажей – только имена. Издательство «Вагриус» издает двухтомный опус «Пьер и Наташа», рисующий жизнь толстовских героев после 1825 года. Масштабное «обновление» классики – издательский проект И. В. Захарова «Новый русский романъ», в рамках которого вышли «Идиот» Ф. Михайлова, «Анна Каренина» Л. Николаева, «Отцы и дети» И. Сергеева. Эту попытку «приспособить» классическое наследие к массовому читателю критика оценивает весьма невысоко: «Заработать деньги на любопытстве к римейку можно, а вот создать по заказу интересную книгу нельзя, даже переписывая Толстого и Достоевского своими словами» [Урицкий 2002].

Литературные продолжения и переложения классических текстов, безусловно, будут сочиняться вновь и вновь, ставиться на сцене и интерпретироваться кинематографом, но, к сожалению, без благородной цели, а в качестве коммерческих проектов. При этом ориентированы подобные тексты, как правило, на тех читателей, которые первоисточник знают и степень оригинальности автора-парвеню способны оценить. Реакция же представителей молодого поколения на подобные эксперименты не всегда предсказуема. На рубеже 2000-х гг. в Театре им. Пушкина была поставлена пьеса-римейк Н. Садур «Зовите Печориным». Во время спектакля казалось, что «игра в классики» тинейджеров очень забавляет: «...каждый прикол сопровождался хохотом, топотом и аплодисментами» [Злобина 1999]. Но в антракте большая часть школьников из театра ушла, резюмировав свои впечатления примерно так: «На самом деле это просто скучно».

«Учебник, написанный писателями» – рабочее название уникального для российского образования проекта, осуществляемого издательством «Лимбус Пресс» при поддержке факультета филологии и искусств Санкт-

Петербургского государственного университета. Необычность и новизна проекта заключаются в том, что впервые школьникам и студентам будет предложено пособие по русской литературе, авторами которого станут не литературоведы или методисты, а известные современные писатели – Л. Петрушевская, Д. Быков, А. Битов, М. Шишкин, И. Бояшов и др. Популярными авторами взялись рассказать о писателях прошлого и сделать разборы хрестоматийных текстов, дабы показать молодому поколению, что классика – не только культурная база, своего рода Библия интеллигентного человека (этот аргумент сегодня малоубедителен), но и вещь вполне современная и без всяких постмодернистских переделок и обновлений. Напомнить, что в текстах, казалось бы, покрытых пылью столетий, поставлены вечные, а значит, сегодняшние вопросы и что вопросы эти ставит не литература, а сама жизнь. По мнению представителей издательства, «Учебник, написанный писателями», призван сломать стереотипные представления о классике как о чем-то устаревшем, отвлеченном от реальности и непонятном, при этом принципиально то, что он не преследует цели заменить существующие учебники. Его задача – дополнить их, придать интерпретации классических произведений остроту актуальности, проблематизировать набившие школьникам оскомину тексты и в конечном итоге вдохнуть жизнь в застывшие представления о литературе прошлого.

Как же современники читают классиков? Авторы предлагают свое видение судьбы классика и собственное прочтение классического текста. Например, молодой прозаик С. Шаргунов трактует конфликт «Горя от ума» не как противостояние носителя прогрессивных взглядов и косного общества Фамусовых, а как пьесу о вечном одиночестве человека, дерзнувшего плыть против течения: «Противоречия этой пьесы имеют логическое объяснение: в ней уж слишком особенный герой. <...> Подлинно свободная личность всегда одинока, но в случае Чацкого мы имеем дело с максимальной заостренностью одиночества. Поэтому эта пьеса будет современной всегда».

Ни одна из статей не претендует на академическое полнокровие, авторам важнее молодого читателя «зацепить», заставить задуматься, оттолкнувшись от какой-то фразы, факта, парадокса – и пойти дальше самому... Вот «крючок», на который автор эссе о Лескове, Илья Бояшов, несомненно «подцепит» девушек романтического возраста: «Леди Макбет Мценского уезда ... Первые «антиреволюционные романы» задиристого Лескова, <...> забавляют сегодня разве что историков да филологов. А неприметная история про русскую бабу, решившуюся на все ради сущей пустяковины – любви – и сейчас живет всех живых!» С. Носов в статье о Достоевском интригует читателя «биографическими» умолчаниями, оставляя пространство для самостоятельного поиска – фактов, имен, жизненных сюжетов: «Если представить невозможное – конкурс писателей всех времен и народов на самый, говоря молодежным языком, крутой эпизод в биографии, пожалуй, Достоевскому равных не будет». Литераторы нынешней эпохи, осмысляя классику, способны говорить на современном, понятном молодежи языке, при этом не сбиваясь на сленг или жаргон, но и не впадая в напыщенность и наукообразие. Часто именно доверительная интонация – я такой же

читатель, как и ты – оказывается ведущей в статье. Все это позволяет выстроить некий гипотетический диалог с собеседником. Заголовки статей также призваны отчасти несколько эпатировать или заволаживать читателя: «Шинель Замятина» (П. Крусанов), «Космическая карета» (С. Шаргунов), «Жизнь удалась?» (В. Попов), «Человечкина душа» (И. Бояшов).

Структура книги в целом такова. Каждая глава включает краткий очерк жизни и творчества писателя, причем, как правило, биографический материал дан в беллетристическом ключе или сопряжен с размышлением о творчестве классика. Например, И. Бояшов так аттестует Лескова: «Биографии интересны у авантюристов. Николай Семенович Лесков прожил обыкновенную жизнь обыкновенного русского человека – ничего особо выдающегося. Были свои трагедии. Были радости. Все, вроде бы, как у всех. Или иначе говоря: «как у людей». И умер обыкновенно. В своей постели». Может ли быть интересен такой «невыдающийся человек»? Но зачин контрастирует с содержанием главы: автор доказывает, что незаметному Лескову в области нашего национального характера удалось сделать открытия не менее значительные, чем Достоевскому или Толстому.

В чем новизна трактовки романа Гончарова и образа его главного героя в интерпретации Михаила Шишкина? «Обломов» – русский психологический детектив. Налицо преступление. Есть обвиняемый. Судьба как следственный эксперимент. Виновен? Невиновен? Каждое поколение читателей отвечает на этот вопрос по-разному». Автор оставляет пространство для размышления, никаких приговоров, никаких готовых решений и истин в последней инстанции. Вот и думайте, дорогие читатели...

Удивительно глубокое эссе о Солженицыне А. Терехов назвал совсем по-детски – «Тайна золотого ключика». Но разговор о литературе с подростками в нем ведется по-взрослому, без скидок на возраст и духовную инфантильность нынешних шестнадцатилетних. От Солженицына, по мысли Терехова, остались не столько книги, сколько биография – жизнь человека XX века, сказавшего этому веку «Нет!»: «ГУЛАГ... Солженицын вбил это слово во все языки мира, вытатуировал на плече матери-родины, нанес штрих-кодом на Россию. Ложь – вот, что он хотел сокрушить, вырвать из себя созвучные фамильные буквы, из тела Отечества, из мировой истории...»

Нередко учебники, написанные авторским коллективом, оказываются лишены внутреннего сюжета. В данном случае писательское многоголосие идет книге на пользу. Возникают интертекстуальные переключки: писатель-классик оживает в окружении других авторов и в контексте культуры и эпохи. Так у С. Шаргунова рядом с Грибоедовым постоянно оказывается Пушкин («Два светила»), Блок осмысливается Вс. Емелиным в контексте не только символизма, но и поэзии начала века в целом.

Некоторые разделы учебника сознательно строятся как остро полемические. Так, например, о Маяковском написаны две статьи. Обе – провокационные. Одна принадлежит перу В. Тучкова, вторая – М. Кантора. Повод, по кото-

рому два современных прозаика скрестили шпаги, – вопрос о подлинном Маяковском. Кто он: гений или ремесленник?

Поскольку выбор монографической темы во многом определялся личными пристрастиями писателей XXI века, каждая статья отчасти рассказывает и о самом ее авторе. О прозе Е. И. Замятина пишет П. Крусанов, автор популярных романов, в том числе антиутопии «Американская дырка», хорошо знакомой молодому поколению (книга вошла в шорт-лист студенческого «Букера» 2006 года). О поэзии Ф. И. Тютчева размышляет поэт Е. Шварц, о прозе Н. В. Гоголя – философ А. Секацкий, о лирике А. Ахматовой – двадцатидвухлетняя студентка СПбГУ А. Кудряшева, в 2008 году выпустившая первый поэтический сборник.

Представление о возможных мотивах «сближения» современника с классиком призван дать научный аппарат, которым будет снабжена книга. Критик Н. Елисеев расскажет о творческой манере того или иного современного автора и возможных параллелях между его творчеством и книгами осмысляемого им классика. В «Учебник...» будут включены также краткие биографические сведения об авторах статей.

Значение того, что авторами книги для школьников и студентов стали популярные современные писатели, трудно переоценить. Хочется надеяться, что известные имена и то обстоятельство, каждый из авторов сам по себе яркая, незаурядная творческая личность, помогут привлечь внимание к рутинному школьному предмету, заставит отнестись к проблемам, которые волновали классиков, как к живым и актуальным.

Возможно, после знакомства с этой книгой российские школьники и студенты не станут столь категорично утверждать: «Нет ничего хуже, чем войти в школьную программу». Может быть, они вместе с современными авторами попытаются разгадать тайну золотого ключика и открыть волшебную дверь в мир русской классики.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

ЗЛОБИНА, А. (1999): Урод нашего времени. *Эксперт*, № 37, 4 октября.

[ЛСР; Реут] Литературный сетевой ресурс «Litportal»: <http://www.litportal.ru/forum/6/topic361.html>;

Интернет-газета «Реут»: URL: <http://reut.ru/node/1013>.

УРИЦКИЙ, А. (2002): Дубль второй. In: *Дружба Народов*, № 3.

АННА ВАРДА

Польша, Лодзь

МОТИВЫ «СКАЗКИ О ЦАРЕВИЧЕ ХЛОРЕ» ЕКАТЕРИНЫ II В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДЕРЖАВИНА

ABSTRACT:

The article is an attempt to analyze the subjects of "The Fable about tsar Chlor" by Catharine II in the literary creation of Gavriil Dierzhavin. The poet wrote six panegyric compositions which created a cycle of works including allusions to the tsarina's works. Apart from the names of main heroes the author also used the motifs coming from tsarina's fable in his compositions. The individual Dierzhavin's compositions often include the intertextual connections to different poems of his cycle. It is important that the mentioned compositions have occasional an character and they are liked with the real situations of poem's life.

KEY WORDS:

Gavriil Dierzhavin – Catharina II – Alexander I – subject – cycle – panegyric – ode – Felitza – Chlor – murza.

Среди обширного поэтического творчества Гаврилы Державина своего рода цикл составляют произведения, которые явно намекают на созданную в 1781 году Екатериной II «Сказку о царевице Хлоре». В состав этого цикла входят следующие произведения: «Фелица» (1782), «Благодарность Фелице» (1783), «Видение мурзы» (1783–1784), «Изображение Фелицы» (1789), «К царевицу Хлору» (1802). Императрица Екатерина II написала эту назидательную сказку для своего четырехлетнего внука, будущего царя Александра I. «Сказка о царевице Хлоре» была одним из наиболее популярных произведений императрицы; она издавалась отдельными книжками в 1781, 1782 и 1783 гг. Вспомним вкратце ее содержание. В легендарное время, еще до правления князя Кия, киргизский хан похитил сына киевского царя, желая проверить молву о его исключительных способностях. Так, он поставил ему задачу найти розу без шипов, которая является символом добродетели. Во время поисков царевица пытались отклонить от его цели встреченные по пути лица, которые использовали для этого разные искушения. Однако благодаря помощи дочери хана – Фелице, которая дала Хлору несколько полезных советов и послала вместе с ним своего сына, носящего значащее имя – Рассудок, царевицу удалось достичь цели своего пу-

тешества. Произведение заканчивается тем, что хан отправляет Хлора вместе с розой к киевскому царю.

Следует отметить, что еще до написания первого произведения этого цикла, т.е. «Фелицы», Державин создал несколько панегирических стихотворений в честь Екатерины II¹. Однако популярная сказка императрицы навела Державина на мысль написать совсем другое от предыдущих стихотворений произведение, посвященное царице. Как замечает Я. Грот в примечаниях к изданию сочинений Г. Державина, сказка Екатерины подала писателю идею создать нетрадиционную сатирическую оду «Фелица», потому что императрица любила забавные шутки, которые в тот раз были на счет ее приближенных². Державин, однако, решил не издавать этого произведения, потому что он опасался мести фаворитов Екатерины. Ода все-таки попала в руки его знакомому – О. П. Козодавлеву, который познакомил с ней княгиню Е. Р. Дашкову. Та, в свою очередь, открыла первое издание журнала «Собеседник» (май 1783 г.) изданной без подписи одой-сатирой Державина. Произведение очень понравилось царице, которая подарила его автору золотую табакерку с 500 червонцев и пригласила его в Зимний дворец, чтобы лично с ним познакомиться. Текст оды Екатерина разослала в отдельных оттисках своим приближенным, подчеркивая в каждом экземпляре то, что прямо относилось к лицу, которому он был назначен.

Ода «Фелица» и соответственно последующие за ней произведения из названного выше цикла Державина явно отправляют читателя к «Сказке о царевице Хлоре» и ее персонажам: Фелице, Мурзе и Хлору. Следует также обратить внимание на выступающие между ними межтекстуальные связи и переклички, которые связаны как с выводящимися из сказки Екатерины персонажами, так и ее отдельными мотивами.

Уже в вступлении первой оды этого цикла автор обращается к героине сказки Екатерины – Фелице, кратко напоминая при этом содержание сказки. Наподобие заглавного героя этой сказки – Хлора, лирическое «я» просит дочь киргиз-касайского царя, чтобы она и ему посоветовала, как жить добродетельно. Он упоминает также имя заглавного героя сказки царицы – Хлора, который его препровождает, но в противовес ему самому лирический герой не умеет справиться с жизненными искушениями.

Именуя Екатерину Фелицей, лирическое «я» пишет о ее просветительской и литературной деятельности, а также нравоучительном характере ее сказок. Лирический герой в оде Державина скрывается за маской татарского вельможи Мурзы, который воплощает в себе отрицательные черты близких сотрудников и фаворитов Екатерины II: Потемкина, А. Орлова, П. И. Панина, С. К. Нарышкина. Их литературным прототипом был отрицательный герой из сказки Екатерины – Ленютя Мурза, значащее имя которого отражает его основной порок, т.е.

¹ *Надпись на шествие ея в Казань (1767), Надпись на маскарад, бывший в Казани (1767), Надпись на поднесение ей титула Великой (1767), Ода Екатерине II (1767), Надпись на победы ея над Турками. Отрывок (1772), Две из Читалагайских од (1775), Надпись на открытие наместничеств (1776), Песнь Екатерине Великой (1779), Ода на отсутствие ея в Белоруссию (1780).*

² <http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BB%D0...>

лень. С этим персонажем связан также специфический распорядок его дня, охватывающий курение табака, питье кофе, частые дремоты во время дня и обильную еду. Аналогичный образ жизни ведет и лирический субъект из оды Державина.

Образ Фелицы появляется и в следующем стихотворении Державина – «Благодарность Фелице», которое он написал после получения награды от царицы за оду «Фелица». В знак своей благодарности поэт создал традиционную панегирическую оду, в которой давал обещание и в будущем воспевать добродетели Екатерины – Фелицы. В своей оде он сакрализует царицу и воспекает ее положительные качества.

Следующее произведение этого цикла – это «Видение Мурзы», впервые опубликованное в январском номере «Московского журнала» за 1791 г.³ Дается в нем точнейшее поэтическое описание портрета Екатерины – законодательницы, написанного Д. Г. Левицким, который, кстати, создал более 20 портретов царицы. В стихотворении Державина воспевание Екатерины перемежается с сатирическими выпадами против вельмож, которые возмутились нападками на них Державина в «Фелице» и в ответ выступили с обвинениями его в лести, а также недопустимой фамильярности по отношению к царице. В свою защиту от этих упреков поэт оправдался именно в стихотворении «Видение Мурзы», также намекающем на сказку царицы. Лирическим субъектом является Мурза, который ночью, перед сном размышляет над своей счастливой, беззаботной жизнью. Мыслями он возвращается также к обстоятельствам посылки царевной втайне от придворных лиц подарка за написанные в ее честь стихотворения.

Появившаяся Мурзе богиня – Фелица, дает ему советы, наставления, которые он просил у нее в первой оде «екатерининского» цикла – «Фелице». В стихотворении «Видение Мурзы» обсуждается вопрос об отношении литераторов к царской власти, о роли и задачах искусства в освещении важнейших политических проблем века. Советы, которые дает Мурзе Фелица, касаются не только нравственного совершенствования лирического героя как человека, но также как поэта, который даже в панегирических стихах в честь монарха должен писать правду.

Следующее произведение из рассматриваемого цикла – это «Изображение Фелицы», которое впервые было опубликовано в «Новых ежемесячных сочинениях» в 1789 г. с посвящением: *«Автор Фелицы тебе же, богоподобная, и изображение твоё посвятить дергает. Плод усердия, благодарности, покоя и свободы»*. Оно было написано не без практической цели. Будучи под судом сената за обвинения в превышении власти губернатора, дерзости, он решил обратиться к помощи своего таланта и написал оду, благодаря которой в 1791 г. вновь добился службы, на этот раз секретаря императрицы.

В приступе этой оды лирическое «я» обращается к великому итальянскому художнику эпохи Возрождения – Рафаэлю, чтобы тот написал портрет царевны Фелицы. Созданный Державиным в его произведении словесный портрет царицы схож с портретом известного художника – В. Л. Боровиковского. Поэт изобразил Екатерину в кирасирских доспехах, надетых ею 28 июня 1762 года, когда она отправилась завоевывать престол «на белом добром коне и сама

³ Сочинения И. И. Дмитриева, ред. и прим. А. А. Флоридова, т. 2, СПб., 1893, с. 36.

предводительствовала гвардией, имея обнаженный меч в руке». Однако кроме имени «Фелица» нет, практически, во всем обширном тексте оды никаких других намеков на содержание ее сказки.

Последнее по хронологии произведение из екатерининского цикла – это ода «К царевичу Хлору» (1802), написанная в манере первого произведения этого цикла – «Фелицы». Рисуя державинский идеал главы государства, она была также предназначена служить не только похвалой, но и назиданием молодому царю Александру I, при котором в 1802 г. поэт стал министром юстиции.

В противовес предыдущим произведениям цикла, в рассматриваемой оде главным героем становится царевич Хлор, которого раньше Державин только упоминал. За его именем автор скрыл русского молодого царя – Александра I, которому хотел выразить свою благодарность за полученную должность. В приступе лирический герой, которым является индийский брамин, обращается к царевичу Хлору – здесь хану татарской орды. В противовес сказке Екатерины, в которой Хлор был ее сыном, в оде Державина он является внуком Фелицы, что явно намекает на Александра.

В произведении Державина есть и другие намеки на сказку императрицы. Например, в екатерининском прототипе киргизский хан слышал о красоте, уме и хороших дарованиях русского царевича, а в оде Державина до Кашемира (государства в Южной Азии) дошел слух о том, что якобы воскрес дух Зороастры (или Заратустры, преобразователя персидской религии), который воплотился в Хлоре, татарском хане, слывшем красотой своей души и тела. Далее автор подробно описывает идеального монарха, который является скромным человеком, служит своему народу, с которым чувствует себя равным, в противовес его придворным, которые горделивы и заносчивы.

Подытоживая вышесказанное, следует сказать, что простая по своей форме и содержанию нравоучительная сказка Екатерины II инспирировала известного русского поэта конца XVIII века на написание интересного по своему характеру цикла. Произведения, входящие в него, намекая на содержание и отдельные мотивы сказки императрицы служили чисто практическим целям автора. Объектом воспевания в них были конкретные русские правители, названные Державиным именами из сказки царицы, но не оставляющие читателю сомнения в том, кто за ними скрывается. Не вникая, однако, в настоящие намерения автора, связанные с этими произведениями, следует оценить должным образом саму идею, предпринятую Державиным и высокую художественную ценность его произведений, которые являются шедеврами панегирического искусства XVIII столетия.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

URL: <http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BB%D0...>

URL: <http://www.rvb.ru/18vek/derzhavin/02comm/017htm>

URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/12.php

URL: <http://som.fio.ru/getblob.asp?id=10024063>

ДЕРЖАВИН, Г. (1947): *Стихотворения*, «Советский Писатель», Ленинград.

Сочинения И. И. Дмитриева, ред. и прим. А. А ФЛОРИДОВА, т. 2, СПб., 1893.

Г. ДЕРЖАВИН в новом тысячелетии. Материалы Международной конференции, посвященной 260-летию со дня рождения поэта и 200-летию со дня основания Казанского университета (Казань, 10 – 12 ноября 2003 года), Казань 2003.

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА ВАСИЛЬЕВА

Чехия, Градец Кралове

СИМВОЛ ДЕТСТВА В ПОЭТИКЕ А. ПЛАТОНОВА

ABSTRACT:

The paper reveals the importance and place of the symbol of childhood in the works of Andrei Platonov. Analogies are drawn between the individual works of the writer ("Nikita", "Another Mom", "Dry Bread"). Special attention is paid to the relationship between Platonov's images. The childhood is presented in the writer's work as the stages of establishment of the "inspired" man.

KEY WORDS:

A. Platonov – "children's" stories – portraits of children – symbol – mother's love.

Творческое наследие А. Платонова – это сложный мегатекст, связанный общими идеями, системой образов-символов, принципами построения композиции и сюжета произведений.

На взаимосвязь произведений писателя, целостный контекст его творчества указывали ученые-платоноведы: Л. А. Шубин, Н. В. Корниенко, Е. Толстая-Сегал, Н. М. Малыгина и др. В творчестве писателя «повторялась одна модель: формируется идея романа, делается первая проба, затем идет разработка романной идеи, в самых разных формах <...> В романе (будь то «Чевенгур» или «Счастливая Москва») узнаются и мотивы, и контуры персонажей рассказов и повестей» [Корниенко 1995: 335].

Необходимо отметить следующую характерную особенность платоновского стиля, его символичность. Сложная система символов пронизывает и организует собой платоновский текст. Образ перерастает в символ, не теряя при этом всей полноты бытия. А так как он предполагает и включает в себя этическую оценку в категориях добра и зла, то этот образ-символ предстает как эстетически оформленный аксиологический предмет.

«Детскость» персонажей А. Платонова отмечали многие исследователи. Л. В. Карасев пишет о том, что герои А. Платонова, действительно, «постоянно плачут, спят, боятся своих снов, тоскуют по матерям» [Карасев 2001:128]. Платоновские люди не хотят взрослеть, они остаются детьми, и их язык с наи-

вными ошибками, «вывертами», поражает глубиной мысли, открывающейся на стыке нестыкующихся слов. С. Бочаров так писал об этом: «Сам писатель А. Платонов и самый его язык – «внутри ребенок», однако не только ребенок. Он в то же время – «старик», и оба эти начала лишь вместе, одно в другом, объясняют своеобразие этого слога» [Бочаров 1991: 482]. А. Платонов нарушает привычную речь: то, о чем не принято говорить, именно об этом говорят его герои, чаще всего дети. Писатель «взрывает» фигуры умолчания, обычно прикрываемые языковой «гладкописью» и благопристойностью, чтобы сделать людей по-настоящему ближе друг другу, чтобы при помощи своего нового слова, обращенного к каждому человеку, преодолеть отчуждение между людьми. Герои А. Платонова говорят «косноязычно» не потому, что не могут говорить правильно, как все люди, а потому, что заведомо знают: словами не объяснить того, что они чувствуют.

Для А. Платонова человек есть мера всех вещей. Поэтому мать, как носительница и дарительница жизни и ее естественный символ, является самым драгоценным существом, через отношение к которому определяется мера человечности в человеке. То же самое можно сказать и о понимании детей писателем. А. Платонов не только изображает детей во всей их природной нравственной чистоте и доброте, но и видит в них воплощение самого будущего человечества. С детьми писатель связывает понятие о самых главных ценностях жизни. Дети – драгоценные живые существа, через отношение к которым другие люди раскрываются со стороны человечности. В творческом наследии А. Платонова есть целый ряд произведений, героями которых являются дети. Это такие рассказы, как «Маркун», «Юшка», «Глиняный дом в уездном саду» («Нужная родина»), «Семен», «На заре туманной юности», «Июльская гроза», «Железная старуха», «Маленький солдат», «Житейское дело» («Следом за сердцем»), «Цветок на земле», «Никита», «Еще мама», «Корова», «Уля». Образы детей, созданные писателем в этих рассказах, подкупающе трогательны и красивы, они как бы изнутри освещены неугасимым светом высокой одухотворенности, благородства и доброты. В этом, на наш взгляд, не только огромная познавательная и эстетическая, но и воспитательная ценность названных рассказов А. Платонова.

Поскольку все творчество писателя представляет собой как бы единое произведение, один контекст, в центре которого находится человек, постепенно познающий окружающий мир, то художественный мир писателя мы склонны рассматривать как путь познания «вещества существования», жизни, где на каждом этапе человек осмысливает и воспринимает окружающий мир свойственными этому возрасту формами восприятия. Нам близка мысль О. Кузьменко: «Заслуга А. Платонова как писателя-реалиста состоит в том, что он связал с определенными возрастными стадиями развития человека особые формы восприятия мира. Содержательный уровень художественной системы писателя характеризуется пристальным вниманием к формированию нравственного гуманистического начала в человеке, складывающегося еще в детстве и проявляющегося в различные периоды последующей жизни человека» [Кузьменко 1991: 212].

С этой точки зрения мы и рассматриваем отдельные произведения как эпизоды в истории становления человека как общественного существа.

Рассказы, героями которых являются дети, – это по существу своеобразные «рассказы воспитания», ибо в них прослеживаются те тончайшие связи, которые способствуют формированию человека как существа социального. Перед читателем предстает Никита, поэтически воспринимающий мир («Никита»), Артем, идущий в школу («Еще мама»). В других рассказах – социально и нравственно окрепший, возмужавший герой-подросток и взрослый. Такова героиня рассказа «На заре туманной юности» Ольга, песчаная учительница Мария Нарышкина («Песчаная учительница»), Саша Дванов («Чевенгур»), Назар Чагатаев («Джан»), Назар Фомин («Афродита»). Состарившись, эти же герои становятся Захаром Павловичем («Происхождение мастера»), дедушкой Титом («Цветок на земле»). В основе этого объединения лежит платоновский принцип типизации – изображение человека как родового существа, с одной стороны, с другой, в единстве нравственной позиции героя, которая проявляется в его одухотворенности, кровной заинтересованности жизнью. Вот это нравственное начало платоновского героя, его активная жизненная позиция позволяют говорить не только и не столько об образах героев отдельных произведений, столько о концепции положительного героя, которая постепенно раскрывается во всей многогранности и полноте в отдельных произведениях писателя. Все это дает возможность рассматривать отдельные рассказы и повести А. Платонова как главы одного романа, «героем» которого является «одухотворенный» человек (им может быть и ребенок, и взрослый).

Именно в любви ребенка к матери и к своему отцу заложено его будущее чувство общественного человека, именно здесь он превращается силой привязанности к своей матери и к своему отцу – в общественное существо, воспитанное любовью, возожженное, но уже не утоляемое чувство обратится, должно обратиться на других людей. В чувстве любви к матери, по мысли А. Платонова, лежат истоки одухотворенности человека. Маленький Никита, преодолевая страх, пытается умиловать воображаемых змей и защитить мать. Артем, не желая огорчить мать, из любви к ней, преодолевая страх перед «чужими», идет в школу. Митя работает в поле в жару один, помогая хлебу расти. На предложение учительницы пойти на экскурсию в лес с ребятами он отвечает: *«Я маму все время люблю, мне работать не скучно. Хлеб помирает, нам некогда»* (А. Платонов «Сухой хлеб»). Благо всех людей во имя матери ребенок ставит выше своего. Преодоление эгоцентризма, свойственного возрасту раннего детства, и выход к горизонту всех людей, осознание *«жизни со всеми и для всех»*, процесс изменения ребенка под влиянием матери и отца в *«одухотворенную»* личность – это движение интересует писателя.

Рост *«одухотворенности»* в человеке под влиянием матери. Как это происходит? *«Мать улыбнулась ему, и от нее, от матери, все стало вдруг добрым вокруг: сопящие потные волны, серая земля, былинки, дрожащая на жарком ветру, и незнакомый старик, бредущий по меже. Огляделся Митя,*

и ему показалось, что отовсюду на него смотрят добрые любящие его глаза, и вздрогнуло его сердце от радости.

– Мама! – воскликнул Митя. – А что мне надо делать? А то я тебя люблю?» (А. Платонов «Сухой хлеб»). Заботливое отношение к миру рождается из любви и заботы матери. «Артем поднял жука, положил его на лопух.

– Это ты на меня из ветра упал. Живи теперь, живи скорее, а то зима настанет» (А. Платонов «Еще мама»). Из этих строк заботливого отношения ко всему живому вырастет образ Васи Рубцова («Корова»). Эти строки служат своеобразной переключкой между образами героев.

Чувство сочувствия и сострадания к чужой беде, чужому горю, переживаемому, как собственное, свойственно героям А. Платонова. Особенно остро воспринимают мир дети. В изображении писателя дети – это какие-то маленькие взрослые, серьезные и озабоченные, постоянно думающие о том, как помочь и облегчить тяжелую жизнь не только своих близких – отца, матери, братьев и сестер, но и дальних, «чужих людей» («Сухой хлеб», «Корова», «Еще мама» и т.д.). Истоки такого родственного отношения к людям лежат в тяжелом трудовом детстве писателя. А. Платонов в детстве познал столько горя, что оно не отпускало писателя до окончания дней. В малолетстве ему пришлось нищенствовать (одно время семья достигала десяти человек, а работал только отец), испытать горечь безвозвратных утрат (голодной смертью умирали маленькие братья и сестры). Старший сын в многодетной семье, он вынужден был начать работать с 14 лет, чтобы помочь родителям растить детей.

Рассказ «Неизвестный цветок» (сказка-быль), написанный незадолго до смерти, – своеобразное завещание писателя. В нем мудро и проникновенно повествуется о том, как дети день ото дня наблюдают за ростом маленького безымянного цветка. Терпеливо и мужественно он ежесекундно утверждает себя как жизнь в единоборстве с мертвыми стихийными силами камня, ветра и огня. К солнцу, к свету, к родникам чистой воды повернуто маленькое тельце и лицо цветка. Дети видят все это и понимают. Они всячески стараются помочь одинокому цветку укрепить и утвердить себя на земле. О самом дорогом и сокровенном говорит писатель в этом рассказе.

Другая важная идея в рассказе – идея жизни. С. Г. Бочаров писал: «Прошедшая жизнь, жизнь прошедших людей, история как бы «свертывается», «сжимается» в душе последующих поколений. Старый Аким из «Света жизни» говорит по этому поводу: «Я помню их, ты запомни меня, а тебя запомнят, кто после тебя народится, те будут неизвестные – еще лучше тебя... Так и будет жить один в другом, как один свет» [Бочаров 1991: 462]. Так и умерший цветок возрождается, воскресает в сильном прекрасном сыне. В финале произведения реализуется заветная идея А. Платонова – «идея воскрешения отцов», истоки которой лежат в «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова. «Вырастут и не погибнут прекрасные дети, самые лучшие, сияющие светом луны, которых нигде нету» («Неизвестный цветок»). А. Платонов связывал особые надежды с детьми: «Большие только предтечи, а дети – спасители Вселен-

ной». Любовь к детям, забота о детях – это забота и любовь к грядущему, будущему человечеству. Поэтому через отношение к ребенку, как к самой большой жизненной ценности, определяется нравственная сущность человека, указывая на его привязанности и любовь к жизни и тем самым выступая мерилom одухотворенности в человеке.

Говоря о рассказах А. Платонова, в том числе и «детских», С. Семенова отмечает, что здесь, «пожалуй, в самом чистом «идеальном» виде он живет в излюбленном пространстве, среди дорогих ему побуждений, реакций и пониманий, ставя в своих незамысловатых сюжетах и диалогах свои постоянные проблемы: смерти и бессмертия, дарового и трудового, истины и блага, самосознания, зла, высшей цели. Здесь критерий «будьте как дети» естественно реализует себя как урок и завет взрослым» [Семенова 1989: 30].

Итак, в «детских» рассказах выражена концепция автора «в чистом виде», которая выкристаллизовалась в процессе творческих поисков писателя.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- БОЧАРОВ, С. Г. (1991): «Вещество существования». In: А.П. Платонов, *Чевенгур*. М., с. 451–488.
КАРАСЕВ, Л. В. (2001): *Вещество литературы*. М.
КОРНИЕНКО, Н. В. (1995): Повествовательная стратегия в свете текстологии. In: «*Страна философов*» А. Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М.
КУЗЬМЕНКО, О. А. (1991): *Андрей Платонов: призвание и судьба. Очерк творчества*. Киев.
ПЛАТОНОВ, А. П. (1989): *Живя главной жизнью*. М.
СЕМЕНОВА, С. Г.: Сердечный мыслитель. In: *Вопросы философии* 1989, №3, с. 26–31.

ИННА ВЯЧЕСЛАВОВНА ВАСИЛЬЕВА

Россия, Москва

НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ИДЕИ, ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ В КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ «ДВАДЦАТИ СОНЕТОВ К МАРИИ СТЮАРТ» И. БРОДСКОГО)

ABSTRACT:

When we talk about meaning(s) of post-modernism, first of all we imply Art and Literature, but it is safe to say that post-modernism is a cultural phenomenon, next phase of the world culture, which include all aspects of life – mentality, world view, etc. It is possible to name characteristic features of the poetics of I. Brodsky's connection of the "high" and "low" style ennobled and prosaic, the introduction in lyrics of various cultural codes and subsystems of the language, hobby for compound rhymes.

KEY WORDS:

Post-modernism – literature – modernism – culture – phenomenon – paradigm – symbol.

Характерными чертами поэтики И. Бродского можно назвать соединение «высокого» и «низкого» стиля, возвышенного и прозаического, введение в лирические стихотворения разнообразных культурных кодов и подсистем языка, увлечение составными рифмами. В своей поэзии Бродский обращался к культурной памяти человечества, к словарю мировой культуры. Бесспорно, в стихотворениях Бродского – наравне с другими культурными кодами – присутствует и неоромантический субстрат. Часто он подается иронически, снижено, высмеивается и пародируется, однако неоромантический культурный код для творчества Бродского чрезвычайно важен. Попытаемся выявить его на материале «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974).

Героиня, к которой обращены сонеты Бродского, представляет собой любимейший образ романтической и неоромантической литературы. Шотландская королева, потерявшая трон из-за страсти, обгабившая мантию кровью нелюбимого мужа, француженка по воспитанию и культуре, совсем недолго царствовавшая во Франции, узница английской королевы Елизаветы, сложившая голову на плахе, – Мария была кумиром романтиков и неоромантиков-

-модернистов. Марии Стюарт посвящены стихотворения ее современников, Ж. дю Белле и П. Ронсара, потомков шотландца Р. Бернса («Элегия Марии, королевы Шотландской, на приближение весны»), У. Вордсворта («Жалоба Марии, королевы шотландцев, в канун Нового года»). Мария Шотландская стала главной героиней пятиактной трагедии немецкого романтика Ф. Шиллера «Марии Стюарт» (1800), известной Бродскому в переводе Б. Пастернака. В России была известна и романизированная биография Марии Стюарт, созданная С. Цвейгом (1935). Эпизодически несчастная и обворожительная королева появляется в любимом русскими читателями романе французского романтика А. Дюма «Две Дианы» (1846) и в романе шотландского романтика В. Скотта «Аббат» (1820). Этот роман также был популярен в России.

Не обошел вниманием самую романтическую из королев и «серебряный век» русской литературы, неоромантический по своей сути. Бродскому было известно стихотворение В. Брюсова «Мария Стюарт» (1901), в котором шотландская королева изображена как земное воплощение страсти, как вакханка, погубившая в страстном, неудержимом порыве и себя, и тех, кого любила. *«Ты страсти жаждала, как неба жаждут птицы, / Вся подчинялась ей, тонула в ярких снах...»* [Брюсов 1979: 50].

У А. Ахматовой Мария Стюарт – это, прежде всего, мужеубийца, на ее руках – кровь. Ахматова скорее обвиняла, чем оправдывала Марию Шотландскую. *«И шотландская королева / Напрасно с узких ладоней / Стирала красные брызги / В душном мраке царского дома»* [Ахматова 1990: 180], – эти строки из стихотворения А. Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед» (1933), бесспорно, были известны И. Бродскому.

Одним из претекстов «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» можно назвать и стихотворение Б. Пастернака «Вакханалия» (1956–1959). В этом стихотворении Мария Стюарт – воплощение игры, свободы и страсти, символ безрассудного и прекрасного порыва, свободы и жизни.

Итак, романтические и неоромантические претексты «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» налицо. Таковыми являются, прежде всего, трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт», стихотворения А. Ахматовой, В. Брюсова и Б. Пастернака. К Шиллеру и его романтической трагедии непосредственно обращается лирический герой сонетов, однако, это обращение выдержано в ироническом ключе. Диалогу с Шиллером – романтиком, воспевшим романтическую королеву, посвящен двенадцатый сонет:

*«Что делает историю? – Тела.
Искусство? – Обезглавленное тело.
Взять Шиллера: Истории влетело
от Шиллера. Мари, ты не ждала,
что немец, закусивши удила,
поднимет старое, по сути, дело...»*
[Бродский 2001: 77].

В этом сонете представлена антитеза: искусство – история. Воплощением искусства является Мария Стюарт, пространство истории отдано Елизавете

Английской. Искусство – это страсть, свобода, порыв, прекрасная плоть Марии, над которой, увы, властен «топор истории». Шиллер обвинял Елизавету в гибели Марии Стюарт, Бродский переадресовал это обвинение истории. Поэтому, согласно трактовке Бродского, Елизавета царит в истории, а Мария – в искусстве и, прежде всего, в искусстве романтическом и неоромантическом, олицетворением которого в двенадцатом сонете является Шиллер.

Иронически осмыслена в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» и идея романтического союза с самой романтической из королев. Марию Стюарт поэты боготворили во все века и особенно чтили королеву поэты-романтики – шотландец Р. Бернс и англичанин, поэт «Озерной школы», У. Вордсворт. Бродский иронизирует над идеей посмертной страсти поэтов-романтиков к романтической королеве, рисуя в восьмом сонете картину «русской» любви к Марии Стюарт:

*«Шотландия нам стлала бы матрас.
Я б гордым показал тебя славянам.
В порт Глазго, караван за караваном,
пошли бы лапти, пряники, атлас. »*
[Бродский 2001: 73].

Несмотря на ироническое осмысление темы прижизненной и посмертной любви романтических поэтов к романтической королеве в этом сонете любовь сильнее, чем смерть («Топор бы оказался деревянным»). Тема любви-страсти, которая сильнее, чем топор палача, романтическая по своей сути, и постмодернист-Бродский здесь оказывается неоромантиком. С Марией Стюарт сравнивается возлюбленная лирического героя сонетов. О красавице, имевшей «общие черты» с Марией Шотландской, рассказывает четвертый сонет:

*«Красавица, которую я позже
любил сильнее, чем Босуэлла – ты,
с тобой имела общие черты ...»*
[Бродский 2001: 70].

Роковая черта изгнания, линия горизонта, которую пересекает лирический герой, в этом сонете сравнивается с лезвием топора. Строка «Она ушла куда-то в макинтоше» иронически обыгрывает знаменитое стихотворение неоромантика А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе». Романтический синий плащ героини оборачивается постмодернистским макинтошем, в котором уходит от героя красавица, похожая на Марию Стюарт.

Шестой сонет – это по сути постмодернистский центон, в который вплетены строки из стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил, любовь, еще, быть может»:

*«Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мозги мои.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием...»*
[Бродский 2001: 72].

Цитаты из Пушкина сочетаются с аллюзией на философию Парменида, автора философской поэмы «О природе». По Пармениду, бытие есть нечто завершенное, оно может быть уподоблено шару. Поэтому ни одно событие не повторяется дважды. Соединяя по принципам центона Пушкина и Парменида, Бродский интерпретирует тему метаморфоз любви как столкновение космоса и хаоса («все разлетелось к черту на куски»). Любовь делает мир единым, тогда как боль, связанная с утратой любви, дробит мир и приводит к распаду атома-души.

Неоромантическим является и мотив встречи с романтической королевой на фоне прекрасного сада: в данном случае лирический герой беседует с мраморной статуей Марии Стюарт в Люксембургском саду Парижа. Люксембургский сад описан в третьем сонете. Лирический герой оказывается в прекрасном парке, подобно тому, как в начальных строках «Божественной комедии» герой попадает в таинственный лес. Начальная строка «Божественной комедии» иронически обыграна в третьем сонете. Даже Люксембургский сад в описании Бродского – это «великолепная цитата», центон, смесь Пантеона с картиной импрессиониста Эдуарда Моне «Завтрак на траве».

*«Земной свой путь пройдя до середины,
я, заявившись в Люксембургский сад,
смотрю на затвердевшие седины
мыслителей, письменников; и взад –
вперед гуляют дамы, господаины...»*
[Бродский 2001: 70]

Интересно, что знаменитое полотно Э. Моне – это центон в изобразительном искусстве. «Завтрак на траве» в высшей степени цитатен. Художник построил композицию центральной группы на основе гравюры Маркантонио Раймонди, сделанной по рисунку Рафаэля. Моне придал гравюре современный вид и изобразил одетых мужчин рядом с обнаженной женщиной. В своей характеристике Люксембургского сада Бродский соединяет величественность и фривольность: величественный Пантеон и шокирующий, легкомысленный, наполненный светом «Завтрак на траве» Э. Моне.

В сонетах к Марии Стюарт Бродский соединяет трагические интонации с шокирующими и фривольными, высокое с низким, величественное с легковесным – Пантеон с «Завтраком на траве». Трагические интонации «Двадцати сонетов» отсылают нас к эстетике романтизма и неоромантизма, иронические и фривольные – к эстетике постмодернизма. «Двадцать сонетов» основаны на эстетике центона. В интерпретации Бродского центон соединяет романтические и неоромантические (модернистские) культурные коды с постмодернистской иронией, самоиронией и эстетикой игры. Романтизм и неоромантизм – здесь всего лишь один из культурных кодов, обильно цитируемых, но поданных в ироническом ключе. Тем не менее, иронизируя над романтическими и неоромантическими ценностями, Бродский, как и другие постмодернистские авторы, утверждает их значимость.

Лирический герой «Двадцати сонетов» признается в тайной любви к кумиру романтической и неоромантической литературы, самой романтической из королев – Марии Стюарт. Эта тайная любовь к романтической королеве сродни для автора-постмодерниста тайной любви к романтическим и неоромантическим ценностям, к эстетическим принципам романтического и неоромантического художественного пространства. Полемизируя с романтическими и неоромантическими ценностями, издеваясь над ними, иронически обыгрывая их, постмодернистский автор, тем не менее, ощущает себя их наследником, преемником по отношению к темам, мотивам, образам и символам романтической и неоромантической литературы.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- АХМАТОВА, А. (1990): *Сочинения в двух томах. Том первый*. М.: Правда, с. 180.
БРОДСКИЙ, И. (2001): *Собрание сочинений в 7 т. Т. 2*. СПб: Азбука, с. 70–77.
БРЮСОВ, В. (1979): *Стихотворения. Лирические поэмы*. М., с. 50.

МАРИЯ ГЕЙ

Польша, Ополе

РОЛЬ ЖЕНЩИН В ЖИЗНИ ГАЗДАНОВСКИХ ГЕРОЕВ

ABSTRACT:

Woman plays an important role in the development of Gazdanov's heroes. It is thanks to her, their best values are brought to light. They risk their lives to her, but woman also helps them in their personal development. Gazdanov's protagonists in turn help women to break free from their gloomy past and start a better life. At the same time men find their way to cultivate their skills and fulfill their imagination. It is not Gazdanov's intention to find the ideal woman and the ideal of beauty. Approach towards women's empowerment is for Gazdanov's heroes the most important stimulus of life.

KEY WORDS:

Literary output of Gaito Gazdanov – prose of the younger representatives of the first wave of the Russian emigration – women portrayals.

Присматриваясь ближе к творчеству Гайто Газданова, можно заметить, что целью и направлением движения в жизни его героев часто является женщина. Максим Горький, высоко оценив первый роман писателя («Вечер у Клэр»), заметил: «Вы рассказываете в определённом направлении – к женщине» (цит. по [Тотров 1990: 521]). Значимо также имя героини первого романа – *клер* – по-французски *свет*, а именно светом и смыслом жизни для газдановских героев является женщина. В своём программном рассказе «Третья жизнь» писатель подчёркивает, что в третьей (настоящей жизни), человек всю силу своего воображения, все возможности своих чувств, весь опыт своей жизни обращает «на мысль о женщине» [Иванов 1974: 322]. В этом рассказе выражается творческая доктрина Газданова и благодаря ему открывается глубинное содержание других произведений писателя, которые читаются как «развёрнутые метафоры творческой эволюции в её неизбежном направлении к «видению с лицом женщины» [Коломин].

В произведениях Газданова всегда появляется многовариантный образ женщины, благодаря которой герои проявляют свои лучшие качества, из-за которой рискуют, подвергают себя опасности (например, Мервиль из «Эвели-

ны и её друзей», Роберт Бертъе из «Пилигримов», герои рассказа «Шрам»), даже совершают «благородные» убийства (например, Артур Томсон в «Истории одного путешествия», герой-повествователь «Призрака Александра Вольфа»), преодолевают трудные условия войны и расстояние, отделяющее их от любимых женщин (например, Николай Соседов в «Вечере у Клэр», герой рассказа «Хана»). «В отношениях с женщинами герои Газданова неизменно оказываются рыцарями и джентельменами, готовыми прощать, служить и даже жертвовать» [Матвеева 2001: 51]. Пожалуй самым откровенным и типичным является высказывание героя-повествователя в рассказе «Товарищ Брак»: «Мы были готовы к каким угодно испытаниям, мы не ценили ни нашей безопасности, ни нашего спокойствия; и [...] пошли бы защищать Татьяну Брак так же, как поехали бы завоевывать Австралию или поджигать Москву» [Иванов 1974: 66].

Следует однако заметить, что произведений, непосредственно посвящённых взаимоотношениям рассказчика с женщиной, у писателя не много, к ним можно отнести уже упомянутый роман «Вечер у Клэр», рассказы «Хана», «Когда я вспоминаю об Ольге» и другие. Однако все произведения Газданова (написанные в разные периоды творчества) объединяет «особая роль женского образа в каждом из них и концептуальный мотив противопоставления впечатления (о женщине) и реального образа» [Коломин].

Разрыв между воображаемым и действительным восприятием женщин газдановскими героями особенно ярко выражается в романе «Вечер у Клэр», в рассказах «Хана», «Когда я вспоминаю об Ольге», «Судьба Саломеи» и других. Реальные героини лишь изредка появляются в жизни героя-повествователя этих произведений, но они в ней постоянно присутствуют. Например, в Судьбе Саломеи, Андрей после того, как узнал, что его возлюбленная погибла, по-прежнему всё делает с мыслью о ней, стараясь представить, «[...] что сказала бы Саломея, если бы она была жива?» [Иванов 1974: 568]. Причём в его жизни, «никакая другая женщина не могла занять её места» [Иванов 1974: 569]. Образ капризной Клэр ведёт за собой Николая Соседова («Вечер у Клэр»), наполняет смыслом многолетние скитания героя и даёт ему силы противостоять всем жизненным перипетиям («Она [Клэр] всегда существовала во мне» [Бердяев: 152]). Загадочный образ женщины с давних пор сопровождает в воображении и героя рассказа «Когда я вспоминаю об Ольге». Ещё более экзальтированный и отдалённый от действительности путь к женщине представлен в рассказе «Хана», здесь он принимает новый, более широкий размах «По мере того, как проходило время, она постепенно превращалась в тот неуловимо фальшивый образ, который неизбежно возникает либо в постоянной мечте, либо в литературном воображении» [Иванов 1974: 608]. Рассказчик осознаёт, что образ Ханы претерпевает изменения в его воображении и отдаляется от действительного, который он знал только по её письмам и зрительному образу, запечатлённому памятью много лет назад. Во всех произведениях Газданова женщина помогает героям окунуться в мир воображения и таким образом в какой-то степени преодолеть экзистенциальное чувство одиночества.

Воображения о женщинах и впечатления, ими производимое на газдановских героев, постоянно сталкиваются с правдой об этих женщинах, т.е. с реальной действительностью, которая оказывается враждебной, а героини, как и блоковская Незнакомка, теряют свою привлекательность и вызывают чувство отчуждённости. После встречи с Клэр Николай Соседов чувствует разочарование и печаль. Герой рассказа «Хана», как только встреча с любимой оказалась возможной, начал ощущать приближение катастрофы, а состоявшееся свидание было полно «убийственного и непоправимого значения» [Иванов 1974: 497]. Герой сознательно отказался от Ханы, поскольку привык жить в мире воображения и не в состоянии был «преодолеть [...] действительное присутствие» [Иванов 1974: 506] Ханы в его жизни. Герой предчувствовал разрушительные последствия реализованной мечты, и чтобы не допустить до таких последствий, расстался с любимой. В отличие от «Вечера у Клэр», в этом рассказе (а также в рассказе «Третья жизнь») Газданов уже лишает читателя иллюзий и показывает, что осуществление цели – это смерть, конец, катастрофа. Следует однако заметить, что если в начале своего творчества писатель представлял разочарование после столкновения с реальностью, связанное с реализацией желаний героев, позднее – страх и ощущение приближающейся катастрофы перед встречей с реальной женщиной, даже смерть, то в романе «Пробуждение» происходит как бы обратный процесс. Пьер Форэ, встретив лишившуюся разума во время войны бездомную молодую женщину, решает помочь ей вернуться к полноценной и осознанной жизни, и тем самым реализует свои воображения об этой женщине. При чём, когда Мария выздоравливает и вспоминает, кто она, то Пьер испытывает одновременно чувство потери и счастья, герой не отказывается от дальнейшего жизненного путешествия и задаёт себе вопрос: что дальше? Можно предполагать, что он будет счастлив с Марией, приобретшей наконец себя.

Здесь стоит обратить внимание ещё на один аспект отношения к женщине и вспомнить любопытную мысль раннего Павла Флоренского, считавшего, что «Мужчина ищет для себя объект достаточно пассивный, чтобы принять его энергию, [который бы мог принять его энергию]» [цит. по: Мария Цимборска-Лебода 2008: 14]. По мнению Флоренского, для большинства мужчин таким «пассивным объектом» является женщина. В дневнике Вяч. Иванова (запись от 12 мая 1906 г. – см. Иванов 1974: 748) можно найти подобное восприятие женственного (женского) в обыденной жизни, как «приемлющего» или «отзвучного». В свою очередь Н. Бердяев считал, что: «Женщина вне связи с мужским не была бы вполне человеком [...]. В женской стихии, отделённой от мужской, нет личности» [Бердяев]. Эта мысль особенно ярко выражается в романе *Пробуждение*. Пьер Форэ, после смерти матери считает свою жизнь бессмысленной, потому что рядом с ним нет объекта, на который он мог бы направить свою энергию. «До тех пор, пока была жива его мать, его назначение состояло в том, чтобы ограждать её от неприятностей [...]; теперь, когда её не было, всё, что он делал, потеряло свой главный смысл» [Газданов 1996: 451]. Герой сознательно выбирает себе новую цель, реализация которой кажется невыпол-

нимой. Всю свою энергию он направляет на то, чтобы вернуть к сознательной жизни Марию, которая выступает в романе как «пассивный объект, принимающий энергию мужчины» – благодаря Пьеру Форэ она становится снова человеком. Таким «пассивным объектом» является также и Жанина – героиня романа *Пилигримы*. Благодаря стараниям и любви Роберта Бертье происходит её впечатляющее и очень быстрое возвращение к себе – пробуждается её разум, память и сознание – из проститутки (Блудницы) она превращается в «Прекрасную Даму».

Отношения с женщинами – это также открывающийся простор для самопознания и познания бытия. Так, благодаря Жанине Роберт Бертье переживает сильные эмоции, о способности к которым он себя не подозревал: «Теперь перед ним возник целый мир такой эмоциональной глубины, о которой он раньше не подозревал и которой, может быть, не существовало вообще вне Жанины (...) Он думал ещё, что всё, происходившее в его жизни до появления Жанины, было очень давно и совершенно незначительно. То, ради чего стоило жить, возникло именно тогда, в тот вечер» [Газданов 1996: 343], когда он впервые встретил эту девушку. Кроме того, отношения с женщинами – это всегда «попытка задержать свою судьбу, это наивная иллюзия короткого бессмертия» [Газданов 1996: 79].

На основании проведённого анализа можно сделать вывод, что газдановские герои помогают женщинам преодолеть прошлое и обрести новую полноценную жизнь. В свою очередь женщины являются своеобразными зеркалами, в которых отражаются герои и благодаря которому они могут совершенствоваться и творить, погружаясь в мир воображения. Женщина в жизни газдановских героев является Музой, которая руководит творческой личностью в её «третьей жизни», т.е. стимулирует её творческое развитие. Газданов не ищет идеала любви или женской красоты, для него важна реализация возможности, движение по направлению к женщине, которое является важнейшим жизненным стимулом.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- БЕРДЯЕВ, Н.: *Смысл творчества (опыт оправдания человека)*. URL: <http://psylib.org.ua/books/berdnoi/txt08.htm>.
- ГАЗДАНОВ, Г. (1996): *Собрание сочинений в трёх томах*. Москва. (Все цитаты приводятся по этому изданию, в скобках указывается том и страница).
- ИВАНОВ, В. (1974): *Собрание сочинений*. Т. 2. Брюссель.
- КОЛОМИН, Д.: *Женские образы в рассказах Газданова: к вопросу о неавторских циклах в прозе*. URL: <http://www.hrono.info/text/2008/koloo3o8.html>.
- МАТВЕЕВА, Ю. (2001): «Превращение в любимое». *Художественное мышление Гайто Газданова*. Екатеринбург.
- ОРЛОВА, О.: *Предисловие к «Рассказу об Ольге» Газданова*. URL: http://www.hrono.ru/proza/proz_g/orlova_obolge.html.
- ТОТРОВ, Р. (1990): Между нищетой и солнцем. In: Г. Газданов. *Вечер у Клэр. Ночные дороги. Призрак Александра Вольфа. Возвращение Будды: Романы*. Владикавказ.
- ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА, М. (2008): Женщина и / как Другой в философском и художественном дискурсах (предварительные тезисы). In: M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek (ред.): *Kobieta i / jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*. Lublin, s. 11–20.

АГНЕСКА ГОЗДЕК

Польша, Люблин

ЖЕНСКИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА 900-Х ГОДОВ: АФРОДИТА

ABSTRACT:

In the article, two poems which have the same title “Hymn to Aphrodite” written by Valery Bryusov in 1912 and 1920 are analysed and interpreted. The mythopoetical figure of the Greek Goddess of love and beauty take an important place in both the texts. In the poetry of Russian Decadent it becomes the symbol which refers back to mythical source and fills with new semantics. The figure also serves to express the truth about inability of existence the ideal love in the wicked, corrupt and disastrous world.

KEY WORDS:

Bryusov – myth – symbol – mythopoetics – symbolism – decadentism – ekphrasis – love – passion.

Женский вопрос занимал значительное и особое место в философии, культуре и литературе так наз. Серебряного века. Исследуя тексты А. Блока, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Брюсова и других поэтов, легко заметить, что создаваемый или воссоздаваемый в них образ женщины амбивалентен. Нередко в творчестве символистов он подвергается сакрализации, наделяется религиозно-мистическими атрибутами: женщина становится объектом культа [Цимборска-Лебода 2000] и своеобразным символом, или даже – если сослаться на терминологию Жильбера Дюрана – «символом символов»; как таковая она является «эпифанией» тайны. [Durand 1986: 24, 47] С другой стороны, женщина в литературе модернизма надевает мифологические (или библейские) маски разрушительницы, губительницы, демонницы (как, напр., Лилит или Саломея). В обоих случаях, однако, она изображается и воспринимается как Другой по отношению к мужчине. Такими амбивалентными значениями наделены женские образы в поэзии Федора Сологуба [Гоздек 2008] или Валерия Брюсова.

Предметом анализа и интерпретации в настоящей статье являются те выбранные поэтические тексты Брюсова, в которых важное место занимает мифологическая фигура Афродиты. Выбирая предмет исследований, я руковод-

ствовалась следующими предпосылками: 1. Несмотря на стремление к новым темам, формам и стилю, Брюсов, подобно другим символистам, большое значение в своем творчестве 900-х годов придает преемственности традиции и синтезу культур, что он неоднократно подчеркивал уже на уровне своей эстетико-философской рефлексии. [Брюсов 1975: 470–471] 2. Реализуя назначение поэта символиста, автор «Огненного ангела» является поклонником Красоты и воспевателем Любви, что может объяснять большую частотность именно образа Афродиты в его поэтических текстах.

В основу анализа выбранных стихотворений русского декадента, т.е. тех, лирической героиней которых является греческая богиня любви, положен мифопоэтический подход [Смирнов 1978], требующий учета мифологического, мифопоэтического и культурного контекстов. Такой подход послужит реализации, предпринятой здесь, исследовательской цели: показать, как функционирует и чему служит в творчестве Брюсова фигура Афродиты, пожалуй, наиболее частотный из женских мифологических персонажей, выступающих в стихотворениях поэта (среди других: Ариадны, Психеи, Лаодамии, Эвридики, Деметры, Евы и пр.).

В целом, можно сказать, что творчество Брюсова «направлено» на античность¹. Героини более или менее известных мифов встречаются в его драматургии и прозаических произведениях, но, несомненно, чаще всего – в поэзии. Возможно, это связано с особой ролью, придаваемой автором «Огненного ангела» именно этой области творчества и с ее особым статусом в символистской ерархии искусств: «Стих, – пишет Брюсов в статье «Ремесло поэта», – одно из явлений, занимающее немалое место в духовной жизни человечества. [...] Эллада и Рим, создатели всей нашей европейской цивилизации, высоко чтит стих [...]». [Брюсов 1974: 459] У внимательного читателя поэзии вождя русского декадентства, возникает впечатление, что она является его долгом перед античностью: Брюсов как создатель стихов, кажется, чтит в них античность, посвящая ей целые (или почти целые) циклы: «Правда вечная кумиров», «Шаги Афродиты», «Образы святые», «Завес веков», «Перед тобою я ...»

Если согласиться с Александром Лавровым, полагающим, что для поэзии Брюсова характерен традиционный символический образ женщины – «жрицы любви» [Лавров 2007: 161], то не удивляет факт, что главное место среди вышеупомянутых женских фигур в стихотворениях поэта принадлежит Афродите. Именно ей как олицетворению вечной любви и красоты Брюсов слагает гимны, восхваляя и воспевая Любовь, и тем самым выполняя важнейшую задачу поэта символиста (о чем уже упоминалось): *«Гимны слагать не устану бессмертной и светлой богине. / Ты, Афродита-Любовь, как царила, так царствуешь ныне»*. [Брюсов 1973: 103] («Гимн Афродите», 1912, цикл «Перед тобою я»).

Уместно обратить внимание на факт, что данное стихотворение-гимн имеет экфрастический характер. Афродита показана в нем как изваяние из белого мрамора², причем в его описании на первый план выдвигаются лицо и ноги (что

¹ О связях литературы и культуры конца XIX - начала XX вв. с античностью см. [Тахо-Годи 2008].

² Ср. описание статуи Венеры в романе Дмитрия Мережковского «Смерть богов» [Валулис 2008].

дает основание видеть в нем, лишенную рук, фигуру Афродиты Милосской). Описание лица женщины, которая является основой и смыслом мироздания, а особенно такие элементы как сияющая из него радость и безмятежная улыбка могут отсылать, скорее, к совсем другому произведению искусства, не менее популярному в эпоху символизма – к картине Леонардо да Винчи «Мона Лиза». Оба они: и скульптура, и картина изображают женщину как воплощение красоты. В своем тексте Брюсов обращает внимание на связь (или, возможно, даже единство) трех начал: искусства, женственности и любви, которое ляжет в основу философии любви Николая Бердяева и, несколько лет спустя, найдет гениальное отражение в его «Смысле творчества» и других работах. В интересующем нас стихотворении богиня любви как материальное произведение искусства как будто находится в символическом «центре» мира (*«Да, и пространство и время слились, – где кадилница эта»*), она наделена сакральными атрибутами (*«Алыми белый алтарь твой венчаем мы снова цветами»*) и некой мистической тайной, которая может раскрыться лишь перед поэтами и «мудрецами»: *«Здесь мудрецов откровения, здесь вещая тайна поэта»*.

Прекрасное, идеальное и святое женское тело, окруженное мистической тайной, вызывает в лирическом субъекте стихотворения страсть. Страсть – это один из наиболее частых и важных Брюсовских мотивов (можно даже говорить о культе страсти у русского декадента), которому поэт посвятил одну из своих теоретических работ. В ней утверждается, что страсть – это тайна, загадка, *«та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям»*. [Брюсов 1904: 22–23] Лирический субъект стихотворения – поэт-избранник, желающий покорно доверить страсти, чтобы она смогла возвестить ему тайну и открыть смысл мироздания, а также показать дорогу в «бесконечность». Он поклоняется перед Афродитой – олицетворением страсти, встает перед ней на колени и становится ее поклонником и рабом.

Но любовь в женском облике все-таки даже для него – поэта является загадкой (как будто подтверждая мысль Ницшеанского героя, что «все в женщине – загадка» [Nietzsche 1975: 57]), о чем свидетельствует нагромождение в «Гимне Афродите» риторических вопросов, касающихся тайны, пророчеств, будущего. Благодаря обилию этих вопросов весь текст представляет собой некую загадку и нетрудно заметить, что он реминисцентно перекликается со стихотворением возлюбленного Брюсовым Шарля Бодлера «Гимн Красоте» [Бодлер 1999].

В 1920 году, то есть 8 лет спустя, Брюсов пишет другое стихотворение под таким же заглавием «Гимн Афродите». [Брюсов 1974: 64] В нем также важное место занимает мотив страсти, символическим выражением которой являются *«кольцо горячих рук»* и *«влажность губ»*. Но нетрудно заметить, что поэт одновременно полемизирует с культурной традицией, в которой едва ли не наиболее частым символом страсти считается огонь. Здесь, *«на медленном огне / в одном биении сердце с сердцем слито»* и *«равный вздох связал мечту двоих»*. «Медленный огонь» противопоставляется внезапно вспыхивающей страсти или, возможно, он испепеляет любовь-страсть, чтобы ее место заняла любовь-**единство** двоих. Ведь, как пишет русский философ, «смысл

любви [...] в мистическом ощущении личности, в таинственном слиянии с другим, как своей родной полярной и вместе с тем тождественной индивидуальностью». [Бердяев 2008: 41] Лирический субъект Брюсова как будто созревает, приходя к выводу, «что тайно в страсти желчь отравы скрыта / Что сводит в Ад рабов своих». И хотя любовь – лишь цепь мигнов (подобно как у Константина Бальмонта), то лирическое «я» выражает благодарность Афродите «за длительность вот этих мигнов странных».

В приведенных стихотворениях, принадлежащих к зрелому периоду творчества Брюсова³, как и во многих других, Афродита выступает как знак, символ и как таковой отсылает к греческому мифу-источнику о любви – одной из важнейших категорий в русском символизме. Но, поскольку в «страшном мире» эпохи декаданса идеальная, вечная любовь не существует, призыванием поэта считается найти ее в иной реальности и символически выразить, или воплотить, на земле. Особенно эту миссию Брюсов старается реализовать в своем творчестве 900-х годов, когда, по замечанию Дмитрия Максимова, поэт пытается противопоставить серой действительности «нечто идеальное и высокое и в то же время с ней связанное». [Максимов 1940: 90] Греческая богиня – это образ, который в символистских текстах Брюсова наделяется новой семантикой и перерастает в представление о невозможности существования настоящей, идеальной любви в современном, искаженном и катастрофическом мире. Поэт говорит о любви посредством образа-символа Афродиты, ибо только знак, вырастающий из первобытной, архаической культуры и отсылающий к ней, способен выразить то, что невыразимо словами и образами современной культуры.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- DURAND, G. (1986): *Wyobrażenia symboliczne*. Przeł. na język polski C. Rowiński. Warszawa.
- NIETZSCHE, F. (1995): *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. na j. polski W. Berent. Poznań.
- БОДЛЕР, Ш. (1999): Гимн Красоте. Перевод Эллиса. In: *Цветы зла*. Санкт-Петербург, с. 64–65.
- БЕРДЯЕВ, Н. (2008): Метафизика пола и любви. In: *Эрос и личность. Философия пола и любви*. Санкт-Петербург, с. 24–35.
- БРЮСОВ, В.: (1974) Ремесло поэта. Вступительная статья. In: *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва, с. 457–476.
- БРЮСОВ, В. (1973): *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва.
- БРЮСОВ, В. (1904): Страсть. In: *Весы 1904*, нр 8, с. 21–29.
- ВАЛЮЛИС, С.: Концепция женственности в трилогии Дмитрия Мережковского Христос и Антихрист. In: *Женщина и/как Другой...*, с. 45–52.
- ГОЗДЕК, А. (2000): Миф и фигуры женственности в поэзии Федора Сологуба. In: М. Цимборска – Цимборска-Лебода, М.: *Женщина в аспекте культурной памяти и культурных ролей*. In: Engel Ch., Reck R. (eds.), *Frauen in der Kultur*. Innsbruck, s. 179–190.
- ЛЕБОДА, А. (2008): Гоздек (eds.), *Женщина и/как Другой. Миф и фигуры женственности в русской литературе и культуре XX–XXI вв. (в европейском контексте)*. Люблин, с. 71–80.
- МАКСИМОВ, Д. (1940): *Поэзия Валерия Брюсова*. Ленинград.
- ЛАВРОВ, А. В. (2007): «Новые стихи Нелли» – литературная мистификация Валерия Брюсова. In: *Русские символисты. Этюды и разыскания*. Москва, с. 154–198.
- СМИРНОВ, И. П. (1978): Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот как я сделался собакой»). In: В. Г. Базанов (eds.), *Миф. Фольклор. Литература*. Ленинград, с. 186–203.
- ТАХО-ГОДИ, Е. А. (eds.) (2008): *Античность и русская культура Серебряного века*. Москва.

³ Ср. периодизацию творчества русского декадента [Максимов 1940].

МИРОСЛАВ ЗАГРАДКА

Чехия, Оломоуц

МОТИВ ЖИВОТНОГО В НАЗВАНИЯХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ABSTRACT:

With reference to the 19th and 20th century Russian literature, the exploitation of animal motive in the titles of literary works is characterised – as a means of expressing interconnectedness between the world of animals and the human world and expressing the animal qualities and special features as perceived by man.

KEY WORDS:

Animal motive – titles of literary works – 19th and 20th century Russian literature.

Животное в роли главного героя произведения или в качестве главного мотива в названии существует в русской литературе давно. Природа живая и неживая фигурирует, естественно, в баснях **Крылова** и у других баснописцев, но и в романтической и реалистической поэзии многих авторов – у **Пушкина** это *ворон, соловей, кобылица, птичка, кукушка* и др., у **Тютчева** *птичка, коршун* и др., природу мы найдем, однако, и у прозаиков – в переносном смысле у **Герцена** *сорока-воровка*, у **Л.Н.Толстого** *лошадь-рассказчик* Холстомер, у **Чехова** *собака Каштанка*, у **Федора Сологуба** *белая собака*, у **Александра Куприна** *белый пудель*, в кличках *Гусеница, Попрыгунья-стрекоза*, у **Леонида Андреева** *снова собака Кусака*, в аллегориях **Максима Горького** *фарфоровая свинья, чиж* (который лгал), *дятел – любитель истины, сокол, буревестник* и др.

В литературе 20-го века животное в названии сравнительно частое явление, будь это *птица, собака, лошадь, волк, насекомое* и др. Не всякое животное, конечно, имеет такую притягательную для автора силу, чтобы стать героем или даже появиться в названии. И не всякое время дает писателю возможность для употребления животного в названии в прямом или переносном смысле. Больше всего «животных» названий мы находим в литературе на рубеже 19-го и 20-го столетия (даже до 1929 г., а также в период 1955–1985). С 1930 до 1954 года писатели употребляли такие названия мало или их избегали, «чтобы чего не

вышло», чтобы их не обвиняли в нежелательных намеках. Были, конечно, и баснописцы с моралистскими тенденциями без общественной критики или авторы со стереотипной идеологической критикой капитализма или фашизма. Исключительно часто бывают в названиях мотивы *собаки* и *лошади*. Это потому, что они имеют большую семантическую ценность из-за близости этих животных человеку и его судьбе. После «Каштанки», «Белого пуделя» или «Холстомера» **Булгаков** пишет фантастическую новеллу «Собачье сердце» (1925 г., опубликовано на Западе в 1968 г., а в России в 1987 г.). В ней содержится богатая гамма многосторонних проблем послереволюционной России, ее деформированных межчеловеческих отношений деформированного быта. Более простой, однако чрезвычайно эмоциональный рассказ написал **Израил Меттер** с названием «Мухтар» (1960 г.), где фигурирует имя полицейской собаки. **Рувим Фрайерман** написал в 1939 г. новеллу «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви», где мотив собаки, какой-то «собачий» сюжет, предвосхищает любовную историю популярного романа для девушек. «Дикая собака Динго» здесь играет роль клички девушки в возрасте хаоса и надежд первой любви. В 70-е годы возник ряд выдающихся произведений с подобным названием. **Гавриил Троепольский** издал роман «Белый Бим черное ухо» (1971 г.), трогательную историю о верной дружбе человека и собаки на лоне природы. Роман был успешно экранизирован. Наоборот, **Георгий Владимов** написал весьма суровую повесть «Верный Руслан» (вышла в Германии в 1975 г., в России в 1989 г.), в которой изображена не только трагическая судьба заключенных в сталинском лагере, но и трагедия деформированной сторожевой собаки Руслана, которой злоупотребляют. Название с мотивом собаки имеет также художественно сильная повесть **Чингиза Айтматова** «Пегий пес бегущий краем моря» (1977 г.). Мотив пегого пса имеет несколько значений. Внешне это горный массив на побережье, похожий на собаку, который как бы сторожит рыбаков на море, дает им возможность ориентации и поддерживает в них связь с землей и с семьей. Он и свидетель большой человеческой трагедии и нравственной силы людей, спасающих мальчика. «Старик и его собака» (1988 г.) — это рассказ **Михаила Моргулиса**, возникший в эмиграции. Название явно говорит о его тональности. Название «Пес» (1984 г.) романа **Давида Маркиша** символически выражает ситуацию выбившегося из колеи эмигранта, ищущего свое место в новой жизни. Мотив собаки, таким образом, появляется как в номинальном, так и в разного типа символическом смысле, но всегда он связан с судьбой человека. Подобную связь мы можем наблюдать у мотива лошади, у которого не раз стоит характеризующий адъектив. Характерно это у **Бориса Савинкова**, эсера, террориста и добровольного заключенного в советской тюрьме. Его повесть «Конь бледный» (1909 г.) дает возможность заглянуть в деятельность и психику эсерских террористов, другое его произведение — «Конь вороной» (1924 г.) — в характеры белогвардейцев, борющихся против большевиков, причем обе стороны убивают иногда без причины. В мотто из «Открытия св. Иоанна» задается вопрос, где можно в этой резне искать правду: «... И вот конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру

в руке своей» (Открытие св. Иоанна, VI, 5). Конь белый здесь в Открытии выезжает, «превозмогает, чтобы превозмогать», конь бледный – символ смерти, конь рыжий – символ убийств. Аналогичную связь с «Открытием св. Йоана» имеет также автобиографическая проза эмигранта **Романа Гула** «Конь рыжий» (1946–1948 гг.), где рассказывается о чекистских убийствах в Киеве. **Федор Абрамов** в другой исторической ситуации вкладывает в атрибуты не менее драматический, даже трагический смысл: повесть «Деревянные кони» (1978) рассказывает о ситуации людей из северорусской деревни в колхозную эру. «Белая лошадь» (опубликовано посмертно в 1995 г., варианты 1958 г. и 1975 г. не прошли цензуру) повествует об отважном поступке русского солдата, который в минном поле спасает свою лошадь. «Белый конь» здесь выступает как символ чистоты и красоты, которую надо охранять. Произведение напоминает один рассказ **Михаила Шолохова**, а именно «Жеребенка» из «Донских рассказов», где красноармеец спасает жеребенка, жертвуя своей жизнью. **Сергей Бородин** дал 3-му тому своей незавершенной трилогии о Тамерлане «Звезда над Самаркандом» название «Белый конь» (1974–1977 гг.). Мотив коня здесь имеет метафорическое значение: говорит о величественности полководца, но одновременно является символом смерти. Тамерлан в заключение фрагмента при походе на османов в Карабахе в 1402 г. умирает. Мотив коня часто связан с войной, революцией, страданием и умиранием. Это подтверждается также циклом **Исаака Бабеля** «Конармия» (1925 г.). Рассказ **Рощина** «На сером в яблоках коне» (1988 г.) также нельзя считать идиллией, а роман **Айтматова** «Прощай, Гульсары» (1966 г.), где через имя лошади передается трагическая жизнь пастуха, преследуемого природой и партийными работниками, тем более. Неслучайно чешский перевод носит название «Прощай, жизнь». Только лишь автобиографическая проза **Бориса Васильева** о детстве – «Летят мои кони» (1982 г.) – выходит за рамки трагического контекста мотива. Часто появляется в названиях мотив птицы: домашней (гусь, утка и др.) и вольно летающей в природе и фантазии поэтов (орел, лебедь, журавль и др.). На первый взгляд мотив *лебеди* как бы остался в репертуаре старых романтиков, но мы ее найдем и в названиях 20-го века. Вполне естественно мы это принимаем у **Ивана Соколова-Микитова**, автора известных произведений о русской природе. Так что его рассказ «Летят лебеди» (1936 г.) согласен с его типичной тематикой. Подобно и у **Георгия Семенова**, автора рассказа «Лебедь и снег» (1964 г.). У **Бориса Садовского** названия «Пятьдесят лебедей» (1913 г.) или «Лебединые клики» (1915 г.) можно понимать как следствие близости автора к поэту **Фету** и к символистам. Точно так, как «Ермаковы лебеди» (1942 г.) **Евгения Пермяка** близостью к жанру сказки. Поэтически и одновременно экологически звучит название романа **Бориса Васильева** «Не стреляйте в белых лебедей» (1973 г.). Выдающимся произведением своего времени мог стать незавершенный роман **Александра Неверова** «Гуси и лебеди» (1923 г.), где автор работает в названии с символами. Роман повествует о трагических и жестоких событиях в послереволюционной деревне, о хаосе в поступках и мышлении деревенских жителей. В сюжет вступают и чехосло-

вацкие легии, что еще усложняет взаимоотношения между людьми в выбитой из колеи деревне. Мотив «*лебеди*» использовали также **Аркадий и Борис Стругацкие** в рассказе «Гадкие лебеди» (1972 г.), вышедшем на Западе и в самиздате. Название необычно и провокативно намекает на негативные явления в советском обществе и романтический мотив тут совершенно деградирует. Удивительно редко в названиях появляется мотив *орла*. В соцреалистическом романе **Ефима Пермитина** «Горные орлы» (1951 г.) это типично героическая метафора. Революционер Бауман в названии романа **Сергея Мстиславского** «Грач, птица весенняя» (1937 г.) метафорически представляется как грач, предвестник весны. Такими символическими предвестиями бывают также журавли, хотя они не раз связаны со смертью героя. Это, например, в военной повести **Василия Быкова** «Журавлиный крик» (1961 г.) или в фильмовой обработке драмы **Виктора Розова** «Вечно живые» под названием «Летят журавли». Киносценарий с мотивом журавля с аналогичным героико-трагическим значением написал **Яков Сегел** – «Где-то бродят журавли» (1970 г.). Природную символику мы часто находим у **Чингиза Айтматова**: в названии «Ранние журавли» (1975 г.) он высказывает надежду во время военной трагедии и в жизни мальчиков в киргизской деревне. В названиях иногда появляется мотив голубя, голубки, однако, не как традиционный символ мира. «Серебряный голубь» (1910 г.) **Андрея Белого** связан с таинственной сектой «голубей» близкой к хлыстам, которая погубит главного героя Даряльского. «Серебряный голубь» – это на первом плане знак, который носит их вождь Абрам на своей палке, на втором плане это зловещий сигнал полный темной тайны. Повесть «Голуби» (1913 г.) **Семена Юшкевича** имеет в названии явно ироническое значение, его «Голубиное царство» (1923 г.) тоже тяготеет к сатире, хотя и горькой. Роман **Антонина Ладинского** «Голубь над Понтом» (1938 г.), рассказывающий о византийской истории, имеет в названии вовсе не мирного голубя. Как будто некоторые писатели хотели легенду о голубе мира дискредитировать. «Глиняные голубки» (1914 г.) **Михаила Кузьмина** тоже указывают на это. Совсем просто подошел к мотиву **Анатолий Приставкин**, когда в своем раннем романе «Голубка» (1967 г.) использовал мотив лишь как кличку героини Жени Голубевой. Подзаголовок произведения – Роман о любви – это явно поздний рецидив созидательной прозы, который писатель преодолел в 70-е годы. Также традиционный поэтический мотив *соловья* появляется в нескольких значениях. Повесть **Анатолия Кима** «Соловиное эхо» (1980 г.), переведенная у нас как «Эхо соловьиного пения», характерно для этого писателя перемешивает загробную жизнь с реальностью, однако, своим названием оставляет впечатление прославления любви, продолжающейся в корейском роде с немецкой кровью. «Зеленый соловей» (1915 г.) **Михаила Кузьмина** выражает неопределенность, точно как и название «Соловиный сад» (1915 г.) **Александра Блока**, где герой находится на границе соловьиного сада и тяжелой жизни вне сада. У **Блока** речь идет о автобиографическом противоречии между «соловиным» (**Фет, Жуковский**) и социальным посланием поэзии, к которому он тяготел во время Первой мировой войны. Мотив *соловья*

— это пищик счастья, над которым одержит верх настоящая, хотя и нелегкая жизнь. Аналогично поэтически привлекательное — с надеждой на возможное счастье — оказывается название с мотивом *ласточки* в повести **Виталия Семина** «Ласточка — звездочка» (1963 г.), хотя после него следует повествование о трудной молодости во время немецкой оккупации. Такой же смысл имеет в сущности и мотив у **Ольги Берггольц** в стихотворении «Ласточка на берегу моря» (1940 г.). Составители чешского сборника стихов и прозаических произведений этой писательницы не ошиблись, когда назвали его «Ласточка моей судьбы» (1982 г.).

Можно констатировать, что мотив птицы или животного в названии редко имеет номинальное значение. Например, роман **Ольги Форш** «Ворон» (1923 г.) имеет подзаголовок *Символисты* и рассказывает о ряде писателей символистской ориентации. Ни «Юконский ворон» (1946 г.) **Сергея Маркова**, несмотря на точный реалистический рисунок, тоже не является номинальным названием. Подобно как в рассказе «Фазан» (1985 г.) **Ирины Грековой** на первом плане речь идет не о птице. Первый сборник рассказов **Михаила Козакова** «Попугаево счастье» (1924 г.) назван метафорически, как и Попугай, говорящий на идиш» (1982 г.) **Ефраима Севелы**. «Попугайчик» (1988 г.), рассказ **Виктора Ерофеева**, содержит потрясающую историю настоящего попугая — символа западной культуры, из-за которого его владелец гибнет в советской тюрьме. Наоборот, в названии «Чижикова лавра» (1927 г.) **Ивана Соколова-Микитова** или в названии романа **Давида Маркиша** «Кадым, убивший сороку» (1982 г.) можно заверить, что в самом деле здесь выступает птица. В случае произведения «Петушок» (1986 г.) этого уже нельзя сказать, как и о рассказе «Петушок» (1910 г.) **Алексея Толстого**, в котором он представляет молодого кутилу из упдающей дворянской семьи. Мотивом птицы можно характеризовать также время, о котором идет рассказ. **Юрий Нагибин** это сделал со вкусом в своем охотничьем рассказе «Когда утки в поре» (1963 г.). У **Александра Борщаговского** мы найдем новеллу «Седая чайка» (1958 г.) с драматическим сюжетом с Дальнего Востока, где мотив «седой чайки» — какое-то вечное и строгое сопровождение моряцкой судьбы. В ряде названий мотив птицы стоит одиноко, без других определений, характеризуется только адъективом или именем. **Павел Низовой** написал рассказ «Крыло птицы» (1926 г.), **Петр Проскурин** рассказ «Черные птицы» (1983 г.) — с метафорическим значением, **Анатолий Рыбаков** авантюрный рассказ подобного значения «Бронзовая птица» (1956 г.), **Владимир Санги** рассказ-легенду с Дальнего Востока «Семиперая птица» (1964 г.), **Вадим Шефнер** автобиографический рассказ о детстве «Имя для птицы» (1976 г.) и т.д. Оригинальное и полное смысла название нашел **Анатолий Приставкин** для своего романа «Кукушата» (1989 г.), в котором мотив птенцев, пересаженных в чужое гнездо, имеет метафорический смысл: повествование идет о детях «врагов народа», погубленных сталинским режимом.

Список «животных» мотивов в названиях русской прозы — широкий и пестрый. Животное иногда предвещает темной истории из жестокой обществен-

ной среды, например, «Мышиное царство» (1912 г.) **Александра Серафимовича**, трагической и безнадёжной судьбы алкоголика – «Серая мышь» (1970 г.) **Виля Липатова**, иногда символизирует одинокую борьбу с властью или вообще борьбу слабых с силой – «Бодался теленок с дубом» (1975 г.) **Александра Солженицына** или «Кролики и удавы» (1982 г.) **Фазыла Искандера**, или, наоборот, тот же мотив власти золота над поступками человека, в сатире **Ильфа-Петрова** «Золотой теленок» (1933 г.). Мотив «обезьяны» использован в драматическом военном романе **Юрия Домбровского** «Обезьяна приходит за своим черепом» (1959 г.), но и в игривом рассказе **Михаила Зощенко** «Приключение обезьяны» (1990 г.) или в юмористическом рассказе того же автора «Обезьяний язык» (1925 г.). Зощенко написал также сатирический рассказ «Коза» (1923 г.), тот же мотив использовал **Константин Вагин** в переносном значении в «Козлиной песне» (1928 г.), романе о поисках интеллигенцией смысла жизни, причем романа, с одной стороны, едко иронического, с другой – философско-трагического. Проза **Григория Кановича** «Козленок за два гроша» (1989 г.) имеет, на первый взгляд, игривое название, на самом деле это многослойное произведение о трагической участи евреев, где нет места для юмора. **Николай Шундик** имеет благодаря своему многолетнему пребыванию среди чукчей для своих схематических произведений соответствующие названия «Быстроногий олень» (1952 г.) или «Олень у порога» (1989 г.), подобно как **Алексей Кожевников** написал пропагандистское, мнимо поэтическое произведение «Солнце ездит на оленях» (1972 г.), у **Юрия Казакова**, однако, за мотивом «олень» скрывается глубокое натурфилософское содержание – «Олень и рога» (1980 г.).

Мы могли бы и далее продолжить наш рассказ о том, как разные авторы интерпретируют мотив животного в названиях – то первоначально, то – чаще – как сравнение, метафора, символ: *зубр* **Даниила Гранина** в одноименном романе о выдающемся ученом (1987 г.), «Царь-рыба» **Виктора Астафьева** (1972–75), «Медвежье царство» (1919 г.) **Вячеслава Шишкова** и др. Таким образом, фигурируют в названиях «животные» или «насекомые» мотивы: *слон* (например, у **Михаила Лоскутова**, **Аркадия Аверченко** и др.), *ящерица* (у **Сергея Маркова**), *медведь* (у **Евгения Пермяка**), *черепаха* (у **Тимура Пулатова**), *корова* (у **Виктора Ерофеева**), *лисица* (у **Георгия Семёнова**), *овечка* (у **Бориса Ширяева**), *улитка* или *жук* (у **Стругацких**), *муха* (у **Валерия Тарсиса**), *верблюд* (у **Чингиза Айтматова**), *блоха* (у **Евгения Замятина**), *саранча* (у **Сергея Буданцева**, **Леонида Леонова**), *тигр* (у **Анатолия Гладиллина**), *лев* (у **Виля Липатова**, **Ильи Эренбурга**), *белка* (у **Анатолия Кима**), *пчела* (у **Александры Коллонтай**) и т. д. Существуют также названия с простым мотивом *зверь*, напр. у **Евгения Чирикова** в романе «Зверь из бездны» (1925 г.), изображающем ужасную деморализацию людей в гражданской войне. Для такой одичалости человека характерны названия с мотивом *волк*. Роман «Машины и волки» (1925 г.) **Бориса Пильняка** акцентирует жестокий контраст города и деревни, «Волчья стая» (1975 г.) **Васила Быкова** рассказывает о спасении партизанами новорожден-

ного от «стаи» преследователей. «Волк» бывает представителем зла, но есть и исключения: в романе «Плаха» **Чингиза Айтматова** судьба волчьего семейства очеловечена. В названии, однако, этот мотив отсутствует.

Использование мотива животного в названии – выражение переплетения животного мира с человеческим, выражение отношения человека к животному и представления человека о качествах и особенностях животных. Эти представления имеют традиционный характер уже из античной басни или эпоса, но в современной литературе часто в них находим новые нюансы: качества животных переходят в метафоры и символы не раз противоречивого или как-нибудь сдвинутого смысла. Писатели имеют, таким образом, возможность посредством таких мотивов высказаться о людях, их ситуации сильнее, выразительнее, на втором плане, чем на плане первом.

ВЕСЛАВА ЗЫБУРА

Польша, Вроцлав

ПЕРВЫЕ КНИГОИЗДАТЕЛИ И КНИГОТОРГОВЦЫ НЕМЕЦКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

ABSTRACT:

The article deals with the issue of German stream in historical development of Russia, that is of many-sided input of German immigrants into Russian culture. The author points out that up to present times political and ideological reasons made it impossible to search this issue thoroughly. She concentrates on the history of German book-printing and book-publishing in 18th century in St.Petersburgh – the center of German presence in Russia, where all the issues of specificity, meaning and problems of German aculturation in Russia were represented.

KEY WORDS:

St Petersburg – booksellers – printing companies – publishing houses.

В 1830 году Иоганн Вольфганг Гёте сказал, что «нет ничего реже, чем увидеть выдающегося немца в его стране; все уезжают, чтобы отличиться за границей, остаются посредственности от сапожника до философа». Гёте – великий писатель и мыслитель, будучи проницательным наблюдателем современной ему общественно-политической действительности, сумел отразить в этих словах не только характер немецкой эмиграции, но и, в целом, сущность эмиграции в мирное время. Независимо от страны и эпохи, именно предприимчивые, способные люди, готовые идти на риск и бороться с опасностями, всегда были движущей силой миграционных процессов.

Благодаря, в частности, способностям, знаниям и, привезённому с Запада опыту таких людей – на почётном месте родом из Германии – развивались с времен средневековья государственные системы, принципы общественной жизни и культура в странах Средней и Восточной Европы: в том числе Киевской Руси, Великого Московского княжества и, наконец, Российской Империи. В XIX веке – «национальном» веке Европы, процесс симбиозного сосуществования пришлых немцев в России попал под влияние политики. Непри-

язнь по отношению к иностранцам, особенно немцам, объединила радикально настроенных социалистов с консервативными славянофилами. Так называемая «немецкая проблема» окончательно взорвалась во время Первой мировой войны, предсказывая тем самым конец немецкого течения в развитии России. В последующие годы и десятилетия этот вопрос находился под влиянием политических процессов, а также очередных исторических событий, приобретая нередко мифологический характер. В зависимости от идеологических предпосылок в российских немцах видели либо реакционную основу деспотического режима, либо пренебрегающих патриотизмом «профессиональных» революционеров, либо, наконец, (и вероятно – чаще всего) лишенных патриотизма и совести, беспощадных предпринимателей, которые наживаются на труде коренного населения и богатстве русской земли.

В последнее время можно заметить перемену в стереотипном подходе, хотя вероятно придётся еще подождать появления соответствующей монографии, свободной от политико-идеологического балласта [Fleischhauer 1986]¹. Такого рода монография необходима, потому что проблематика немецкого вклада в развитие русской культуры, несомненно, заслуживает соответствующего освещения, в частности, в рамках учебной программы предмета «Страноведение» для студентов русской филологии.

Анализируя тенденции развития русской культуры на рубеже XVIII и XIX веков в контексте изучения жизнедеятельности Василия Жуковского – одного из самых выдающихся посредников немецко-русского культурного диалога – я обратила внимание на отпечаток, который оставила деятельность немецких книгоиздателей на культурном облике Петербурга уже в первом веке его существования. Именно этой проблематикой я займусь в следующей части доклада.

Город, основанный в 1703 году и называемый в XVIII веке на Западе Европы «Северной Пальмирой», с самого начала своего существования был центром немецкого присутствия в России. Благодаря этому влиянию возникло и само название города, и архитектура, созданные по немецким и голландским образцам. Город расцветал, в значительной мере, благодаря немецким иммигрантам, представителям различных профессий: техничеcko-промышленных, военных, купеческих, но также и «учёных», т.е. «людей пера». Модернизируя Россию, Пётр I реформировал её не только в административной, экономической и военной сфере, но также и области образования. Именно поэтому так немаловажное значение он придавал общественной функции книги и роли переводов с иностранных языков. Личная библиотека императора состояла на половину из книг на иностранных языках, в том числе, в значительной мере, на немецком. Образованная в 1714 г. вторая библиотека царя, которая должна была стать зачатком первой публичной библиотеки в новой столице, дала начало открытой в 1725 г. библиотеке Академии Наук. Её ресурсы, кроме царско-

¹ Такую попытку предпринял, хотя только по отношению к двум последним векам истории российской Империи, Ingeborg Fleischhauer [Fleischhauer 1986].

го вклада, были сформированы в основном за счёт захваченных во время военных действий немецких библиотек из Митавы и Риги. [Луппов 1973]

Немецкие книги и пресса попадали в Санкт-Петербург не только благодаря Петру Великому и его сановникам (содержавшим по примеру правителя насчитывающие несколько тысяч собрания книг), но прежде всего благодаря поселяющимся там немецким эмигрантам, которых главное скопление возникло на Васильевском острове. Прежде всего, именно для удовлетворения их потребностей, в столицу начали привозить немецкие книги и прессу, а также там их печатать. Но только лишь местные книгоиздатели обеспечили немецкому печатному слову прочное место как в культурной среде, так и в повседневной жизни Петербурга.

Первая типография возникла в невиской метрополии уже в 1711 г., и три года спустя при ней начал работать книжный магазин. Однако, это не было первое место в Петербурге, где можно было приобрести немецкую литературу, так как еще раньше ее продавали немецкие купцы, предлагающие печатные издания, импортированные из Германии, а также привезённые из немецких типографий Эстонии и Латвии. Прочное и значимое место в культуре города и жизни его немецкой общественности заняла газета «St. Petersburger Zeitung», издаваемая с 1727 г. Академией Наук (располагающей собственной типографией). Это периодическое издание, имеющее некоторое время свою русскую мутацию «Санкт-Петербургские Ведомости», издавалось непрерывно на немецком языке до конца 1914 г. (с 1831 г. в виде ежедневной газеты). К сожалению, Первая мировая война прервала её издание. «St. Petersburger Zeitung» является первой немецкой газетой, издаваемой регулярно за пределами Германии, а также самой старой петербургской газетой и второй по хронологии газетой в России. [Eichhorn 1902] Я говорю об этой газете, являющейся на протяжении практически 200 лет основным источником сведений на тему немецкой общественности Петербурга в настоящем времени, так как начиная с 1991 г. она снова издается в виде ежесеместника Немецким культурным обществом.²

Первый большой книжный магазин, имеющий богатый ассортимент немецких книг в 1928 г. открыла Академия Наук. В тридцатых годах её первым директором был выходец из Гамбурга Готлеб Кланнер. После него эту должность занял саксонец Зигмунт Прайссер, а затем швейцарец Фриц Хирт, назначенный в 1749 году книжным инспектором. Кассиром все эти годы был Йоан Кристиан Розенхан из Ены.³ Во времена директорства Хирта академический книжный магазин был поделён на две части: русскоязычную и иностранноязычную. Это было связано с увеличением количества типографий и книжных магазинов в столице, а также с их растущей специализацией. Конечно, необходимо помнить о том, что это было время, когда задачи издателя, книготорговца, а также и переплетчика часто выполнялись в пределах одного и того же предприятия.

² На данный момент немецкое меньшинство в Санкт-Петербурге насчитывает около 5000 человек.

³ На тему академического книжного магазина ср. с *Материалами для истории имп. Академии Наук*, 10 томов, Санкт-Петербург 1889–1901.

Процветанию типографий и книгоиздательского дела в Петербурге способствовало также то обстоятельство, что в новой столице начали открывать свои филиалы издатели и книготорговцы из других частей Империи. Самый крупный среди таких книжных филиалов в 1762 г. открыл в Петербурге новосозданный Московский университет. До половины семидесятых годов этим книжным магазином управлял купец Кристиан Людвиг Вевер. В 1777 г. магазин перешел к переплетчику Кристиану Рюдигеру, который вскоре открыл также типографию. В начале восьмидесятых годов, её владельцем стал предшественник просвещения в России – Николай Новиков, который управлял ей до своего политического падения в конце декады. После этого книжный магазин и типография вернулись во владение немецкой компании Rüdiger & Claudy.

Из приведённых нами выше примеров видно, что немецкие книгоиздатели в XVIII в. были основной движущей силой петербургского книжного и газетного рынка. В начале семидесятых годов самыми крупными печатниками были: сын профессора анатомии Санкт-Петербургской Академии Наук Иоганн Якоб Вейтбрехт (семья приехала из Виртембергии) и Иоганн Карл Шнор, родом из Гольштина. В 1776 г. они объединили свои силы и основали компанию Kaiserliche Privilegierte Druckerei Weitbrecht & Shnoor, которую однако в восьмидесятых годах снова разделили на две отдельные фирмы.

Немецкие печатники-издатели стали мотором петербургского книжного рынка, потому что они издавали не только на немецком, но и на других языках, в том числе и на русском. Соотношение книг печатанных в Петербурге на иностранных языках и книг на русском показывают следующие цифры: Вейтбрехт и Шнор совместно издали 44 книги на русском языке и 24 на иностранных языках, сам Шнор издал (отсутствуют данные для фирмы Вейтбрехта) 280 русскоязычных книг и 83 на иностранных языках. В двух других известных в то время фирмах это соотношение за семидесятые и восьмидесятые годы выглядело следующим образом: у Кристиана Фридриха Клена – 67 к 38, у Бернарда Теодора Брейткопфа – 61 к 20. Как видно, русскоязычный ассортимент у немецких издателей в значительной степени доминировал над иностранным. На протяжении всего XVIII века в Петербурге был только один печатник, который издавал книги исключительно на немецком языке. Это был Иоганн Захарияс Логан, который вел свою деятельность в столице в 80-х и 90-х гг. Статистика немецкоязычных изданий по отношению к другим иностранным языкам свидетельствует о доминации немецкого языка: на протяжении всего XVIII века в Петербурге появилось 197 немецкоязычных книг в разных тиражах и допечатках по сравнению с семьюдесятью одной книгой на французском и итальянском языках (в тогдашнем реестре они объединены). Книги на английском, латинском и греческом языках составляли всего лишь незначительный процент издательской продукции.⁴

⁴ Статистические данные согласно: 400 лет Русского книгопечатания до 1917 года, Москва 1964 и Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века 1725–1800, 5 томов, Москва 1963–1967.

Немецкая книгопечатная деятельность в России имела определенно утилитарный профиль (чем не отличалась от русского книгоиздания). Ее основу составляли имеющие прежде всего практический характер книги по военному делу, медицине, педагогике, географии и строительству. Следующее место занимали философские и религиозные тексты, которые издавались в основном на потребности немецких евангелических, но также и католических общин. Именно для последних Иоганн Михаэль Гартунг в 1777 г. издал *Gebet – Und Handbuch zum Gebrauch der Romisch-katolischen Gemeinden zu St. Petersburg* (Молитвенник и служебник для римско-католических приходов в Санкт-Петербурге).

Основателем известной в XIX веке петербургской музыкальной типографии был Иоганн Даниэль Герстенберг, который начал свою деятельность в 1790 г., а с 1794 г. продолжал ее совместно с пианистом и композитором Иоганном Вильгельмом Геслером. В 1802 году фирма перешла в руки Фридриха Августа Дитмара, который с этого момента руководил ней под своей фамилией.

Немецкая художественная литература (в переводе, так как оригинальные издания привозились для осевших в Петербурге земляков непосредственно из Германии) составляла незначительный процент в общей продукции немецких книгоиздателей на Неве. В XVIII веке Гёте удостоился там 2 изданий («Страдания юного Вертера»), Лессинг – 5 (драмы), Гесснер – 10 (идиллии), Виланд – 11 (разные произведения), Коцебу – 15 (драмы). Разница в эстетических вкусах этой эпохи будет заметна только в том случае, если добавить, что в то же самое время и в том же городе произведения Вольтера имели 64 изданий.

На данный момент отсутствуют точные сведения относительно популярности художественной литературы в Петербурге. Известно, что высокопоставленные царские чиновники основывали библиотеки прежде всего с целью снизить царское расположение. В Петербурге большим спросом пользовались услуги продавца антикварных предметов и одновременно книгоиздателя, переплетчика и советника Екатерины II, Иоганна Клостермана, поставлявшего придворным аристократам книги, стоимость которых зависела от меры локтя и кожаных позолоченных переплетов. Содержание было настолько мало значимым, что Клостерман с согласия своих заказчиков, помещал на прекрасно оформленных кожаных переплетах фамилии самых известных философов и писателей, а между этими переплетами вшивал дешевые рассказы и романы на низкокачественной бумаге. В чем горько убедился оксфордский антиквар Адольф Ашер, который в половине XIX века скупал библиотеки петербургских аристократов. [Walz 1962]

В завершении доклада я бы хотела возвратиться к теме газеты „St. Petersburgischer Zeitung“. Показательным является тот факт, что это самая старая петербургская газета и вторая по хронологии газета в России. [Берков 1952] Таким образом, невозможно недооценить вклад, который внесли в развитие петербургской прессы и журналистики немецкие книгоиздатели. Так как и в случае книг, газеты и журналы издавались как на русском, так и на немецком языках. Вейтбрехт и Шнор печатали «Санкт-Петербургский вестник», Брейткопф издавал школьный журнал «Растущий виноград», Вицман – «Санкт-Петербургское ежене-

дельное сочинение», а редактируемые Новиковым «Санкт-Петербургские ученные ведомости» появлялись у Карла Вельхельма Мюллера.

Совсем иначе по сравнению с книжной продукцией выглядело в XVIII веке положение петербургских периодических изданий, которые бесспорно оставались позади за петербургской немецкоязычной прессой. Они появлялись только на непродолжительное время, по несколько номеров (исключением была русская мутация „St. Petersburger Zeitung“) и ни одно из них не просуществовало более двух лет (так закончились издательские попытки И. Г. Рахманинова и И. А. Крылова). Это связано с фактом, что в то время в Петербурге было слишком мало представителей чиновничьего и среднего класса, которые могли бы позволить себе на постоянную подписку на газеты и журналы (совсем по-другому обстояло дело с книгами, которые покупали богатые люди, а также учреждения, школы, библиотеки и т.д.).

Кроме „St. Petersburger Zeitung“ среди немецких изданий следует выделить прежде всего еженедельник „Spaziergänge“, типичный для XVIII в. так называемый «моральный журнал», издаваемый писателем Иоганном Готфридом Вилламовым родом из Пруссии; рецензентский „Russische Bibliothek“, публикуемый Хартвигом Христианом Людвигом Бакмейстером, а также „St. Petersburgisches Journal“ Христиана Готлиба Арндта (выпускаемый позже под названием „Neues Petersburgisches Journal“). Это были обширные по объему журналы (средний годовой объем „Spaziergänge“ составлял 400 страниц), издаваемые в среднем на протяжении 10 лет. Укрепление рынка как русскоязычной, так и немецкоязычной прессы в Петербурге произошло лишь в XIX веке. Этому способствовала прежде всего проводимая с 1801 г. либеральная политика Александра I, но это уже тема для следующего доклада.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- 400 лет Русского книгопечатания до 1917 года. Москва 1964.
 EICHORN, C. (1902): *Die Geschichte der „St. Petersburger Zeitung,“ 1727–1902: Zum Tage der Feier des 175-jährigen Bestehens der Zeitung*, dem 3. Sankt Petersburg 1902.
 FLEISCHHAUER, I. (1986): *Die Deutschen im Zarenreich. Zwei Jahrhunderte deutsch-russische Kulturgemeinschaft*. Stuttgart 1986.
 WALZ, H. (1962): Bücher nach der Elle. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Frankfurt, nr 41.
 БЕРКОВ, П. Н. (1952): *История русской журналистики XVIII века*. Москва-Ленинград.
 ЛУПШОВ, С. П. (1973): *Книга в России в первой четверти XVIII века*. Ленинград.
 Материалы для истории имп. Академии Наук, 10 томов, Санкт Петербург 1889–1901.
 Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века 1725–1800, 5 томов, Москва 1963–1967.

ВЛАДИМИР КОЗАКЕВИЧ-ЛЮТАУРАС

Бельгия, Брюссель

МАРИЭТТА СЕРГЕЕВНА ШАГИНЯН. ПИСАТЕЛЬ-ЛЕНИНИСТКА ИЛИ ТАЙНЫЙ НЕНАВИСТНИК СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

ABSTRACT:

Sometimes during the research on a subject the researcher does come across opinions completely different from what is generally admitted. Sometimes for years established ideas can suddenly be radically changed once new possibilities or entirely new approaches do appear. With such a new approach it became possible today after the collapse of Communism to look at history and its personages with new eyes.

KEY WORDS:

Marietta Shaginyan – Brussels' Expo-58 – future – forgotten past – rehabilitation.

Мариэтта Сергеевна Шагинян (1888–1982), недавно забытая советская русская писательница и сегодня, как кто-то отметил, писательница «нечитаемая» (хотя, конечно же, «нечитаемая» относительно, ибо, как справедливо заметил один из немногих исследователей ее творчества Константин Серебряков в своем предисловии к книге М. С. Шагинян «Столетие лежит на ладони» «...из всех жанров литературы скорее всего стареет публицистика, поскольку она связана с «быстротекущим» днем» [Шагинян 1981: 5]. Жизнь и творчество М. С. Шагинян, этой «влиятельной «grande dame» русской литературы» [Van Damme 1984: 9], вышедшей ныне из кругооборота литературной жизни, сегодня не привлечет внимания большого числа исследователей и критиков. Но тем не менее, она остается неотъемлемым действующим лицом литературы советской эпохи, и при изучении этой литературы ее личность и творчество никак нельзя обойти стороной.

О жизни и творчестве Мариэтты Сергеевны Шагинян не пишут каких-либо великих исследований, и их можно посчитать по пальцам. Какие-то не многочисленные сведения о них можно почерпнуть почти что исключительно из предисловий или послесловий к изданиям ее произведений, за редким исключением написанными одними же и теми людьми (чаще всего людьми, с кото-

рыми М. С. Шагинян сама близко общалась), да и воспоминаний о ней этих же людей. В последнее время, правда, какие-то статьи о ней стали появляться в интернете, иногда содержащие много убедительного, иногда совсем даже маловероятного. Поэтому за каждым разом, обращаясь к ее жизни и творчеству, надо начинать все с начала.

Мариэтта Сергеевна Шагинян – писатель огромного масштаба. Начав поэтессой в лагере символистов – опубликовав в 1913 году сборник «Orientalia», она утвердилась, в конце концов, как писатель в литературе так называемого социалистического реализма. И, несмотря на это, она стала в русской литературе человеком даже очень немаловажным, неотъемлемой частью русской литературной жизни. Своего рода ее феноменом.

Писательница знала всех и каждого. Она вела переписку со многими весомыми представителями русской культуры. Она почти всегда была почти со всеми рядом. Уже в самом начале своей литературной деятельности была известна почти всей литературной Москве и почти всему литературному миру «Северной Пальмиры». О некоторых из них она написала свои воспоминания, которые назвала «Человек и время». Книга вышла в 1980 году. Как получилось, что она осталась на арене культурной жизни Советского Союза, как говорят «от Ильича до Ильича», не дожив до смерти последнего лишь семь месяцев и двадцать дней? Как получилось, что несмотря на нередкие политические «ошибки»¹ (См. РЦХИДНИ. Ф. 85, Оп. 29, Д. 769, Л.1, 3 и 4), М. С. Шагинян никто и никогда не препятствовал ей в ее литературной деятельности. Никто и никогда из власть предержащих не журил, как кажется, ее за постоянные ностальгические реминисценции как бы реабилитирующие дореволюционное прошлое. Не мешал, как кажется, писательнице и Главлит, когда она вдруг не каким-то эзоповым, а нормальным, всем понятным русским языком вдруг выражала порою даже очень жесткую критику. Ну а если вдруг ей и приходилось сталкиваться с оппозицией по отношению к какой-то ею выраженной независимой мысли, то и об этом столкновении она не замедляла сообщить читателю и запечатлеть для истории.²

¹ 20.11.1936 года М.С.Шагинян обратилась к Г. К. Орджоникидзе с письмом, в котором сообщала, что выходит из Союза писателей СССР и делает это по своему «глубокому убеждению, что эта организация никчемная, и чем дальше, тем больше будет отдалять нас от нашей общей работы и развития страны». После получения от Г. К. Орджоникидзе его удивленно-угрожающего ответа, она отправила ему письмо, в котором раскаялась в своем действии. С тех пор писательница никогда не покинула СП. В правления СП она входила с 1934 г., а с ним в президиум всех съездов СП РСФСР и СССР. (См. РЦХИДНИ. Ф. 85, Оп. 29, Д. 769, Л.1, 3 и 4.)

² Как, например, случай, произошедший с ней в Посольстве СССР в Лондоне. М. С. Шагинян любила путешествовать, о чем не раз писала и говорила, и очень чутко к путешествиям относилась. Когда-то в «Литературной газете» появилась статья сотрудника Британского Совета Кристофера Мехью, который «ратовал» перед советскими читателями «за возможность индивидуального туризма» и советской писательнице все в этой статье излагаемое оказалось по вкусу. И позднее в Лондоне, лично встретив на приеме, организованном советским посольством, господина К. Мехью, она ему во всеуслышание заявила, что статья его ей «очень понравилась», и что она с ним «совершенно согласна». «Справа и слева ребра мои ощутили предостерегающее нажатие – чтоб не зарывалась», – делилась она потом со своими читателями, и им было совершенно понятно, о чем идет речь. [BELGIË-NEDERLAND-RUSLAND 1999: 105]

И если в публикуемых в периодической печати сочинениях вдруг по недосмотру можно было что-то и пропустить, то за собраниями сочинений должно быть присматривалось попристальнее.

Обратимся же к этим вроде бы и не таким важным, но ясно бросающимся в глаза замечаниям писательницы.

В 1958 году в качестве корреспондента газеты «Известия» М. С. Шагинян посетила организованную в Брюсселе Всемирную выставку. Свои репортажи с выставки она опубликовала в четырех номерах газеты – за 24-ое, 27-ое и 31-ое августа и 3-ье сентября 1958 года, а затем в качестве главы поместила их в своей книге «Зарубежные письма»³. И здесь, как и во многих других очерках писательницы, читатель сразу же наталкивается на какой-то необыкновенно неожиданный тон. Не то поучительный и в чем-то наставленический, не то довольно не скрытно критический, а порой и предательский. Причем, она не кинулась бесцеремонно критиковать павильоны западных стран и восхвалять павильон Советского Союза, а отнеслась ко всему удивительно хладнокровно и эмоциями удостоила только те вещи, в которых сама была заинтересована или которыми заинтригована. Весь ее репортаж, несомненно, написан в свете и тонах того, что называется социалистическим реализмом, но это не мешает читателю проследить ее искренность в ею описываемых предметах.

Брюссельская выставка 1958 года привлекла М. С. Шагинян тем, что эта выставка была отличительной от всех до тех пор проходивших всемирных выставок. «Если до сих пор всемирные выставки носили главным образом смотровой, коммерческий и развлекательный характер, то Брюссельская создана как попытка найти ответ на важнейший вопрос, интересующий сейчас миллионы мыслящих людей на земле: чем помогает научный и технический прогресс улучшению жизни людей?» [Шагинян 1977: 69] В позитивных тонах сообщает писательница советскому читателю и о том, что выставка носит «специфически мирный характер» [Шагинян 1977: 69]. Что «еще ни разу с такой силой и отчетливостью, на одной и той же небольшой площадке, буквально бок о бок, не были представлены два лагеря – лагерь стран капитализма и лагерь стран социализма, со всеми особенностями их культур, со своим пониманием счастья и своим представлением о будущем» [Шагинян 1977: 69]. И вот, сообщив об этом читателю, писательница добавляет, что для сравнения павильонов выставки следует поначалу накопить какой-то опыт, посещая павильоны зарубежных стран, «а потом уже побывать у себя дома» [Шагинян 1977: 71].

В одном из павильонов – бельгийском – М. С. Шагинян заметила «раздолье для радиолубителей» [Шагинян 1977: 72]. «Каких только радиоприемников здесь нет! Фирмы соперничают друг с другом, один экспонат великолепнее другого, у вас разгораются глаза. [...] Но мы не додумались до тонкостей, каким западноевропейские потребительские фирмы угождают вкусу своих богатых потребителей. Уж не говоря о великолепии внешнего вида – один другого изящней,

³ Очерк «Брюссельская всемирная выставка 1958 года» перепечатывался в журнале «Октябрь», 1958, №8, вошел в авторский сборник «Семья Ульяновых, очерки, статьи, воспоминания», 1959, и в издания «Зарубежных писем» в 1964, 1969, 1971 и 1977 гг.

один другого дороже, – вот новые электронные телевизоры – экран и провода, и больше как будто ничего; вытянутый в высоту приемник с радиолой внизу и телеэкраном наверху – это хорошо; а рядом горизонтальный приемник чуть ли не розового дерева...» [Шагинян 1977: 72–73]. И так далее и тому подобное. И к тому же писательница как бы подчеркивает: «Не все хочется вам покритиковать со своих позиций, – очень многое надо хвалить и хотеть перенять, и прежде всего – чистоту выделки нужных для радио и телевизора деталей. Вообще все, что касается необходимых частей и деталей, очень хорошо у бельгийцев, и хотелось бы, чтоб наши заводы призадумались над своевременным и достаточным выпуском антенн (и эти антенны были бы портативны для перевозки), и прочих головок для игл в радиолах, и комнатных трансформаторов для холодильников, и много прочего» [Шагинян 1977: 73]. И продолжает: «... экспонаты снабжены целыми пачками реклам с указанием цен и достоинств. В длинном перечне этих достоинств, рядом с такими словами, как «экономична», «рациональна», «легко собираема и разбираема», часто стоит необычное для машины слово «эстетична». Соображения эстетики при создании утилитарных машин – вещь не только хорошая» [Шагинян 1977: 75]. После чего пускается в свойственное ей философствование, и в данном случае на тему, как и полезное непременно может стать изящным. М. С. Шагинян, конечно же, не упускала случая, чтобы подбодрить советского обывателя. Мол, была в Брюсселе, все видела, многое понравилось, но «нет в мире лучше наших вагонов, дающих путешественнику третьего, как и первого, класса одинаковую возможность вытянуться на лавке» [Шагинян 1977: 74]. Но тут же продолжает предоставлять советскому читателю порой даже более, чем идиллическую картину западной жизни: «Одна за другой проходят уютные комнаты ультрасовременной квартиры – спальня, детская, кухня, гостиная с выходом в садик, откуда словно дышит на вас аромат хорошо возделанного клочка земли с выхоленными растениями; и вся жизнь, весь быт домика – на электричестве, оно согревает, охлаждает, освещает, проветривает, готовит пищу, дает купание и душ, помогает разговаривать на расстоянии, заполняет досуг музыкой, сообщает последние новости, ухаживает за садиком, обогревая и устраивая искусственный дождь; оно прячется в детских игрушках и защищает от воров» [Шагинян 1977: 77]. И это во времена, когда жилой площади в Советском Союзе очень не доставало. Но рассказывая советскому читателю об этих уютных особнячках капиталистического мира, она, конечно, не может каким-то косвенным образом не покритиковать капиталистическую систему частной собственности. На Западе нет такихстроек, как в СССР, ибо как в своей речи сказал «... дипломированный инженер-архитектор Рудольф Хиллебрехт (городской советник по строительству в Федеративной Республике Германии) /.../ «главным источником сопротивления и препятствия к осуществлению проектов планировки в странах Западной Европы в первую очередь является право частной собственности на землю» [Шагинян 1977: 78–79]. Смотри, советский человек, какой силой и каким авторитетом обладает твой брат на Западе! Ничего без согласия собственника не случается. И по-другому советский обыватель этот очерк понимать никак не мог.

Описывать впечатления М. С. Шагинян, полученных ею от посещения западных павильонов, можно было продолжать. Но перейдем теперь к тому, что она увидела в павильоне СССР. В своем повествовании она не вводит читателя в советский павильон сразу. Первое, что она ему сообщает, это то, что некий англичанин по имени Джеральд Барри в своей статье, посвященной Брюссельской выставке, опубликованной 19 мая 1958 года журнале *New Statesman*, на странице 592, «обрушивается на свой национальный павильон» [Шагинян 1977: 91]. Ну, вроде бы и хорошо. Раз уж сам англичанин критикует павильон своей собственной страны, то советской идеологии этого вполне достаточно. Но не тут было! М. С. Шагинян не упустила для советского читателя тот факт, что высказался Джеральд Барри и о павильоне Страны Советов: «... за сорок лет не сумели вырастить поколение людей с художественным вкусом» [Шагинян 1977: 91]. Ну а потом павильон СССР. «Можно, как это делали сплошь да рядом газеты и даже официальные журналы выставки, посмеиваться над не первой молодости линолеумом на полу нашего павильона, над отсутствием модных фасонов мебели, линейным однообразием расположения экспонатов и бесхитростной манерой их показа [...], – но все эти недочеты испаряются, как лужи на солнце. [...]. Секрет в том, что [...] Советский Союз, среди множества прочих «первых вещей», впервые сделал и еще одну вещь в мире – социальную революцию величайшего эпохального значения» [Шагинян 1977: 111], – сообщила она советскому читателю о господствовавшем тогда в Западной Европе мнении о советском павильоне и его – советского читателя – тут же как бы утешила.

Коснувшись искусства и литературы, писательница, во-первых, не замедлила познакомить читателя и со своим взглядом на состояние ей современного искусства, а во-вторых, поспешила напомнить ему, этому массовому советскому читателю (а ее книги издавались тиражом в десятки и сотни тысяч экземпляров) о многих именах великих выходцев из стран, входивших когда-то в состав Российской Империи, а потом в состав СССР. Именах, не очень афишируемых, а иногда и просто замалчиваемых в официальных кругах тогдашнего Советского Союза. *«Вначале, когда Революция еще не была так консолидирована и художники, ее соучастники, еще не падали под ножом догматической ортодоксии, социалистический Реализм знал великие взлеты к искусству монументальному, самодовлеющему и богатому в своих возможностях. Именно в такой форме, которую можно было назвать «добровольно-служебной», движение достигло своей высшей точки прекрасного, когда художники не обязаны были сгибаться перед новым вероучением»*, – цитировала она статью из каталога «Интернационального Дворца искусств» на Международной выставке «Экспо-58» в Брюсселе Эммануэля Лянги, и добавила, что в тексте самого Э. Лянги вместо слов *«новое вероучение»* в оригинале было предложено слово *«конформизм»* [Шагинян 1977: 120]. Можно заметить, что М. С. Шагинян в своем очерке пытается создать атмосферу спора между нею, представительницей нового социалистическо-революционного мира и отстающим и уходящим в невозвратимое прошлое *«миром капитализма»*, но читая ее очерк очень трудно сказать, не кто в этом споре одержал победу.

«И еще одна любопытная подробность, – продолжает о представленном на выставке современном искусстве, – в числе самых известных ультралевых западных художников и скульпторов, ведущих «корабль искусства» по безбрежному морю абстракций и всяческих «измов», неожиданно оказывается очень много русских эмигрантов, утративших родину. Одни имена нам хорошо известны, другие звучат новизной» [Шагинян 1977: 123]. И передает перечень этих в то время почти забытых и мало кому у массового читателя известных имен: Осип Задкин, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Александр Архипенко, Антон Певзнер, Бен Шан, Хаим Сутин, Марк Шагал, Наум Габо, Яков Липшиц, Наталья Гончарова – «все уроженцы России, и всё это громкие, более того, ведущие имена левого искусства на Западе» [Шагинян 1977: 123–124].

Напомнила советскому читателю М. С. Шагинян и о писателе В. Д. Дудинцеве. Напомнила каким-то двусмысленным тоном. В книжном киоске павильона Ватикана, «где раздается обширная католическая литература, есть и продающийся литературный товар. Среди него – одна очень ходкая, хотя и дорогая книга под евангельским (оно звучит в католическом павильоне совершенно по-евангельски!) названием: «Не хлебом единым». Взгляните поближе: издана в Мюнхене. И еще поближе: автор Дудинцев. Так святой престол использует творение молодого советского писателя, уж конечно не намеревавшегося дать Ватикану козырь в руки» [Шагинян 1977: 103]. Тон, в который она окрасила эти строки разобрать трудно. Сочувствующий он или раздраженно доносительский. В. Д. Дудинцеву во времена брюссельской выставки было сорок лет. Свой роман «Не хлебом единым» он опубликовал за два года до этого. После опубликования «Новогодней сказки» и двух сборников рассказов в 1959–1963 годах и после приостановления духа, царившего в начале Хрущевской оттепели, писатель попал в немилость и на него был наложен запрет.

Мариэтта Сергеевна Шагинян человеком была неординарным. На примере ее очерка «Брюссельская всемирная выставка 1958 года» можно ясно заметить, что обладала она неординарным способом наблюдения, мышления и этого наблюдения и мышления способом изложения. Если читать другие очерки, то вывод очень осторожным образом можно сделать следующий: приняв советскую власть и став ее яркой представительницей, писательницу в то же самое время одолевала и тоска по далеко ушедшему прошлому и всему с ним связанному. И это смешанное чувство вызывало в ней протест против всякого некритичного подхода к любой укоренившейся «правде».

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- KOZAKIEWICZ, W. L. (1999): De Brusselse Expo-58 in de ogen van een Sovjet-Russische schrijfster. In: *Язык и культура. Материалы конференции «Бельгия-Нидерланды-Россия»*. Второй выпуск. М.: «Наука», с.105.
- VAN DAMME, J. (1984): Sjaginian Marietta. In: *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, v. 9. Weesp-Antwerpen, с. 9.
- СЕРЕБРЯКОВ, К. (1981): Подвижничество. In *Мариэтта Шагинян. Столетие лежит на ладони*. М.: «Современник», с. 5.
- ШАГИНЯН, М. (1977): Брюссельская всемирная выставка 1958 года. In: *Мариэтта Шагинян, Зарубежные письма*. М.: «Советский писатель», с. 68–135.

ВЕРА ВАДИМОВНА КИБИРЕВА

Россия, Архангельск

ОТРАЖЕНИЕ БОРИСО-ГЛЕБСКОГО АГИОГРАФИЧЕСКОГО ЦИКЛА В РУССКОМ ХРАМОВОМ ОНОМАСТИКОНЕ

ABSTRACT:

Temples in honour of the first Russian saints Boris and Gleb began to appear in 11th century. It is reflected in three monuments of the Old Russian literature. In Novgorod the Great the first temple was built practically simultaneously with Vyzhgorod. This fact testifies the spread of a cult of these saints across Medieval Russia. The spread of hagiography of Saint Boris and Gleb in The Russian North took place in new historical and cultural conditions. For this reason temples with this name are met rarely. The reflection of a category "Border" in Boris and Gleb's temple naming.

KEY WORDS:

The Russian North – Velikiy Novgorod – Medieval Russia – The cult of saints – Hagiography circle – Temple naming – Border.

Сегодня наиболее значительными произведениями Борисо-Глебского цикла исследователи называют, во-первых, летописную повесть, представляющую собой статью повести Временных лет за 1015 год. Затем, это «Сказание и страсть и похвала святым мученикам Борису и Глебу», созданное в Киеве неизвестным автором в княжение Святослава Ярославича между 1073–1076 гг. и, наконец, созданное Нестором-летописцем в 80-е годы XI века «Чтение о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба».

В «Сказании...» уделяется довольно большое внимание строительству в Вышгороде новой пятиглавой каменной церкви, посвящённой Борису и Глебу. Из-за смерти князя Святослава воздвижение храма прекратилось и возобновилось лишь в 1115 году при Владимире Мономахе. Но нельзя забывать, что ещё Ярослав Мудрый поставил самый первый деревянный Борисо-Глебский храм в Вышгороде в 1020–1026 гг. Затем, в 1072 г. Изяслав взамен обрушившейся церкви строит одноглавую деревянную церковь. Именно эту церковь Святослав решил заменить на каменный собор. Так «Сказание» запечатлело

не только процесс канонизации первых русских святых, но и закрепление его в храмоименовании. Нельзя согласиться с мнением некоторых исследователей, что в «Чтении» ещё не может присутствовать мотив общерусского значения культа Бориса и Глеба, так как сам культ новоканонизированных святых ещё не был широко распространён на Руси. К сожалению, из их поля зрения выпадает тот факт, что в далёком Новгороде Великом уже в 1049 году на месте сгоревшей тринадцатиглавой деревянной Софии была оставлена церковь Бориса и Глеба, которая сгорела во время пожара в Детинце в 1069 году. [Колпакова 2007: 141]

Вполне возможно, что и в других северорусских княжествах существовали Борисо-Глебские церкви раннего периода, но информация о них была утрачена во время татаро-монгольского периода. Именно так известная исследовательница древнерусской живописи Э. Смирнова объясняет отсутствие Борисо-Глебских икон домонгольского периода. [Смирнова 1958: 315] Появление этих храмов в Вышгороде и в Новгороде свидетельствует о становлении культа Бориса и Глеба на Руси. Замечательно, что этот процесс отражён в агиографических памятниках.

Один из самых известных списков «Сказания» создаётся в Выдубицком монастыре между 1115–1117 годами. Связано это с перенесением святых мощей Бориса и Глеба в достроенную Владимиром Мономахом каменную церковь. Этот храм-мавзолей был одним из крупнейших крестовокупольных храмов своей эпохи. В первой четверти XII столетия во многих русских княжествах были воздвигнуты храмы в честь Бориса и Глеба: Гродно, Чернигов, Полоцк, Смоленск, опять же — Новгород.

В 1940–1941 гг. в Новгородском Детинце были раскопаны развалины церкви Бориса и Глеба, выстроенной в 1167 г. легендарным Сотко Сытыничем. Это далеко не последний храм в честь первых русских святых на новгородской земле. И в последующие века особое место среди церквей этого северного города занимают церкви в честь Бориса и Глеба. Например, в 1377 году на Торговой стороне в Плотницком конце возводится храм с таким посвящением, но из-за ветхости он был разобран до основания, а в 1536 году уже ставится новый [Воронихин 1955: 114]. Такое удивительное почитание новгородцами этих святых, возможно, объясняется следующим фактом. Жена известного новгородского посадника Остромира Феофано была дочерью князя Владимира Святославича и его христианской жены византийской принцессы Анны (польский учёный А. Поппэ доказал, что и знаменитое Остромирово Евангелие, до XV века постоянно находившееся в Софийском соборе Новгорода, было выполнено не по заказу посадника Остромира, а именно его жены Феофано). Братями новгородской Феофано были Борис и Глеб, первые русские святые. Следовательно, можно предположить, что именно Феофано инициировала строительство первой новгородской церкви в честь своих братьев (умерла она в 1058 году). «По-видимому, при её жизни контакты Новгорода с Константинополем были не только активными, но и прямыми, минуя Киев». [Колпакова 2007: 142] Та-

ким образом, мы видим, что почитание Бориса и Глеба в Новгороде начинается практически одновременно с Киевом и развивается параллельно с ним.

В Средней Руси первый Борисо-Глебский храм ставит князь Юрий Долгорукий в Кидекше. Об этом сообщает летопись под 1152 годом.

Посвящение храмов и монастырей Борису и Глебу не прекращалось и в последующие века. В честь этих святых были поставлены храмы в Ростове (1287), Муроме (1327), Рязани (XIII век), Старове (Ярославская губ., 1753), Волохове (Владимирская губ., 1805), Любодицы (тверская губ., 1822–1823), в Санкт-Петербурге (1822) и пр.

Интересна история храма благоверных князей Бориса и Глеба на Пекарской улице в Москве (к сожалению, точная дата его строительства не известна). [Глушкова 2007: 365] Он был поставлен раскольниками – боярами Морозовыми. Феодосия Морозова (вспомним известную историческую картину В. И. Сурикова «Боярыня Морозова») вытерпела ужасные мучения и испытания ради своих христианских убеждений. Она, как и святой Борис, сознательно пошла на смерть ради своих христианских убеждений. Поэтому, безусловно, символично появление храма в честь Бориса и Глеба в усадьбе Морозовой.

На территории же Русского Севера, земли которого осваивались и новгородцами, и выходцами из ростово-суздальских земель, нам удалось выявить всего 6 Борисо-Глебских храмоименований (в своем исследовании мы опирались, прежде всего, на 3-томное описание приходов Архангельской Епархии за 1880 год). Этот факт объясняется несколькими причинами. Во-первых, можно вспомнить утверждение известного этнографа Т. А. Бернштам: «Идея мученичества, которая присутствует в «Сказании о Борисе и Глебе», проникла на Север на позднем этапе и в новых историко-культурных условиях». [Бернштам 1978: 98] А во-вторых, одним из самых почитаемых святых на Русском Севере, которому на этой земле было посвящено более 50 храмов, был святой великомученик Георгий. [Описание приходов Архангельской губернии] Именно его воспевали в духовных стихах как землеустроителя и деятельного помощника освоителей северо-восточной окраины Руси. Он выступает в местных сказаниях как прямой защитник новгородцев в борьбе с заволочской чудью за христианскую веру.

Но и святые Борис и Глеб воспринимаются на Севере как святые защитники русских рубежей. В XIX веке в центре Кольского полуострова в Пазрецком погосте находились сразу две Борисо-Глебские церкви. Первая из них, по преданию лопарей, была устроена в 1565 г. просветителем св. Трифоном, Печенегским чудотворцем. Это была очень маленькая церковь. Есть свидетельства, что даже одному священнику было трудно проходить в алтарные врата. Описанную древнюю церковь 23 июля 1870 г. посетил Великий князь Алексей Александрович и, поражённый её древностью, пожаловал из своих средств 200 руб. на её ремонт.

Очень интересен религиозно-культурный контекст, в котором рассматривает этот поставленный на русско-норвежской границе Борисо-Глебский храм профессор Поморского университета Н. М. Теребихин. Категория «границы»

— одна из ключевых категорий философии культуры. «Граница — это именно то пространство, где происходит встреча-сравнение культур. Поэтому в пограничном строе православных святынь северной России особо значимое место занимает храм, возведённый в честь русских святых-страстотерпцев Бориса и Глеба». [Теребихин 2004: 106] Появление храма в честь именно этих святых на данной территории обусловлено их восприятием на Руси как святых благоверных князей-покровителей Русской земли. Именно это храмоименование наиболее полно, однозначно характеризует и демонстрирует принципиальную непохожесть, инаковость двух культур — норвежской и русской. У русских поморов с норвежскими соседями существовали добрососедские отношения. Среди поморов было принято медовый месяц проводить в «Норвеге» (см. свидетельство русского писателя Пришвина). Поэтому не было нужды защищать границу с копьём и мечом, а скорее с терпимостью, любовью, желанием всегда принимать и понимать другого.

В данном контексте интересно будет отметить, что в «Казанской истории», литературном памятнике XVI века, сообщается, что после взятия Казани Иваном Грозным, один из первых храмов, возведённых в этом городе, был посвящён великомученикам Борису и Глебу. «И за один день в красивом месте — на площади возле царского дворца — возвели соборный храм Благовещения, имеющий два придела. И одновременно построены были придельные церкви: в честь великих страстотерпцев русских Бориса и Глеба...». [Казанская история 2004: 481] Здесь тоже прочитывается значение категории границы, символическое осознание оппозиции «свой-чужой». Борисо-Глебское храмоименование в данном случае несёт двойственную смысловую нагрузку: с одной стороны, оно — символ ратного подвига русского воинства, а с другой — не только осознание новой границы Русского государства, но и символ установления мирных, добрососедских и доброжелательных отношений между двумя культурами — русской и татарской. Таким образом, в Борисо-Глебском храмопосвящении мы видим отражение готовности к диалогу с другой культурой (в одном случае — это норвежская, а в другом — татарская).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- ВОРОНИХИН, Н. Н. (1955): *Зодчество Киевской Руси: домонгольский период*. М., с. 114.
 ГЛУШКОВА, В. В. (2007): *Православные святыни Москвы*. М., с. 365.
 КОЛПАКОВА, Г. С. (2007): *Искусство Древней Руси: домонгольский период*. М., с. 141–142.
 Описание приходов Архангельской губернии. Т.3 Архангельск, 1890, с. 361.
 СМЕРНОВА, Э. С. (1958): Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. In: *ТОДРЛ, Т. XV*. М.-Л., с.315.
 ТЕРЕБИХИН, Н. М. (2004): *Метафизика Русского Севера*. Архангельск, с. 98.

ЯНА КОСТИНЦОВА

Чехия, Градец Кралове

ВРЕМЯ НАШЕГО СТРАХА: МАССОВАЯ КУЛЬТУРА ВРЕМЕНИ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

ABSTRACT:

The paper deals with popular fiction of the time of Cold war and possibilities of its interpretation. It focuses on spy fiction of the given period written both in English and Russian and attempts to present possibilities of the comparative approach to its analysis. As an example the motif of an aristocrat and stereotypes connected with its presentation are used.

KEY WORDS:

Spy fiction – Cold war – John le Carré – T. Clancy – J. Semionov – New Historicism – comparative studies.

Предметом статьи является массовая литература времен Холодной войны, то есть времени с 1946 по 1991 год, и возможности ее интерпретации. Внимание уделяется прежде всего шпионскому роману, русскому и англоязычному, который вместе с фильмом представляет собой типичный жанр массовой культуры данного времени. Один из известнейших современных историков Eric Hobsbawm в своей книге “Age of extremes. The Short 20th century 1914–1991” упоминает шпионский роман периода Холодной войны как типичный побочный продукт международного напряжения [Hobsbawm 1998: 236].

«Время нашего страха» – название одной из книг Чингиза Абдулаева, автора ряда романов, в том числе романов шпионских. Хотя «Время нашего страха» не относится уже к шпионскому роману (автор с 90-х годов прошлого века обратился к криминальной тематике), я позволила себе использовать это название для характеристики времени Холодной войны. Если страх в данном случае будет тот же – страх перед смертью – и в романе, и в реальной исторической эпохе, то местоимение «наш» в другом контексте приобретает другое значение. Я полностью поняла это из разговоров с друзьями – американцами, из разговоров о том, как 70-е годы были пропитаны атмосферой возможного военного конфликта, как мы к нему готовились, как он нам казался вполне реальным, как мы боялись. Сегодня мы можем испытать близость, бли-

зость, основанную на этом опыте нашего страха. Но одновременно этот страх основан на ситуации предыдущего разделения, он им обусловлен. Таким образом, наш страх в настоящий момент является нашим совместным опытом, сферой, в которой мы можем прекрасно понять друг друга. Но одновременно этот опыт, эта возможность понимания исходит из ситуации, когда существовала конфронтация: «наш» и «не-наш». В сегодняшнее «наш» входят оба тогдашних значения: «наш» и «не-наш». И только в форме такого единства, содержащего уже преодоленные противоречия, может это чувство существовать. В нем можно найти код, который может стать ключом к сопоставительному анализу шпионского романа времен Холодной войны в русской и англоязычной литературе. «Близость – разнородность», «совместное – разное» проявляются в самых разных аспектах и подходах к изучению, к описанию этого феномена.

Говоря о массовой литературе, мы находимся в области социологии литературы или даже в области соприкосновения социологии литературы и психологии, эстетики, истории и ее интерпретации. Ю. Лотман определяет понятие массовой литературы как понятие социологическое, которое касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. В статье «Массовая литература как историко-культурная проблема» он пишет: «Массовая литература должна обладать двумя, взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. ... Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы и не существовала вовсе. Она будет оцениваться как «плохая», «грубая», ... или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная» [Лотман 1993: 382]. Безусловно, можно про шпионский роман времен Холодной войны сказать, что он представляет собой жанр популярный и широко распространенный. Обратимся к английскому контексту: Ian Fleming, John le Carré, Tom Clancy – авторы популярные, их произведения хорошо известны, широко читаемы. John le Carré является примером автора, который добился признания не только у читателей, но также и у критиков, хотя бы в случае некоторых своих произведений. В контексте русской литературы одним из известнейших представителей этого жанра остается, конечно, Юлиан Семенов. Он хорошо известен чешскому читателю и зрителю, чешский перевод романа «Семнадцать мгновений весны» в 70-е годы издавался два раза. В последнее время к нам возвращаются и другие примеры этого жанра – фильмы об агенте Тулеве, снятые на основе романов Владимира Востокова и Олега Шмелева. Из этой книжной серии в 70-е годы прошлого века были переведены только две части: «С открытыми картами» и «Ошибка резидента», причем не на чешский, а на словацкий язык.

Очень важным аспектом, касающимся жанра шпионского романа и шпионского фильма, является мифотворчество, создание современной мифологии. М. Штейман, ссылаясь на сборник «Популярная литература: Опыт культурно-

го мифотворчества в Америке и России», определяет массовую литературу как сферу приложения и реализации социального заказа, исходящего от государства: «В этом случае массовая литература и культура предстают одновременно как сфера бытования мифов и как благоприятная среда для мифотворчества» [Штейман 2004: 121–124]. Важную роль в этом контексте играет не только интерпретация – мифологизация себя самого, современности, а также интерпретация истории. В этой области соприкасается история жанра, который был популярным уже в первых десятилетиях XX века, с историей. В текстах этого типа массовой литературы часто дается (конечно, по ту и другую сторону «железного занавеса» идеологизированная) интерпретация недавней истории – второй мировой войны, довоенного периода. Все эти тексты вместе со всеми остальными текстами художественной литературы, а также текстами нехудожественными (историческими, документальными) составляют один текст, предлагающий нам образ эпохи их возникновения. Таков подход к анализу разнородных текстов Нового историзма (New Historicism), применение методов работы которого для изучения данной проблематики считаю подходящим.

Несмотря на принадлежность к области массовой, то есть низкой, популярной литературы, шпионский роман и его эквивалент в области фильма представляет собой ценный материал для интерпретации. Такая интерпретация может быть особенно интересна, если она будет основана на сопоставительном анализе текстов данного жанра, – только тогда перед нами полностью раскроются парадоксы, контрасты той эпохи. Перед нами одна и та же эпоха, одна и та же историческая ситуация, один опыт, один и тот же жанр, но одновременно всегда с ним связан неотделимо и «тот другой». «Железный занавес» в культурно-исторической перспективе становится носителем новых значений, инициатором новых интерпретаций, представляет собой и границу со всеми значениями с ней связанными: границу между нашей и вражеской территорией, границу-барьер и границу-дверь, границу, которая может стать и зеркалом.

Для краткого иллюстративного анализа я выбрала мотив аристократа, дающий возможности сопоставительного анализа, а также служащий примером того, как один мотив может быть по-разному представлен в англоязычном и русском текстах. Хорошо известно, что спецслужбы Великобритании – это институция элитарная, имеющая близкие отношения с аристократией. Одним из типов шпиона в этой литературной традиции, конечно, будет или настоящий аристократ, или человек, отвечающий стереотипным представлениям об аристократе. В США ЦРУ связана с секретной элитарной организацией *Skull and Bones*, так что и там стереотип связи «элитарного – аристократического» со спецслужбами проявляется в текстах массовой литературы. И этот стереотип, как я хочу показать на примере двух романов Т. Клэнси, проявляется и в способе изображения «другого». В романах “The Hunt for Red October”, “The Cardinal of Cremlin” автор создает образ именно таких героев – аристократов. Капитан Рамиус характеризуется в романе “The Hunt for Red October” так: “*He is the son of a high Party official, and as good a submarine commander as they have.*

He's taken out the lead ship of every Soviet submarine class for the past ten years. ... well connected, he educated most of the red fleet officers, legend in the submarine community, he's always been a maverick" [Clancy 1993: 118]. Значит, это характеристика, которая представляет его как своего рода аристократа и в контексте изображаемого мира – советского общества: его образование, исключительное место, которое он занимает в армии, его дружеские контакты с лицами, даже вышестоящими в советской иерархии, почтение, которое он вызывает у своих студентов, и из которого вытекает его сильное влияние на молодых офицеров. Одновременно и читатель, живущий в другом контексте, может воспринимать образ героя в таком же коде. Аристократичность героя подчеркнута еще способностью скрывать эмоции. Его последняя черта «maverick» – человек независимый, непредсказуемо действующий, – его относит к типу шпионов, которые «приходят с холода», тех, кто приходит – бежит от «них» к «нам», с той стороны «железного занавеса» на нашу.

Аристократ по происхождению является героем романов Востокова и Шмелева. Резидент Тулев – сын эмигранта графа Тулева. Он родился уже в эмиграции, под влиянием своего отца стал агентом западных спецслужб, в шестидесятые годы Тулев приезжает в Советский Союз как один из агентов, участвующих в операции «Карта». В Советском Союзе происходит обратный процесс: из аристократа Тулеев становится постепенно советским гражданином, начинает сотрудничать с советской стороной, и, вследствие этого перерождения, операция «Карта» заканчивается неудачей. В конце романа он предстает перед читателем современным героем – рыцарем, спасающим Родину, возвращающимся на Родину, но одновременно человеком, который из аристократа превращается в человека толпы, в одного из многих.

Так в постоянной конфронтации, в пересечении «Восток – Запад», «свое – чужое» отражаются от «железного занавеса», как от двустороннего зеркала, и одновременно им проходят, как сквозь прозрачное стекло, мотивы, которые, таким образом, приобретают новые и новые значения, попадают в новые контексты и предлагают нам новые интерпретации мира во время Холодной войны, текстов массовой литературы времен Холодной войны, мифов, в них содержащихся, интерпретацию тогдашнего культурного контекста, тогдашнего читателя.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

CLANCY, T. (1993): *The Hunt for Red October*. London: Harper Collins Publishers.

NOBSBAWM, E. (1998): *Věk extrémů. Krátké 20. století 1914–1991*. Praha: Argo.

ЛОТМАН, Ю. (1993): Массовая литература как историко-культурная проблема. In: *Избранные статьи в трех томах*. Таллин, с. 380–388.

ШТЕЙМАН, М. (2004): Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. In: *Вопросы литературы* 5. Москва, с. 121–124.

ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА МОКЛЕЦОВА

Россия, Москва

УРОКИ Н. В. ГОГОЛЯ (к 200-летию со дня рождения писателя)

ABSTRACT:

The paper deals with cultural context of the late works of Nikolay Gogol which had a considerable religious and moral influence on his contemporaries and posterity.

KEY WORDS:

Gogol – culture – literature – religion – pravoslavie.

Юбилеи давно стали своеобразным подведением итогов проведенной исследовательской работы. Посмотрим на творчество Гоголя с позиций культурологии, стремящейся обобщать, укрупнять культурные явления изучаемой действительности, выявляя типичное и частное, универсальное и индивидуальное. Как творчество Гоголя раскрывается с этих позиций?

За последнюю четверть века в различных сферах русской науки много сделано для того, чтобы перед читателем предстал подлинный Гоголь – великий духовный писатель России. Ограничение его таланта сатирическими рамками оказалось несостоятельным, потому что не отражает многих сделанных им открытий. Стремление учитывать те духовные ценности, которые были для писателя основополагающими, требует привлечения самых разнообразных сфер человеческого знания: богословия, философии, истории, литературы, социологии, стилистики и др.

Духовные и творческие искания Гоголя, как показывают исследования, оказываются в русле основных тенденций развития русской культуры 1830–1840-х годов. Они неотделимы от поисков культурной идентификации образованного русского общества, которые так ярко отражены в творчестве многих авторов, во главе которых обычно называют А. С. Пушкина. Одновременная принадлежность как минимум к двум мирам – русскому и западноевропейскому – порой делает эти поиски трагическими, заставляют страдать в поисках целостно-

сти. У Гоголя ярко выраженных метаний по этому поводу исследователи не обнаруживают. Он любил и Россию, и Европу, но верен оказался тому духовному опыту, который был выработан русской культурой в лоне Православия. В этом главную роль сыграла его религиозность.

Крепкая вера была присуща Гоголю с детства, он её не растерял, всегда заявлял о себе как о православном человеке. И свою жизнь выстраивал по её заповедям, тем более что эпоха была связана с возрастающим интересом к христианству и национальным корням. Гоголя отличало по-монашески аскетическое отношение к окружающей действительности. Он не имел собственности (даже книг!), питался очень скудно, постоянно молился. Единственное, что отвлекало его от молитвы, было творчество, которое включало обширную переписку с родственниками, друзьями, читателями.

Гоголя отличают воцерковленность, патриотизм, монархизм. В эпоху правления Александра I (1801–1825) в высших кругах русского общества отношение к религии было двойственным. П. Н. Сакулин называет это время «эпохой извращенной религиозности» [Сакулин 1990: 190]. Увлечение нездоровым мистицизмом и пренебрежительное отношение к самому духу Православия обнаружили многие русские аристократы. Это был опасный опыт для подражания. На Гоголя он решающего воздействия не имел. Долгие годы проживая в Риме, не соблазнился он и католицизмом.

Конечно, в целях выражения лояльности и неверы ходили в церковь, раз в году постились, исповедовались, причащались, но в «свете» быть православным считалось чуть ли не дурным тоном. По меткому выражению А. М. Панченко, «идут в масоны и куда угодно, только не в храм православный» [Панченко 1999: 446]. В свете искренне верующий человек – «ханжа», «искатель», «чудак», он сталкивается с непониманием, насмешками. Так было не только с Гоголем, но и с А. С. Хомяковым, Анд. Н. Муравьевым. «Впоследствии происходит сужение секуляризации по причине распространения идей славянофильства и религиозного реформаторства, оказавших, в свою очередь, влияние на становление русской религиозной философии конца XIX – начала XX в.» [Бубнов 1999: 116].

Ранние духовно-художественные искания Гоголя в какой-то степени удовлетворяет романтическая эстетика. Романтики тянутся в мир возвышенного, чудесного, некоторые из них ищут Божественного. Для многих из них поиски духовного оказываются роковыми. Они попросту заигрываются, утрачивают ясность понимания жизни здесь, на земле. Повседневность не может их удовлетворить, она не отвечает их запросам, она слишком реальна и потому ничтожна.

Несмотря на то, что Гоголь какое-то время находится под влиянием эстетической мысли немецких и русских романтиков, он не стал ни мистиком, ни визионером, не стремился к созданию новой религии, что обнаруживается в исканиях его времени. Напротив, здоровый религиозный дух простого русского народа и мощные усилия заинтересованных в национальном возрождении деятелей культуры, прежде всего Пушкина, обосновали устремления Гоголя в собственных поисках жизненной и художественной правды. Народная тема,

обращение к фольклору, народное представление о добре и зле, о Боге и любви соответствовали с одной стороны, романтическим представлениям о народности, с другой, вели его дальше, к разработке своего видения идеалов национальной жизни.

С самого начала творческой деятельности философски одаренный писатель стремится раскрыть тайну происхождения художественного творчества, причины его обновления или обмельчания. Гоголю было присуще так называемое «трезвение»: он во всех событиях жизни видел промыслительное, Божественное начало. Показательно в этом отношении поведение Гоголя в период подготовки и премьеры «Ревизора». Автор ставит перед собой творческие задачи, которые тесно связаны с духовным воспитанием, и ждет от зрителей адекватного понимания, но авторская трактовка пьесы, характеров остается непонятой или непринятой (вспомним реакцию актера М. С. Щепкина). Гоголя поздравляют с удачной премьерой, а у него ощущение поражения, сценического и авторского «провала». Урок Гоголя не был усвоен в полной мере. Приняли то, что лежало на поверхности: критику бюрократии, морализаторство по части взяточничества, произвола местных чиновников. Между тем сам автор собрал в пьесе не социально-психологические типы, а страсти, разрушающие жизнь человека. И немая сцена, по замыслу автора, должна была напомнить зрителю о суде высшего порядка, а не сколько о земном. По мере нарастания знаменитой финальной паузы «Ревизора» в зале обычно нарастал смех, а Гоголь ждал очищающих душу слёз.

Обильные ремарки для постановщиков и исполнителей, разъяснение своей позиции и творческого замысла в некоторых произведениях, например, «Театральном разъезде», дают представления о том расхождении, которое намечено Гоголем с предшествующей традицией литературы Нового времени. Гоголь заглядывает далеко вглубь веков, пытаясь найти новые пути в творчестве. Это выливается в особенной трактовке Гоголя комического в искусстве.

Многие произведения Гоголя полноценно раскрывают этноконфессиональные особенности русской культуры. В духовном плане Гоголь не рассматривает культуру как социально маркированное явление. Её идеальное, ценностное содержание одинаково в восприятии всех сословий. Гоголь постигал русскую культуру как её носитель, непосредственно из близкой ему стихии народной жизни. Об этом свидетельствуют не только его ранние произведения, в которых эта жизненная энергия бьет через край. Искромётный гоголевский юмор прорастает из фольклорного начала.

Гоголь в последнее десятилетие своей жизни призывает читателей припасть к духовным запасам, накопленным русским народом за многовековую историю (образ «Руси-тройки» в «Мертвых душах»). Раскрытию их непреходящей ценности посвящены в художественные и церковно-беллетристические произведения писателя последнего десятилетия его жизни.

Гоголь высоко ценил художественный талант человека независимо от его положения и происхождения. При этом он наделял творческого человека ответственностью за полученный дар, который должен быть реализован прежде

всего на духовном поприще. Сам он имел призвание педагога, стремясь преподавать в аудитории, учительствовать среди близких. Свое педагогическое призвание Гоголь ощущал как долг образованного человека.

Художник должен думать о спасении человеческой души (своей и читателей): «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, а всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник» (впервые опубликовано в 1886 г.) [Гоголь 2001: 334]. Эта тема является основополагающей для всего его творчества. Он один из немногих русских писателей того времени в поисках подлинного понимания человеческой души обращается к творениям святых отцов – Свт. Василия Великого, Иоанна Златоустого, Григория Нисского, Афанасия Великого и др., с выписками из трудов которых он не расставался. Вслед за ними он учил своих читателей в каждом человеке видеть Образ и подобие Божие. Подлинный художник должен развенчивать человеческие страсти, а не людей, осуждать которых у него права нет. И. А. Гончаров выразительно передает в разговоре Обломова с Пенкиным основные положения этой гоголевской идеи: «Человека дайте!».

Талант сатирика ставил Гоголя на грань противоречия с христианской святоотеческой традицией, и он выработал свою концепцию комического искусства, которую назвал «смех сквозь невидимые миру слезы». Героем «Ревизора» был им назван смех, излетающий из светлой стороны человеческой души, тот смех, который оmyвает слезами духовный взор читателя и не дает ему утонуть в тине пустой бездуховной жизни. Потому так страшны герои «Мёртвых душ» – они утратили самое дорогое, что вообще может быть у человека. Плюшкин деградировал без любви, которая разрушена его неверным духовным отношением к смерти жены. Ноздрёв – поверженный богатырь, сила которого уходит в преступления. Собакевич вообще мало похож на человека, а напоминает «средней величины медведя».

Тема бессмертия души раскрывается им в духе православного учения: ответственность за прожитые годы продиктована жаждой соединения с Богом в загробной жизни. Он изложил свои суждения в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Реакция революционно-демократической и либеральной критики общеизвестна. Белинский обвиняет писателя в искательстве, ханжестве и сумасшествии. Было и другое мнение. Князь П. А. Вяземский писал с горечью: на Гоголя подобные авторы смотрят как на дворового, который в доме своего хозяина был клоуном, потом сбежал и стал заниматься искусством.

Последние годы жизни Гоголь посвятил «Размышлениям о Божественной Литургии». Литургия заключает в себе Православное богословие в таких формах, которые доступны всем. На данном поприще Гоголь имеет предшественника – Анд. Н. Муравьева с его «Письмами о Богослужении Восточной Кафолической Церкви» (1836). Это вклад Гоголя в создании цикла предметов о Православии в русской культуре, который обычно именуют Законом Божиим.

Поразительный сатирический талант Гоголя будто бы дает все основания исследователям ограничиться комической стороной его творчества, видеть в нем представителя «натуральной школы», мистика, обличителя буржуазно-

го общества и т.д. Гоголь, будучи выразителем православных традиций своего народа, далек от всего этого, что не мешает ему иметь огромную читательскую и зрительскую аудиторию и оказывать глубокое воздействие на духовную жизнь русского общества.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- БУБНОВ, Ю. А. (1999): *Древнерусский секуляризм и формирование идеологии Просветительства: От Крещения Руси до начала Петровских преобразований*. СПб.
- ВИНОГРАДОВ, И. А. (2000): *Гоголь-художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания*. М.
- ВОРОПАЕВ, В. А. (2008): *Николай Гоголь: Опыт духовной биографии*. М.
- ГОГОЛЬ, Н. В. (1994): *Собрание сочинений*. В 9 т. М.
- ГОГОЛЬ, Н. В. (2001): *Духовная проза*. М.
- ГОНЧАРОВ, И. А. (1998): Обломов. In: И.А. Гончаров: *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 4. СПб.
- МУРАВЬЕВ, А. Н. (1993): *Письма о Богослужении Восточной Кафолической Церкви*. М.: Репринт. изд.
- ПАНЧЕНКО, А. М. (1999): Петр I и веротерпимость. In: *Русская история и культура: Работы разных лет*. СПб.
- САКУЛИН, П. Н. (1990): <от эпохи Александра I до XX века>. In: *Философия и культурология*. М.

ДМИТРИЙ ВИКТОРОВИЧ МОРОЗОВ

Россия, Кострома

РУССКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ КОНЦЕПЦИИ ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ»

ABSTRACT:

The main feature of chronotope in Nabokov's novel "King, Queen, Knave" is its 2-level structure. Evidently, the reason of the mentioned peculiarity is in the fact that there are two national conceptions of the author's perception of space and time – the European and the Russian ones. For the Russian mentality space is characterized first of all by its longitude, immensity and shapelessness, in the European mentality space is always an outlined, perceptible structure of less volume (size).

KEY WORDS:

Nabokov – novel – structure – chronotope – space – perception – archetype – Russia – Europe – conception – substract.

Главной особенностью хронотопа романа Владимира Набокова «Король, дама, валет» является то, что он имеет двухуровневую структуру. С одной стороны, здесь присутствует описание просторов, огромных расстояний (дорога, с её внушительной протяженностью, с её вечным стремлением уйти за горизонт; столица, с её самыми широкими, самыми обширными площадями; курорт, находящийся на границе бесконечных морских далей). А с другой стороны – описание мелких деталей в рамках пространства вагона; городских комнат, наполненных создающими уют вещами и вещичками; гостиниц, прилепившихся к берегу Мирового Океана. И везде автор делает акцент на существовании границ, порогов, барьеров, которыми наполнен этот мир.

Чем же можно объяснить такую структуру художественного времени и пространства романа «Король, дама, валет»? Очевидно, причины выделенных особенностей хронотопа произведения заключаются в следующем: здесь проявилось наложение в авторском сознании двух национальных концепций восприятия пространства и времени – европейской и русской. Причём русская концепция, заложенная с детства, сыграла роль субстрата, а европейская

встроилась в сознание писателя позднее, во время пребывания в Германии, в эмиграции. Истоки интереса к культурологическому смыслу хронотопа мы видим уже в романе «Машенька», на страницах которого математик Алфёров – «пошлый» антипод главного героя произведения Льва Ганина – строит «геометрические» образы разных стран, отталкиваясь от специфики их культуры.

Каким же образом соотносятся между собой эти две мировоззренческие системы, занимающие значительный объём в ментальности народа? У философа В. В. Миронова так раскрывается этот вопрос: «<...> как показывает лингвистический анализ, представители разных культур даже время и пространство воспринимают по-разному <...> В русском языке <...> пространство может означать широту, пространность и т.д. А в немецком языке «Raum» связывается с понятием чистоты, пустоты и отграничения, даже фонетически. Пространство – это фактически от-странство» [Миронов 2001: 194]. Пользуясь терминологией Миронова, можно сказать, что топоним романа «Король, дама, валет» складывается как сочетание русского пространства и немецкого от-странства.

Национальная концепция восприятия пространства и времени находит свое отражение в продуктах культурной деятельности народа, со всей очевидностью она воплощается в фольклоре. Так, Д. С. Лихачёв в своей работе «Поэтика древнерусской литературы» пишет о восприятии пространства в русских сказках и летописях следующее: «Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству. Как мы увидим в дальнейшем, пространство в летописи тоже очень велико» [Лихачев 1971: 388].

Представления русских о пространстве отражались и в древнем искусстве. Например, Д. С. Лихачёв пишет: «Особенное значение для художественного восприятия пространства в древней Руси имели приемы его сокращения. Иконы, фресковые композиции, миниатюры включали в себя огромные пространства» [Лихачев 1971: 394].

Точное объяснение причин таких особенностей восприятия пространства русскими оставил философ Н. Бердяев: «В душе русского народа остался сильный природный элемент, связанный с необъятностью русской земли, с безграничностью русской равнины. Бесконечно трудная задача стояла перед русским человеком – задача оформления и организации своей необъятной земли. Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души, та же безграничность, бесформенность, устремлённость в бесконечность, широта. На Западе тесно, всё ограничено, всё оформлено и распределено по категориям, всё благоприятствует образованию и развитию цивилизации – и строение земли и строение души» [Бердяев 1990: 8].

Но есть не только географические причины, обуславливающие такие особенности в восприятии пространства разными народами, но и историко-культурологические аспекты этого явления. Так, очевидно, на представления романо-германских народов о мире ощутимое влияние оказали идеи древних греков, посредниками в этом культурном диалоге выступили римляне. У С. С. Аверинцева в его работе «Поэтика ранневизантийской литературы»

есть следующее высказывание, иллюстрирующее данное положение: «И для древнегреческой, и для византийской культуры представление о мировом бытии в пространстве и времени было связано, прежде всего, с идеей порядка» [Аверинцев 1977: 84].

Отсюда можно сделать следующий вывод: в структуре хронотопа романа Владимира Набокова «Король, дама, валет» проявились глубокие различия в мировосприятии европейцев и русских. Очевидно, их миропонимание оппозиционно друг другу в основополагающих архетипических аспектах, к которым, безусловно, относится и восприятие пространства. И, если для русского сознания пространство характеризуется, в первую очередь, протяженностью, размахом, бесформенностью, то для европейского – оно занимает всегда значительно меньший объем и имеет четкую, осязаемую структуру. Тем не менее, мы можем видеть, что в рамках одного литературного произведения Набокова проявляются как заложенное с детства восприятие мира, свойственное русской культуре, так и восприятие действительности, присущее европейской культуре.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- АВЕРИНЦЕВ, С. С. (1977): *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.
БЕРДЯЕВ, Н. А. (1990): *Истоки и смысл русского коммунизма*. М.
ЛИХАЧЕВ, Д. С. (1971): *Поэтика древнерусской литературы*. Л.
МИРОНОВ, В. В. (2001): *Философия*. М.

Людмила Александровна Мосунова

Россия, Киров

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

ABSTRACT:

In the article the question on degree of objectivity of results of the literary analysis of fiction is brought up. Experimentally obtained data proving inadequacy of perception of fiction is cited. The defects of perception caused by influence of personal senses of the recipient on understanding of the author's plan are considered, their reasons are found and typical errors are classified.

KEY WORDS:

Perception of fiction – personal sense – sense of the art text.

Литературоведческий анализ художественного текста – уникальный вид человеческой деятельности, удивительным образом сочетающий как бы взаимоисключающие психические процессы. С одной стороны, это аналитико-синтетическая деятельность сознания, определяющая объективность предмета исследования, его независимость от отношения к нему исследователя. С другой стороны, это художественно-эстетическая деятельность, предполагающая преимущественную детерминацию со стороны субъекта и чрезвычайно зависящая от личности воспринимающего. В литературоведении редко осознается тот фундаментальный факт, не раз подчеркнутый М. М. Бахтиным, что познание предметов искусства основано на участии личностных смыслов воспринимающего. Отсюда возникает проблема истинности, объективности истолкования художественной реальности, которая носит не столько методологический, сколько психологический характер. Изучение нами восприятия художественных текстов непрофессиональными, специально не подготовленными читателями – школьниками старших классов и студентами – позволило сделать очевидными (за счет более явной, упрощенной формы) те мало осознаваемые изъяны восприятия, которые можно встретить в литературоведческих работах. Мы полагаем, что эти изъяны обусловлены психологическими механизмами воздействия личностных смыслов на результаты литературоведческого анализа.

Эксперимент, проведенный нами на V курсе социально-гуманитарного факультета ВятГГУ и в 11-х классах средних школ г. Кирова (всего 195 человек), показал, что испытуемые, выпускники школ и вуза, не в состоянии понять смысл прочитанного.

Испытуемым предлагался для чтения и определения смысла один из рассказов: А. П. Чехов «Супруга», И. А. Бунин «Кавказ», А. Моравиа «Стоит ли говорить?» Выбор текстов был обусловлен их принадлежностью к шедеврам классики XIX – XX века. Кроме того, рассказы объединяет «вечная» тема супружеской неверности. Важно было и то, что тексты обладают не простой художественной организацией: в них велика роль подтекста. Чтение и понимание такого рода художественных произведений требовало, согласно нашей гипотезе, выполнения особой системы умственных действий в той полноте, в какой это необходимо для выявления адекватного смысла текста. Адекватный смысл можно было найти в результате учета многообразных отношений между элементами текста.

Адекватность – критерий, с помощью которого определялся уровень смыслопонимания. Следует подчеркнуть, что мы осознаем его относительный характер. Тем не менее данный критерий служил реальным инструментом для изучения интересующих нас явлений. Учитывая открытый характер процесса смыслообразования при чтении художественной литературы, адекватным мы называем тот смысл текста, который читатель определил, установив взаимосвязи всех основных компонентов художественной структуры.

Анализируя протоколы, мы обнаружили неспособность подавляющего большинства испытуемых осмыслить прочитанный художественный текст. У 84% студентов и 95 % школьников старших классов в процессе чтения не происходили акты смыслопорождения. Анализ позволил выделить три уровня в понимании текстов. I – отсутствие понимания: пересказ содержания, ложные интерпретации. II – частичное понимание: верно истолкованы отдельные компоненты, но не установлены связи между ними. III – адекватное понимание: смысл рассказа раскрыт, учтены взаимосвязи всех компонентов художественной структуры. Отметим, что разница в уровнях понимания смысла школьниками и студентами V курса не очень значительна.

Выяснились две крайние, но одинаково ошибочные читательские позиции: 1) **неограниченная свобода художественного восприятия**, стирающая различие между восприятием художественного произведения и любого произвольно взятого объекта и 2) **полная несвобода художественного восприятия**, исключающая интерпретацию. Большое количество произвольных толкований указывало на то, что испытуемые не видят разницы между восприятием произведения искусства и любого иного предмета. Они не учитывали, что интерпретация диктуется авторским самовыражением, круг ее вариаций ограничивается авторской трактовкой реальности. Игнорировался эстетический закон: если присутствует произвол в истолковании, читатель остается без автора. Неограниченная свобода художественного восприятия «отождествляет художественное произведение с простым эмоциональным стимулятором», а такое отождествление «глубоко ошибочно» [Бранский 2000: 176]. С другой сто-

роны, значительное число ответов, содержащих простое репродуцирование текста, также указывало на отсутствие полноценного восприятия произведения. Полная несвобода художественного восприятия, исключающая интерпретацию, лишает чтение смысла. В этом случае автор остается без читателя.

Назовем основные причины ошибок и подтвердим их примерами.

1. Поверхностность восприятия: невнимание к смыслу элементов текста – сюжета, конфликта, характеров и др. Испытуемые восприняли только верхний, «значенческий» (Бахтин) слой текста, то, о чем автор сказал «прямо». Например, заголовок «Стоит ли говорить?» был истолкован как знак противоречия между якобы глубоким внутренним миром героев и словами, не способными выразить этот мир. Автор же заглавием подчеркнул как раз противоположное: отсутствие какой-либо духовной жизни персонажей, их опустошенность и равнодушие друг к другу, выразившееся в привычном умолчании. Не стоит говорить, потому что нет чувств. Учащиеся не сумели «освободиться от равнодушия значения», «пройти за него», тогда как «содержанием эстетической деятельности всегда является процесс проникновения за значение» [Леонтьев 1983: 237]. Типичные высказывания состояли из общих фраз: *«В жизни есть моменты, когда слова излишни, когда главное – чувства, мысли, переживания»*; *«Автор этим заглавием хотел показать читателю бессмысленность разговоров, но в то же время их огромную значимость»*.

2. Эстетическая некомпетентность: незнание законов литературного творчества, наличие эстетически неверных представлений. Фактор, заметно снижающий уровень смыслопонимания. Здесь мы выделили три типа ошибок, назвав их условно: конгломерация, рационализация и элиминирование.

Конгломерация (букв.: *собираание в кучу*) **элементов текста.** Представление о художественном произведении как о сумме отдельных компонентов, а не об их системе. Отсутствие концепции текста как структурного целого, определяющего смысл деталей, помешало увидеть внутритекстовые связи или привело к их искажению. Не учитывалась связь элемента с иными структурами: характером, событием, конфликтом и др. Например, испытуемые не смогли правильно определить функцию бунинской детали *«выстрелил себе в виски из двух револьверов»*, так как не увидели ее связи с характером героя и конфликтом: *«Может быть, второй раз он не решился бы покончить жизнь самоубийством, если стрелял бы из одного револьвера и он дал бы осечку»*.

Рационализация художественного образа: совмещение художественного символа с его значением. Испытуемые понимают слово как знак, прямолинейно несущий символическое значение, а значит совпадающий со значением образа. Однако художественный образ не может совпадать со значением художественного слова-символа. Значением художественного символа является переживание (чувство, эмоция), а не наглядное представление или понятие. Уникальный художественный символ обладает не рациональным, а иррациональным (эмоциональным) значением [Бранский 2000: 124]. Семиотическая некомпетентность учащихся породила наиболее многочисленную группу толкований типа: *«Так как в его смерти виновны два человека, автор показывает нам два револьвера»*.

Элиминирование образа автора. Смыслопониманию препятствовала редукция художественного текста, исключение из него образа автора. Сложная художественная структура сводилась к более простой, с меньшим числом элементов. Восприятие литературного произведения без образа его творца исключило диалог. Испытуемые не пытались выявить интенцию автора, в контексте которой только и возможно понять смысл произведения. Они подменили такую работу сознания домыслами, грубо искажающими суть художественного сообщения. Эта группа ошибок пересекается с другими, но читательский произвол достигает в ней особенно высокой степени: *«Ревнивый мужчина решается покончить с жизнью, он использует два револьвера. Первым он убивает себя, вторым – ее. В момент смерти он представляет ее рядом и мечтает уйти вместе с ней. Возможно, это лишь ненависть – любви совсем не осталось, но, может быть, он желает видеть жену рядом в следующей жизни, он по-прежнему нуждается в ней, а потому готов простить даже измену»*.

3. Неготовность к сотворчеству. Учащиеся не смогли осуществить творческие акты конкретизации и детализации авторского текста. Вместо создания читательского варианта произведения одни испытуемые указывали на свои творческие намерения без их мотивации: *«Я бы изобразил три символа: ничего не вижу, ничего не слышу, ничего никому не скажу»*; *«На обложке можно было бы изобразить блокнот с инициалами С. Т. и знаком вопроса»*. Другие давали неадекватную или усеченную интерпретацию, либо подменяли словесную картину пересказом текста.

Обобщая результаты эксперимента во всех группах испытуемых, отметим, что адекватный смысл текста, который определялся читателем в результате учета взаимосвязи трех истолкований: смысла заглавия, смысла ключевой детали и смысла произведения в целом – был открыт только 19 испытуемыми из 195. Не дали ни одной верной интерпретации 88 человек; верные толкования отдельных структурных компонентов текста обнаружили также 88 человек. Если принять во внимание, что отсутствие той или иной интерпретации нарушает взаимосвязь основных компонентов художественной структуры, то есть препятствует адекватному восприятию целого текста, то становится очевидным, что у 90 % испытуемых (I и II уровни) не происходят полноценные акты смыслопонимания.

Таким образом, мы приходим к выводу, что влияние личностных смыслов реципиента в условиях поверхностности восприятия художественного текста, эстетической неготовности субъекта к сложной деятельности смыслопонимания и неспособности к чтению «как труду и творчеству» [Асмус 1968] носит преимущественно искажающий характер. Восприятие произведения художественной литературы вне понимания авторского замысла не может считаться полноценным.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- АСМУС, В. Ф. (1968): Чтение как труд и творчество. In: *Вопросы теории и истории эстетики*. М.: Искусство.
 БРАНСКИЙ, В. П. (2000): *Искусство и философия*. Калининград: Янтарный сказ. С. 124, 176.
 ЛЕОНТЬЕВ, А. Н. (1983): Некоторые проблемы психологии искусства. In: *Избранные психологические произведения: В 2-х т.* Т. II. М.: Педагогика, с. 237.

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА НОВИЦКАЯ

Бельгия, Антверпен

МЕСТО ПОСЛОВИЦЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Н. В. ГОГОЛЯ

ABSTRACT:

In Gogol's aesthetic concept the proverb is the major source of originality of Russian poetry from which poets should derive inspiration. In addressing traditional proverbial formulas and developing them into figurative pictures and personal traits of characters the author reveals the kernel of a given phenomenon, a situation or a character. The transfer of traits of national identity that comprises a variety of different elements often forms a stumbling for translators.

KEY WORDS:

Russian proverbs – sayings – national colour – mentality – translational equivalence – national character.

Н. В. Гоголь высоко ценил роль русских пословиц, говорил, что «сверх полноты мыслей, уже в самом образе выражения в них отразилось много народных свойств наших; в них есть: издевка, насмешка, попрек, словом – все шевелящее и задирающее за живое: как стоглазый Аргус, глядит из них каждая на человека. Все великие люди, от Пушкина до Суворова и Петра, благоговели перед нашими пословицами» [Гоголь VI: 169].

Роман Н. В. Гоголя «Мертвые души» содержит в себе пословиц и поговорок больше, чем какое-либо другое произведение русской классической литературы. Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «Чем более я обдумывал мое сочинение, тем более видел, что не случайно следует мне взять характеры, какие попадутся, но набрать одни те, на которых заметней и глубже отпечатались истинно русские, коренные свойства наши...» [Гоголь VIII: 442].

В эстетической концепции Гоголя пословица является важнейшим источником самобытности русской поэзии, из которого должны черпать вдохновение поэты. В статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» [Гоголь VIII: 408] писатель сожалеет, что «еще никто не черпал из самой глубины» этого источника. Эта статья помогает нам многое понять в творчестве Гоголя. Дело в том, что Гоголь часто обращается к пословице как

к универсальному способу художественного обобщения. Такой способ создания образа стал важнейшим принципом художественной типизации в «Мертвых душах». Обращаясь к традиционным пословичным формулам и развертывая их в образные картины и характеристики персонажей, автор вскрывает суть того или иного явления, ситуации, характера. *«Известно, – говорил писатель, – что если сумеешь замкнуть речь ловко прибранной пословицей, то сим объяснишь ее вдруг народу, как бы сама по себе ни была она свыше его понятия»* [Гоголь VIII: 392].

Пословичные формулы характерны для речи центральных персонажей поэмы. Так, Ноздрев говорит Чичикову: *«Для друга семь верст не околица»* [Гоголь VI: 213]; Собакевич часто изъясняется пословицами: *«Эк, право, затвердила сорока Якова одно про всякого, как говорит пословица...», «На вкусы нет закона: кто любит попа, а кто попадью»* [Гоголь VI: 104, 107]. Речь Чичикова богата пословицами, часто перефразированными. Приведем некоторые из них. В разговоре с Маниловым он произносит: *«Не имей денег, имей хороших людей для обращения, сказал один мудрец»* [Гоголь VI: 29]. Коробочка своей тупостью выводит Чичикова из терпения, и он восклицает: *«Да не найдешь слов с вами! Право, словно какая-нибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене: и сама не ест сена, и другим не дает»* [Гоголь VI: 54]. Торгуясь с Собакевичем, Чичиков, чтобы образумить его, приводит пословицу: *«Мертвым телом хоть забор подпирай»* [Гоголь VI: 103]. К пословицам Чичиков прибегает, обдумывая свои аферы и неудачи. *«Ну что ж! – сказал Чичиков, – зацепил – поволок, сорвалось – не спрашивай. Плачем горю не пособить, нужно дело делать»* [Гоголь VI: 123]. Через пословицу объясняется характер Манилова. Это помещик, проводящий свою жизнь в пустых мечтах. *«Один Бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует прикнуть и Манилова»* [Гоголь VI: 24]. К пословице обращается Гоголь и при создании образа Собакевича. Собакевич, как известно, обладал «медвежьей» натурой. Он имел *«крепкий и на диво стаченный образ»*, в хозяйстве его *«все <...> было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке»* [Гоголь VI: 95,94]. Этот образ и находит свое итоговое определение в пословичной формуле: *«Эк наградил-то тебя Бог! Вот уж точно, как говорят, неладно скроен, да крепко шит...»* [Гоголь VI: 106].

Пословицами или другими меткими народными выражениями, как правило, полностью исчерпываются характеры второстепенных и эпизодических героев поэмы. *«Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного!»* [Гоголь VI: 102] Мижухев был один из тех людей, которые, кажется, никогда не согласятся «плясать по чужой дудке», а кончится всегда-то, что пойдут *«поплясывать как нельзя лучше под чужую дудку, – словом, начнут гладью, а кончат гадью»* [Гоголь VI: 69]. О заседателе Дробяжкине сказано, что он был *«блудлив, как кошка»* [Гоголь VI: 194]. Обсуждая несуществующих мужиков Чичикова, чи-

новники предполагают, что «в две недели они изопьются и будут стельки», что мужик «убежит, как дважды два, наострит так лыжи, что и следа не отыщешь» [Гоголь VI: 154-155]. Старый понытчик и его перезрелая дочь имеют такие лица, на которых, «по народному выражению, черт приходил по ночам молотить горох» [Гоголь VI: 229]. Говоря о дамах города N, Гоголь вспоминает пословицу «Кому какое дело, что кума с кумом сидела» [Гоголь VI: 158]. Крестьяне Плюшкина разумно замечают, что «в дождь избы не кроют, а в ведро и сама не каплет» [Гоголь VI: 112]. Чиновники, которые, желая больше узнать о Чичикове, спрашивают о нем Ноздрева, напоминают автору две пословицы: «Утопающий, говорят, хватается за маленькую щепку» [Гоголь VI: 207]; «Как с быком ни биться, а все молока от него не добыться» [Гоголь VI: 209].

Гоголь нередко обращался к пословице для выражения своих собственных, важных для него, идей. Так, главная мысль «Ревизора» сформулирована писателем в эпиграфе-пословице: «На зеркало неча пенять коли рожа крива» [Гоголь IV: 5]. В сохранившихся черновых главах II тома «Мертвых душ» большое значение для понимания авторского замысла имеет пословица: «Полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» [Гоголь VII: 164]. Гоголь принимал человека таким, какой он есть, со всеми его недостатками, проблемами, заботами, со всеми его грехами. Он видел в каждом человеке зачатки хорошего. Богатырская сила Собакевича, хозяйственная бережливость Плюшкина, мечтательность и радушие Манилова, молодецкая удаль и энергия Ноздрева – качества сами по себе вовсе не плохие и отнюдь не заслуживают осуждения. Но черты эти доведены до излишества, проявляются в извращенной форме.

Каждый язык отражает определенный способ восприятия устройства мира, или «языковую картину мира». Пословицы ввиду своей образности, как правило, представляют большие практические трудности в процессе перевода. Наиболее яркую образность им придают национальные реалии. Именно передача национального колорита, который складывается из целого ряда элементов, часто является для переводчиков камнем преткновения. Сложный характер семантики пословиц приводит к тому, что весьма трудно найти случаи полной переводческой эквивалентности. Степень трудности перевода связана с наличием или отсутствием в другом языке равноценных пословиц с одинаковой образностью. Паремнологический фонд языка образно и наиболее полно и точно отражает своеобразие ассоциативного мышления, особенности восприятия окружающего мира и реалий материальной и духовной жизни.

В переводе Артура Лангвелда на нидерландский язык в пословице «полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» звучит следующим образом: *iedereen verlangt naar liefde... Ook een dier wil geaaid worden: het steekt zijn snuit uit de stal, aai me dan!* / *каждый хочет, чтобы его любили... И животному хочется, чтобы его гладили: высовывает из хлева свою морду, погладь меня!* Для того чтобы объяснить читателю значение русской пословицы переводчик использует так называемые вводные конструкции и добавляет: *Niet alleen zijn snuit, zijn hele lijf zit onder het roet, maar toch verlangt het een*

betoedigend klopje... / Не только морда, все его тело в грязи, а он все надеется на одобрительное похлопывание ... Переводчику в какой-то степени удается сохранить основное значение поговорки, но без внимания остается гоголевская формула христианской любви.

Эпизод чтения Чичиковым реестра мертвых и беглых крестьян, в котором он размышляет о судьбах этих мужиков, может быть прокомментирован пословицей «*От тюрьмы да от сумы не зарекайся*». В этой пословице нашел отражение трагизм русской жизни и судьбы русского человека. Вспомним еще один эпизод, на этот раз из X главы «Мертвых душ». Почтмейстер, высказав предположение, что Чичиков есть «*не кто другой, как капитан Копейкин*», признался, «*что совершенно справедлива поговорка: Русский человек задним умом крепок*» [Гоголь VI: 199, 205]. «*Коренной русской добродетелью*» – задним, «спохватным» умом в избытке наделены и другие персонажи поэмы, но прежде всего сам Павел Иванович Чичиков.

О «пословичном» складе ума главного героя поэмы свидетельствует и «вдохновеннейшая мысль», осенившая Павла Ивановича: «*Эх я Аким-простота, – сказал он сам в себе, – ищу рукавиц, а обе за поясом! Да накуплю я всех, которые вымерли <...> Конечно, трудно, хлопотливо, страшно <...> Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум*» [Гоголь VI: 240]. Здесь следует отметить, что ум Чичикова – это не ум «вообще», не какое-то абстрактное человеческое качество. Если говорить словами самого Гоголя, это именно «*тот самый ум, которым крепок русский человек, ум выводов, так называемый задний ум*» [Гоголь VIII: 392].

Гоголь имел особую привязанность именно к такой интерпретации известной русской пословицы. Мы знаем, что она часто употребляется с оттенком иронии («спохватился, да поздно»); «крепость задним умом» расценивается как недостаток. Если мы обратимся к «Словарю живого великорусского языка» В. Даля, то найдем следующие варианты этой пословицы: «*Русак задом (задним умом) крепок*», «*Умен, да задом*», «*Задним умом догадлив*». В другой книге Даля, «*Пословицы русского народа*», находим следующее: «*Всяк умен: кто сперва, кто опосля*», «*Задним умом дела не поправишь*», «*Кабы мне тот разум наперед, что приходит опосля*». Такую интерпретацию этой пословицы дают и нидерландские переводчики. У Артура Лангвелда она звучит так: *als het kalf verdonken is dempt de Rus de put* / русский засыпает ров только после того, как теленок утонул. В переводе Чарльза Тиммера: *het verstand komt bij de Rus als mosterd na de maaltijd* / у русского ум появляется как горчица после обеда.

В то же время Гоголю было известно и другое толкование этой поговорки. Известный собиратель фольклора и этнограф, современник Гоголя И. М. Снегирев видел в данной пословице выражение присущего русскому человеку склада ума и характера: «Что Русский и после ошибки может спохватиться и образумиться, о том говорит его пословица: «*Русский задним умом крепок*» [Снегирев 1832: 127]. «Так в собственно Русских пословицах выражается свойственный народу склад ума, способ суждения, особенность воззрения <...> Ко-

ренную их основу составляет многовековой, наследственный опыт, этот «задний ум», которым крепок Русский...» [Снегирев 1848: XV].

Гоголя и Снегирева связывало длительное знакомство. Писатель проявлял живой интерес к деятельности этого ученого, причем на протяжении всей своей жизни. Биографы и исследователи творчества Гоголя редко связывают эти два имени; в то же время отсутствие должного внимания к фигуре ученого-этнографа вряд ли следует считать заслуженным. Дело в том, что исследования Снегирева в значительной мере повлияли на Гоголя, нашли отражение в его творчестве.

В раздумьях Гоголя о судьбах русского народа, его настоящем и будущем задний ум или ум окончательных выводов, «которым преимущественно наделен перед другими русский человек», является тем важнейшим «свойством русской природы», который сродни уму народных пословиц, «умевших сделать такие великие выводы из бедного, ничтожного своего времени <...> и которые говорят только о том, какие огромные выводы может сделать нынешний русский человек из нынешнего широкого времени, в которое нанесены итоги всех веков». [Гоголь VIII: 408]

Использованная литература:

- ВОРОПАЕВ, В. А. (1981): «Замкни речь пословицей». Народно-поэтическая стихия в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя. In: *Лит. Учеба*, № 4, с. 172–179.
- ГОГОЛЬ, Н. В. (1937–1952): *Полн. собр. Соч. в 14 т.* – Л.: Изд-во АН СССР. Ссылки на это издание даются следующим образом: римская цифра обозначает том, арабская – страницу.
- НОВИЦКАЯ, О. В. (1999): *Россия и русские в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»*. М.
- НОВИЦКАЯ, О. В. (2003): Мотив богатырства и роль пословиц в отражении черт русского национального характера в поэме Гоголя «Мертвые души». In: *Orientalia Lovaniensia Analecta* 126, с. 407–425.
- СМИРНОВА, Е. А. (1987): *Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Л.
- СНЕГИРЕВ, И. М. (1832): *Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках*. Кн.2. М.
- СНЕГИРЕВ, И. М. (1848): *Русские народные пословицы и притчи*. М.

МИХАЭЛА ПЕШКОВА

Чехия, Пльзень

ОБРАЗ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20 ГГ. 20 ВЕКА В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

ABSTRACT:

The paper deals with complexity of the phenomenon of the new man in Russian literature of the 1920s in historical and ideological context. The authoress finds out to what extent the denomination of “the new man” has been a term, and she pursues changes in its meaning. She outlines what other problems the given theme offers. The following sphere of relations seems to be a keyword for research on the conception of the new man: superman – mass, individual – team, destruction – creativity, new – old, present – future.

KEY WORDS:

Idea of “the new man” – Russian literature in the 20s of the 20th century – totalitarianism.

Идея «нового человека» (далее по тексту «нч») является, по словам А. Синявского, «краеугольным камнем» советской цивилизации [Синявский 1989: 158]. В ней выражен крайний идеализм любого тоталитарного режима: мир воспринимается как познаваемый и человек как преобразуемый без ограничений. В русской литературе 20 гг. встречается разработка этой темы нередко, а то в двух основных формах: в творчестве пролетарских поэтов и предшественников соц-реализма она опирается на официальную идеологию, в произведениях антиутопистов она представлена в инвертированном виде. Оба подхода можно найти в романах и повестях А. Платонова.

В нашей статье мы сосредоточимся на следующих вопросах. Во-первых: Можно ли считать обозначение «нч» термином? Во-вторых: Каким образом менялось в пореволюционной культуре содержание словосочетания «нч»? В-третьих: Какие другие темы непосредственно связаны с феноменом «нч»?

Некоторые исследователи говорят в связи с «нч» советской эпохи об архетипе или каноне. Однако политики и идеологи задевают проблему «нч» как бы мимоходом. Они употребляют обозначение «нч», «новый тип человека», «новые люди» наряду с другими понятиями, например, Л. Троцкий в разных своих вы-

ступлениях мечтает о «суперчеловеке», «новой породе великанов». «Нч» также выступал синонимом для «коммунист» или «большевик» – ссылаясь на слова из «Голого года» Пильняка *«из русской рыхлой корявой народности — лучший отбор»* [Пильняк 1966: 68]. В идее «нч» нашла отражение русская традиция поисков так наз. сверхчеловека. Пролетарские поэты из групп Пролеткульт или Кузница ожидали появления «владыки сил титанических», «работника-творца», «Железного Мессию». Большевики – «кожаные люди» – Пильняка также приобретают некоторые богатырские черты: *«каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок ... у каждого больше всего воли в обтянутых скулах, в складках у губ, в движениях утюжих, – и держании»* [Пильняк 1966: 68].

Уже в начале 20 гг. употребляются для уточнения понятия «нч» другие выражения, как «массовый человек», «массовые люди», «граждане коммуны» или просто «Мы». На наш взгляд, в понятии «нч» есть дискрепанция: с одной стороны, он должен быть сверхчеловеком, титаном – отсюда культ героизма в советской культуре, с другой – человеком из массы, одним из «миллионов голосов», ничтожной частью некоего всеобщего социума.

Кажется, что обозначение «нч» на самом деле нет экзактным термином. Необходимо подчеркнуть, что данная идея имеет глубокие корни в русской философской и религиозной мысли. Однако в пореволюционной культуре из понятия «новый» вытесняются духовные поиски предыдущих веков и «новый» все больше совпадает с «советский».

«Нч» именуется образцовый обитатель нового создаваемого мира. Подобно понятию «социализм», словосочетание «нч» стало употребляться раньше, чем новый человеческий тип стал существовать. Поэтому в «нч» сосредоточен конгломерат иллюзий касающихся возможного усовершенствования человеческой личности, набор лучших свойств человека. Среди этих свойств самыми важными выдвигаются преданность высшей цели, делу коммунизма, подавление личных интересов за счет общего блага и коллективизма, активность, переход от идеи к действию [Синявский 1989: 159–160].

Содержание понятия «нч» со временем менялось, что отражается в представлениях о том, каким образом новый тип человека должен возникнуть. В самом начале существования советской цивилизации преобладало мнение, что «нч» может появиться сам по себе только благодаря осуществленной Революции. М. Горький пишет: «... вымрут полудикие, глупые, тяжелые люди русских сел и деревень и место их займет новое племя грамотных, разумных и бодрых людей» [Горький 1922: 43–4].

Позже необходимым условием для рождения «нч» считался разрыв с прошлым, ликвидация всего старого. Н. Бухарин заявлял: «Выработка коммунистического человека из человеческого материала капиталистической эпохи начинается с расстрела» (цит. по [Мельгунов 1990: 38]). Прославились стихи В. Кириллова о пролетариате: *«Он, убивая и разрушая / Иной, прекрасный / мир творит»* [Кириллов 1958: 39]. «Нч» мыслится как оппозиция к человеку «старому». «Старым человеком» выступал прежде всего буржуй. Можно упомянуть экспрессивные сцены физической ликвидации буржуазии в романах

из противоположных стран литературного лагеря, написанных позже: образ массового расстрела в «Чевенгуре» Платонова и изгнание местной буржуазии в «Цементе» Гладкова. Имя прилагательное «буржуазный» универсально, оно персонифицирует все плохое в общечеловеческой природе.

Образ «нч» также связан с новым расслоением общества. Как известно, в Советской России возникает категория «лишенцев», людей лишенных гражданских прав и избранное место в обществе занимает «раскрепощенный» рабочий, представитель пролетариата, можно сказать прототип «нч», который с помощью техники совершает цивилизационный миф. Кириллов пишет: *«Под темной блузой, в груди суровой / Ты носишь солнце жизни новой... // Ты первый гром / весны грядущей, / всегда мятежный, / всегда зовущий»* [Кириллов 1958: 38]. Однако художественная литература свидетельствует не только об обожении синеглазого рабочего, выступающего в качестве мирового авангарда, а о вере во всеобщий подъем «немых низов», одарение их разумом. «Босота собирается в большевистскую нацию», пишет молодой Платонов [Платонов 2004: 59].

Рука об руку с идеями очищения и иерархизации общества, развивается идея «перековки». Особенно пореволюционные стихи и первые романы на производственную тему перенасыщены метафорами плавки: «нч» – отливка, он похож на благородную сталь, возникающую из нечистого материала. Н. Бердяев заметил, что «... для марксизма новый человек ... создается фабричным производством.» [Бердяев 1990: 306.] Н. Бухарин писал: «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их как на фабрике» (цит. по [Геллер, Некрич 2000: 193]). Метафора «фабричного производства» человека употреблялась в литературе не раз. Наиболее ярко она звучит в фанатических утопиях А. Гастева («Поэзия рабочего удара») и в их критике, романе «Мы» Е. Замятина.

В течение 20 гг. постепенно выходят из употребления отвлеченные символические образы «нового человека». Их место занимает новый так наз. «живой» человек. Рапповский критик Безыменский умоляет пролетарских поэтов: «Дайте хоть одну поэму о живом человеке ... Возьмите любого Федю на Рабфаке, который будет нашим завтрашним днем» (цит. по [Добренко 1993: 18]). Идея «нч» должна конкретизироваться. Героями прозаических произведений, в которых авторы изображают перерождение «старого человека» в нового становятся бойцы, возвратившиеся из Гражданской войны, теперь строящие новые города и заводы на разных местах Советского Союза. В качестве примера можно привести образ Глеба Чумалова из «Цемент» или главного героя «Доменной печи» Н. Н. Ляшко. Оба мужчины отказываются от семейной жизни и домашнего уюта, основывают коммуны и терпят личные неудобства ради будущей светлой жизни. Усовершенствование человека происходит посредством воспитания и самовоспитания.

Наступление жесткого сталинизма отразилось также в изменении парадигмы «нч». В начале 30 гг. перерастает тема «нч» в центральный советский миф.

Он связан прежде всего с молодыми строителями социалистического общества, подрастающими уже в «новое время». Эти новые герои уже не имеют ничего общего с войнами и Революцией – это стахановцы, «герои труда», спортсмены, летчики, моряки, инженеры. Наглядно этот исторический тип показан в романе Платонова «Счастливая Москва». Его центральные герои встречаются в элитарных клубах, пользуются разного типа привилегиями. Это образованные люди – инженеры-техники, врачи, урбанисты. Они служат советскому обществу, работая на городских стройках, решая технические задачи, вникая в тайны человеческого тела. Идеология и официальная литература 30 гг. наделяют человека свойствами сказочного героя, совершающего подвиги на грани человеческих возможностей. Условный образ человека все больше упрощается и часто строится на грани иронии.

Сравнивая образ «нч» в течение 20 гг., можно сделать несколько заключений. В начале десятилетия его идеалом является революционер, разрушитель, даже мечтатель и аскет, в некотором смысле даже «всечеловек». Идеал конца десятилетия – надежный и упорядоченный работник, честный гражданин, практик, не отказывающийся уже от материального благополучия, «муравей», которым можно манипулировать. В начале человек перерождается в процессе очищения, плавки или «воскресения». В конце он является продуктом ежедневного унифицированного воспитания. Параметров сверхчеловека «нч» не теряет, однако в начале встречается абстрактный образ титана-спасителя, а в конце «нч» приобретает конкретные черты советского «героя труда». Коллективная природа «нч» выражается сначала в мистическом растворении собственного «я» в массе, потом конкретизируется в сознательную принадлежность к рабочему коллективу.

Тема «нч» задает другие интересные вопросы. Мы приведем три примера. Важным вопросом, по нашему мнению, является отношение между идеологией, реальностью и литературой в советское время. В официальной советской литературе постепенно действительность начинает изображаться как необходимость. Литературное произведение помогает таким образом воспроизводить действительность, что характерно для тоталитарных режимов. Значит, обозначение «живой человек» никак не значит, что читатель встречается в текстах с реальными героями. Перед ним, наподобие классицистическому искусству, предстают наоборот неживые образцы и модели. Интерес представляет также вопрос о новом цикле в истории России, то есть о «постыстории» и «предыстории». С одной стороны, русская литература и идеология в поисках «нч» обращается к современности, которая излагается как уже существующий «рай», вечная неизменяемая «постыстория». С другой стороны, толкуется современность как «предыстория» – переходное состояние к чему-то действительному в будущем. Писатели видят в человеке современности еще несовершенное, даже примитивное существо и признают, что его преобразование в конечно-го «нч» будет длительным процессом, сопровождаемым многими жертвами. Следовательно, оппозиция старый – новый разрастается и возникает оппозиция настоящий – будущий. Темы «нч» соприкасается также вопрос о роли пи-

сателя. В произведениях соц-реализма «нч» не замыкается в текст, а полностью выходит вне литературы. Литература должна организовать читателя, герои должны служить «простому» человеку примером для подражания. Писателю отводится роль «инженера человеческих душ».

Феномен «нового человека» довольно широк, сложен и противоречив. Он задевает целый ряд вопросов и требует комплексного подхода, то есть ориентацию в истории, идеологии, литературе и т.д.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- БЕРДЯЕВ, Н. А. (1990): *Судьба России*. Москва.
ГЕЛЛЕР, М. Я., НЕКРИЧ, А. М. (2000): *Утопия у власти*. Москва: Издательство «МИК».
ГОРЬКИЙ (1922): *О русском христианстве*. Берлин.
ДОБРЕНКО, Ю. (1993): *Метафора власти*. Москва.
КИРИЛЛОВ, В. Т. (1958): *Стихотворения*. Москва.
МЕЛЬГУНОВ, С. П. (1990): *Красный террор в России, 1918–1923 гг.* Москва.
ПИЛЬНЯК, Б. (1966): *Гольый год*. Letchworth, Hertfordshire: Bradda Books LTD.
ПЛАТОНОВ, А. П. (2004): *Рассказы, Том 6*. Im Werden Verlag. Москва — Ausburg.
СИНЯВСКИЙ, А. (1989): *Основы советской цивилизации*. Париж: Синтаксис.

ОЛЬГА ПАВЛОВНА ПЛАХТИЕНКО

Россия, Архангельск

ТОЛСТОВСКИЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК»

ABSTRACT:

The article deals with influence of the story by L. Tolstoy "What Men Live By" on the novel "The Age of Iron" by J. M. Coetzee, similarity and differences between plot courses, key images and ideas of the compared works. In the self-knowledge of the main character the dominant moral basis, expressed in Christian categories of "salvation, mercy and love" is demonstrated. As a result, the novel by Coetzee turns out to be not only a book of physical dying but also a book about birth of a human soul.

KEY WORDS:

Coetzee – "Age of Iron" – Tolstoy – "What Men Live By" – death – messenger – angel – salvation – mercy – love – compassion.

Кризис рационалистического сознания в последние десятилетия все чаще подталкивает западных писателей на поиск этико-религиозных оснований жизни, возможностей духовного преображения человека, и часто ориентиром им служит русская классическая литература. Опыт русского золотого века, по наблюдениям русского филолога, «становится тем актуальнее, чем громче звучат голоса о новом постмодернистском сознании, о безграничной моральной свободе» [Волгин 1999: 231]. Существенно, что помимо канонических текстов в поле литературной рефлексии втягиваются не самые известные произведения русских классиков. Так, с некоторых пор внимание критиков и писателей привлекают поздние «народные рассказы» Льва Толстого, в художественной прозе, в частности, актуализировался один из них – «Чем люди живы».

Рассказ «Чем люди живы» впервые был опубликован в журнале «Детский отдых» (№12) в 1881 г. По отзывам современников, его отличала высокая простота, потрясающий лиризм, совершенство художественной формы, но христианская мысль в нем виделась «не равносильной форме», «сентиментальной» [Леонтьев 1989: 627]. Скептическому же западному сознанию XX века особенно был чужд обнаженный дидактизм рассказа. И все же голос Толстого

не затерялся. Притчевый сюжет с его идеей необходимости любовного служения ближнему получил необычное художественное осмысление у современного южноафриканского прозаика Кутзее.

Джон Максуэлл Кутзее – дважды лауреат Букеровской премии, лауреат Нобелевской премии 2003 г., профессиональный филолог, автор многочисленных академических работ, в том числе, о Достоевском и Толстом. Исследователи обычно сближают художественное творчество Кутзее с европейским модернизмом (Кафкой, Буццати, Беккетом), его интеллектуальную мысль – с постструктурализмом [Attwell 1993: 4]. Произведения Кутзее изучаются в университетах англоязычных стран в контексте постколониальной литературы, при этом критики отмечают их слабую связь с реальностью и национальной спецификой ЮАР [Gallagher 1991: 15]. Роман «Железный век» (The Age of Iron, 1990) поставил под сомнение большинство устоявшихся характеристик творчества писателя, он имел отчетливую социально-политическую проблематику, связанную с событиями в Южной Африке середины 80-х г. XX столетия. «Железный век» критики с воодушевлением и проанализировали в социально-психологических аспектах. В данной статье акцент сделан на связи романа Кутзее с рассказом Л. Толстого «Чем люди живы», которая позволяет понять его глубинный этический смысл.

«Железный век» – роман об умирающей от рака немолодой женщине, одиноко живущей в своем доме в Кейптауне. Узнав о болезни, миссис Каррен решает оставшееся ей время посвятить письму единственной дочери, давно уехавшей из Южной Африки в Америку. Роман и есть это письмо, в котором сплетаются воспоминания, размышления, обвинения, исповедь. Вместе с тем, это хроника болезни и событий, происходящих в стране. Сквозной, организующей повествование в романе становится аналогия между умиранием тела миссис Карен, разрушением ее дома и агонией режима апартеида. Но чем отчетливее подчеркивается самим повествователем эта связь, тем очевиднее для читателя контраст между государством, сеющим ненависть и смерть, и человеческой душой, возрастающей в последнем испытании.

Поначалу экзистенциальная пограничная ситуация в романе «Железный век» отсылает читателя к сюжетным моделям «Смерти Ивана Ильича» Толстого, ранних произведений Сартра и Камю. Ощущения и мысли миссис Каррен, внимательно наблюдающей за своим сознанием и телом, кажется, убеждают в неодолимости абсолютного одиночества человека перед лицом смерти. Отчаянно любя дочь и жизнь, далекая от апатии, миссис Каррен вместе с тем отказывается от помощи врачей и скрывает от дочери свою болезнь. Словно следуя уроку французских экзистенциалистов, она решает принять «достойную» смерть: *«Главное, что мне предстоит с сегодняшнего дня, – не поддаться соблазну разделить с кем-нибудь мою смерть. Из-за любви к тебе и из любви к жизни – простить живых, уйти без горечи, без упреков. Принять в объятия свою единственную смерть»* [Кутзее 2005: 11]. При всей искренности, начальные мысли героини выливаются в готовые формулы экзистенциалистской риторики. Она отказывается от них по мере приближения

к смерти, на пути самопознания. В день, когда миссис Каррен, узнав о болезни, начала свое письмо к дочери, она дает приют в доме грязному бродяге. Типичный обитатель дна, пропитанный запахом мочи и нечистот, для нее он – «первый лазутчик», «один из стервятников», «скорее насекомое», чем человек или «бессердечный, бешеный пес». И все же женщина выбирает его своим посланником, которого просит отправить письмо дочери после ее смерти. В этом слове **посланник** как будто заложены возможности, превышающие границы обыденности. И действительно, в день появления бродяги миссис Карен перечитывает Толстого: *«Читала Толстого; не ту знаменитую повесть, где герой умирает от рака, – ее я слишком хорошо знаю, – а историю о том, как сапожник приводит в дом ангела. Может ли так случиться, что и я встречу своего ангела на Милл-стрит, приведу его домой, облакаю? Вряд ли ... Ангелы покинули эти места ... А все-таки в глубине сердца мы ждем, что наши дома, где ничего не происходит, дрогнут, как в том рассказе, от ангельского пения»* [Кутзее: 23].

Борясь со смертным отчаянием, героиня Кутзее пытается обрести спасение в родовом сознании: *«Когда-то ты жила во мне, когда-то и я жила в своей матери; и как она во мне живет, как я продолжаю тянуться к ней, так и в тебе я хотела бы жить»* [Кутзее: 199]. Самые пронзительные страницы послания миссис Каррен посвящены воспоминаниям о детстве дочери, их совместной жизни, это настоящая поэзия материнской любви. Но незадолго до конца миссис Каррен признается в разочаровании: *«в письмах, которые ты пишешь... – я буду с тобой откровенна – не хватает любви... это все-таки письма человека, ставшего чужим, отстранившегося»* [Кутзее: 211].

Как человек культуры, в прошлом преподаватель университета, филолог-классик, миссис Каррен пытается обрести спасение в самом акте письма: *«Письмо тоже помеха смерти»* [Кутзее: 175]; *«это письмо вновь и вновь выводит меня из той точки, где я ничего не понимаю, и приводит туда, где я начинаю нечто понимать»* [Кутзее: 290]. В своем послании женщина выделяет несколько ключевых слов, носителей этических понятий: *«Милосердие... Благодарность. Благо – дарность, благой дар* (выд. авт. – Д.К.). *Дар, любовь: слова-сестры»* [Кутзее: 82]. И последним месяцем своей жизни она доказывает их предельно конкретный смысл.

В романе Кутзее, в отличие от рассказа Толстого, земля не является частью Царствия Небесного, а у человека нет живого чувства присутствия Божьего в мире. У Толстого незнакомца, подобранного сапожником, молодого, «с чистым телом» и «умильным лицом» [Толстой 1982: 236], легко полюбить и принять в свой дом. Грязный бродяга, источающий вонь, – неприятен и даже опасен. Толстовский ангел помогает сапожнику в его ремесле, и у того сразу идут в гору дела. В романе Кутзее бродяга пренебрегает предложенным ему оплачиваемым трудом, его появление провоцирует распад порядка в доме миссис Каррен, однако в письме женщины в связи с ним все чаще звучит «ангельский мотив». Бродяга, как и ангел, не связан с конкретным временем и средой, у него нет прошлого, семьи, и он окружен молчанием. Имя Веркюэль, которое

не сразу появляется у данного персонажа, по мнению критиков, на африкаанском – «скрывающий» (verskuil) [Attwell 1993: 203]. «Сколько еще мне ждать, пока куртка спадет с него и за плечами прорежутся могучие крылья?» – спрашивает себя миссис Каррен, а самому Веркюэлю говорит: «Хочу увидеть вас таким, какой вы на самом деле». В отличие от ангела Толстого Веркюэль не расправляет крылья, до конца романа оставаясь человеком. И все-таки, он выполняет именно ту роль, что отвел своему ангелу Толстой. Архангел Михаил, посланный богом забрать душу больной женщины, жалеет ее, медлит, и в наказание посылается в мир смертных людей, чтобы найти ответы на три вопроса. В рассказе люди помогают ангелу, а он раскрывает себя и напоминает о путях спасения души. Перед смертью героиня Кутзее уже не скрывает от Веркюэля того, чего от него ждет: «Ангел ведет, а женщина следует за ним. Его глаза открыты, он видит; ее – закрыты, она еще погружена в земной сон. Вот почему я жду от вас указания, помощи» [Кутзее: 257].

Кристиан Вимберг считает, что Веркюэль «во многих отношениях заменяет миссис Каррен ее дочь, ... он становится ее вторым, приемным младенцем» [Вимберг 2006: 7]. Заметим, что сравнение Веркюэля с приемным ребенком опять отсылает к Толстому, в рассказе которого ангел получает ответ на последний и главный вопрос «чем люди живы?», когда видит женщину, похоронившую родную дочь и воспитавшую двух приемных дочерей. Приемными детьми для миссис Каррен становятся и два чернокожих подростка, хотя они не вызывают у нее симпатии. Она помогает им, несмотря на раздражение, а смерть детей воспринимает как личную трагедию. Впустив в свою жизнь Веркюэля, героиня Кутзее разрывает скорлупу одиночества: в бродяге, в чужих делах видит, чувствует себя, и в то же время мир воспринимает глазами Других.

Рассказ Толстого «Чем люди живы» предваряется словами из I Послания Иоанна о любви к ближнему, которая спасает души: «Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев; не любящий брата пребывает в смерти» (III, 14). Русский писатель не скрывает назидания, которым открыты сердца его бесхитростных героев, помнящих о Боге. Кутзее современному человеку не предлагает открыто христианскую мораль, но, пройдя со своей героиней страстной путь, подсказывает, что она не утратила ценности.

«Толстовский» след в романе «Железный век» по ходу повествования становится все более заметным: миссис Каррен перед смертью неоднократно «во сне является слово: Б о р о д и н о (выд. авт. – Д.К.). Жаркий летний день; русская равнина... Сотни тысяч людей, безликих, лишенных голосов, усохших как скелеты, застрявших на поле бойни, каждую ночь маршируют взад-вперед по выжженной равнине, где пахнет порохом и кровью» [Кутзее: 210]. Читатель, связывающий слово «Бородино» с романом «Война и мир», подводится автором к пониманию, что его героиня не стремится растворить свою личность в народно-национальном начале, поэтому для нее Бородино – кошмар обезличенной смерти. **«С самого начала это рассказ не о том, что происходит с моим телом, но с душой, которой оно дает кров. Я ищу пути к спасению»** – определяет смысл происходяще-

го с ней миссис Каррен и находит единственный для себя, «крестообразный» путь. В ее письме редко появляется слово Бог, но не раз – небесная вертикаль. Узнав о страшном диагнозе, женщина слушает Баха – «небесную музыку, музыку звезд», сердце ее преисполняется благодарности за пришедшую к ней издалека «добрую весть», с этой вести и начинается ее путь к физической смерти и к рождению души.

Личные утраты автора (на которые указывает сдержанное посвящение), комплекс вины потомка белых колонизаторов и интеллигента перед простыми людьми – все это жизненные основания романа Кутзее. «Толстовское начало» придает проблематике «Железного века» универсальное значение, связывает его с вечными темами великой классической литературы, с ее духовным основанием.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- ATTWELL, D. J. M. (1993): *Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*. Los Angeles, Cape Tawn; Johannesburg: Berkeley.
- GALLAGHER, S. V. (1991): *A Story of South Africa: J. M. Coetzee's Fiction in Context*. Harvard University Press London.
- БИМБЕРГ, К. (2006): Темы материнства, творчества и коммуникации в романе Д. М. Кутзее «Железный век». In: *Филологический вестник ростовского государственного университета*, № 1, с. 5–12.
- ВОЛГИН, И. (1999): Из России – с любовью? «Русский след» в западной литературе. In: *Иностранная литература*, № 1, с. 231–239.
- КУТЗЕЕ, Дж. М. (2005): *Железный век*. Спб.: Амфора.
- ЛЕОНТЬЕВ К. Н. (1989): Страх Божий и любовь к человечеству. In: *Избр. соч.: В 3т. Т.3*. М., с. 627–629.
- ТОЛСТОЙ, Л. Н. (1982): Чем люди живы. In: *Собр.соч.: В 22т. Т.10*. М., с. 234–253.

ИВАНА РЫЧЛОВА

Чехия, Прага

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ – ТЕНДЕНЦИИ

ABSTRACT:

At the turn of the 21st century, erosion of dramatic structures from the viewpoint of traditional Aristotelian comprehension of drama became a predominant trend in “the new dramatic art” in Russia. Experimental nature of the “new dramatic art” is an evidence of the new phase of development of contemporary Russian drama shaping a new value system and with it arises, especially for the young generation of writers, the need for an adequate approach through which to reflect the reality that surrounds them.

KEY WORDS:

Dramatic – structures – Aristotelian – new – phase – development – contemporary – trend – reflect – reality.

История развития театральной культуры и общекультурного процесса в России по сравнению с историей культуры Запада характеризуется особой неравномерностью, наличием резких торможений и еще более резких скачков. После многих лет насильственного сдерживания авангардных форм театрального искусства и искусственного вскармливания нежизнеспособных образований в театре и драматургии русская культура осваивает одновременно самые разные формы западного авангарда, ставшие там уже пройденным этапом. На основе достижений русского театра начала века и порою несколько механического усвоения запретных ранее плодов модернизма и постмодернизма театров Франции, Англии, Италии и США деятели культуры создают свои формы театрального авангарда, причудливо сочетающие в себе и рудименты соцреализма, и вкрапления абсурдизма, и ростки качественно нового. Хотя очень трудно теоретически осмыслить пока неоконченный процесс, и таким современная драматургия и есть, я постараюсь сфокусировать свое внимание на основных модусах в поэтике пьес, которые относятся к так называемой «новой драме» («новой драматургии»).

Художественная парадигма современной русской драматургии отражает неоднородность ее направлений и течений. Среди них – «новая драма», о кото-

рой заговорила критика еще в начале 1990-х годов, хотя в то время некоторых ее авторов называли авторами «новой новой волны» (М. Угаров, О. Михайлова, К. Драгунская). Поэтика этих пьес отличалась насыщенной метафоричностью, интертекстуальностью и ярко выраженной конструкцией игровых отношений.

В конце 1990-х – начале XXI в. в драматургию пришли такие авторы, как М. Курочкин, О. Богаев, В. Сигарев, братья Преснаковы, братья Дурненковы, И. Вырыпаев и др., пьесы которых расширили контекст «новой драмы», обогатив ее поэтику новыми интенциями – шокирующим неонатурализмом, гиперреализмом¹, гипернатурализмом², неоисповедальностью.

Наследуя, в первую очередь, традиции западноевропейской драмы XX в. (абсурдизм и экзистенциализм), а также традиции русской «новой волны» – изображение жуткого быта и дисгармонии социума – они в более «жесткой» форме показали тотальное одиночество человека, абсурдность существования, безысходность, жестокость среды и быта.

Большинство исследователей ассоциируют «новую драму» с «Театром.doc» (Е. Гремина, М. Угаров, М. Курочкин, И. Вырыпаев, Е. Нарши, Г. Заславский, Е. Калужский, О. Дарфи, В. Леванов и др.) и «уральской школой» (ученики Н. Коляды – В. Сигарев, О. Богаев, братья Владимир и Олег Пресняковы), представителями тальятинского центра новой пьесы братьями В. и М. Дурненковыми.

«Театр.doc» (основан 2002 г.) представляет собой одновременно помещение в одном из московских подвалов и поэтику, и эстетикту пьес, тесно связанных с социальной драмой. Пьесы «Театра.doc» возникают при помощи метода вербатим (от. латынского *verbum* – слово). Автор будущей пьесы выходит на улицу, где выбирает себе такую социальную среду (чем ближе к социальному дну, тем лучше), которая позволит ему найти как можно наиболее провокационный материал. В этой среде выбирает себе «жертву» – человека, с которым сделает интервью. Поток речи, записанный на диктафон, потом обрабатывается методом монтажа фрагментов записанной речи, который похож на метод фильмовой стрижки. Пьесы «Театра.doc» выполняют в культурном пространстве современности социальную функцию. Они тесно связаны с социальной драмой, ибо поднимают острые проблемы, исследуют пограничные зоны человеческого существования.

Отсутствие четкого определения «новой драмы» обусловило и неоднозначность мнений (от позитивных до негативных). Какова же специфика «новой драмы», в чем ее особенности? На фоне современной традиционной драмы «новая драма» выглядит экспериментальной. Она тяготеет к альтернативному «другому» искусству, реактуализируя эстетическую парадигму реализма, модернизма и постмодернизма.

¹ Термин «гиперреализм (У. Эко) обозначает – «усиленный, чрезмерный, доведенный до предела».

² Термин «гипернатурализм используется в итальянской литературе (Альдо Нове) – «шоковое, провокационное». Применительно к современной русской драме этот термин использовал М. Липовецкий (см. Липовецкий, М.: Театр насилия в обществе спектакля // НЛО. 2005. No. 73.3).

В поэтике пьес «новой драмы» явно наметились два модуса: условно-метафорический, в котором присутствует философско-интеллектуальное начало и гиперреалистический, содержащий социально-катастрофическую направленность.

Пьесам условно-метафорического модуса присущ «ненотивированный» («Ортега и Гассет») тип моделирования художественной условности, органическое сочетание реального и виртуального, их взаимодействие в рамках художественного пространства драмы. В них присутствуют интертекстуальность и элементы абсурда, постмодернистская игра идеями, мифы и литературные архетипы, интеллектуальные метафоры, фантастика и реальность. Это пьесы М. Курочкина, М. Угарова, О. Богаева, О. Михайловой, О. Юрьева, братьев Дурненковых и др. При этом драматурги в пародийно-ироническом ключе показывают современную действительность, погружая героев в подробности быта и размышлений. Кроме того драма утратила динамику действия, стабилизировала «открытый финал».

Пьесы гиперреалистического модуса, интегрирующие признаки реализма и натурализма, отражают жестокость среды. При явной тяге к оригинальности в них действительность изображается в гиперболизированной форме, показано «социальное дно», шокирующее читателя/зрителя концентрацией жестокости, поданной в ракурсе брутального эпатажа, что проявилось в «пьесах-вербатим» («Театр.doc»), а также в социальной драме, представленной пьесами В. Сигарева, братьев Пресняковых и др.

Гиперреалистический модус (иногда именно этот модус имеется в виду, когда речь идет о «новой драме») – это определенная художественная философия, связанная не только с обновленной поэтикой, но с новым пониманием театра века, который стремится увидеть реалии современности, переосмыслить социальность. И в этом плане экспериментальный театр новой драмы активно утверждается: фарсово-философский театр братьев Пресняковых, посткатастрофический театр братьев Дурненковых, документальный театр – «Teatr.doc» и др.

Авторы «новой драмы» (гиперреалистического модуса) пытаются представить жизнь социума постсоветского времени с такими ее составляющими, как отчужденность, одиночество, растерянность, жестокость. Этим обусловлен и характер конфликта. Он решается по линии я – социум не только в противопоставлении личности обществу, но исследуя их обоюдное состояние.

В «новой драме» наблюдается разрушение стереотипов положительного героя, сформированного традицией 19–20 вв., происходит деконструкция прежней концепции героя и осуществляется поиск новых его моделей. В начале 1990-х гг. «новая драма» вывела на сцену героя «бездеятельного», как определила его критика³, психология которого рефлексивна, он больше говорил и рассуждал, чем действовал. Такой герой осознавал сложность жизни, его не покидало состояние безысходности, что дало обоснование говорить об апокалипсическом (эсхатологическом мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом. Однако в конце 1990-х в «новой дра-

³ «Русский сон» О. Михайловой, «Русскими буквами» К. Драгунской.

ме», как и в современной традиционной драме стал доминировать «маленький человек – маргинал»⁴ с его внутренним миром, не лишенным комплексов.

Эту модель героя дополнил «реальный» герой «новой драмы», взятый непосредственно из жизни (наркоманы, проститутки, бомжи...). Документализм, заложенный в структуре пьесы-вербатим, позволил автору изображать человека натуралистично: без грима внутреннего и внешнего, кажется, предельно искренним или псевдоискренним.

В начале XXI в. в «новой» драме усилился социальный аспект, что способствовало появлению героя-жертвы («Пластин» В. Сигарева). Как правило, это молодые люди, жизненные перспективы которых заменены безысходностью или фатальной обреченностью.⁵ Таким образом, всех героев можно разделить на три категории: «маленький человек-маргинал», реальный герой, герой-жертва. Как альтернатива герою-жертве, стал утверждаться герой жестокий, для которого социальное отчуждение и ненависть становятся нормой жизни. Подобные герои есть в пьесах В. Сигарева, И. Вырыпаева, братьев Дурненковых и др.

В конце 20 – начале 21 вв. в «новой драме» наглядно проявляется анормативность: нарушение классической аристотельской системы «завязка – развитие действия – кульминация – развязка». Фрагментарная структура – знаковый признак поэтики «новой драмы». Драматурги расщепляют текст пьесы на фрагменты, на первый взгляд, не связанные между собой («сканирование действительности» – что видят, то и пишут), и подчиняют их общей концепции произведения. В итоге эти «части» составляют сюжет пьесы с «недосказанным» финалом.

Пьесы изобилуют ненормативной лексикой, пестрят неровностью стиля, насыщены социодialeктами, просторечиями. Жестокий натурализм речи оказывает шоковое воздействие на зрителя, но одновременно снижает статус подобных пьес, наблюдается своего рода излишний примитивизм.

В «новой драме» претерпевает изменение и структура художественного пространства: с одной стороны, доминирует асинхронность событий, метафоризация реальности, в которой прошлое, настоящее и ирреальное причудливо переплетаются; с другой, его конкретизация и упрощение. «Условно-безусловное» пространство в большей степени свойственно модернистским и постмодернистским произведениям. Экспериментальный характер «новых пьес» свидетельствует о новой фазе развития современной молодой русской драматургии, о том, что в общественном сознании формируется новая ценностная иерархия о том, что возникает потребность в оценке явлений социальной и духовной жизни в соответствии с реалиями времени.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

PAVIS, P. (2003): *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav.

ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ (2007): Современная русская драматургия: новация эксперимента. In: *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков. Сборник научных статей в двух частях, часть 1*. Минск, с. 93–100.

Как всегда – об авангарде, *Антология французского театрального авангарда*. Москва 1992.

Мир искусства. Беседы. Публикации. Москва 1991.

⁴ О. Богаев «Русская народная почта, «Культурный слой», «Mutter», «Ручеек» братьев Дурненковых.

⁵ «Культурный слой» бр. Дурненковых, «Агасфер» В. Сигарева.

ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА СНИГИРЕВА — АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ПОДЧИНЕНОВ
Россия, Екатеринбург

НОМО SKRIBENS: АМПЛУА СОВРЕМЕННОГО ПИСАТЕЛЯ

ABSTRACT:

The phenomenon of extreme widening of «the human being who writes» social and cultural role in contemporary state of literature is explored in this article. This phenomenon leads with imminence to the effect of combining different types of written speech within one creative metatext. Literary studies novel and linguistic poetry as genres of modern literature were considered here as the examples.

KEY WORDS:

Contemporary state of literature – creative metatext – cultural and social role – literary studies novel – linguistic poetry.

Новая исследовательская парадигма – *скриптизация бытия* – начинает в последнее время восприниматься как *поступательное движение всего человечества*, которое все более переносит свое бытие в разнообразные формы записи. Одна из причин этого феномена – экспансия социальных и культурных ролей художника-творца. Диффузия разных дискурсов креативной деятельности может обнаружить себя в возникновении как новых жанров, так и в появлении неожиданных ракурсов художественного осмысления мира. Весьма очевидно являют себя результаты совмещения различных типов письма в таком, казалось, традиционном жанре, как литературная биография. Симптоматично появление новых жанровых номинаций: *биография-версия, биография-детектив, биография-роман, жанр без правил, биография сознания, экзистенциальная биография, биография-прощание, интеллектуальная биография, фантастическая биография*. К этому нужно добавить *литературоведческий роман* [Подчиненов, Снигирева 2009] в виде биографии: книги А. Варламова об А. Толстом, М. Пришвине, А. Грине, М. Булгакове, П. Басинского о Горьком, Д. Быкова о Б. Пастернаке. По своей смысло-содержательной направленности литературоведческий роман ближе не к достаточно популярному жанру филологического романа, где предметом является литерату-

ра и язык как то пространство, в котором реализует себя творческая личность (книги В. Новикова), но к роману *психологической дешифровки* (В. Ходасевич) или *роману-реконструкции* (Ю. Лотман), в которых основной задачей становится исследование *биографии души*. Однако в отличие от книг Ю. М. Лотмана, для которого *труд реконструктора – сотворчество* [Лотман 1987: 12], сфера целеполагания иная: не *воскресить и приблизить к подлинной личности*, а создать, предложить свою художественную версию судьбы Мастера-Творца. При этом активно задействованы как литературоведческие аналитические приемы, так и романские сюжетно-композиционные ходы. Например, вполне в традициях романного жанра рядом с героем современных литературных биографий полноправным действующим лицом становится героиня, точнее – героини, поскольку известное высказывание А. Толстого – *у настоящего писателя должно быть три жены* – находит подтверждение в реальных биографиях наших литераторов. Так, три главы, посвященные трем главным женщинам Пастернака, становятся центральными в трехчастной композиции книги Быкова и соотносятся с тремя главными периодами житнетворчества поэта: 1920-е – природа – Евгения Лурье, 1930-е – государство – Зинаида Николаевна, 1940-е – человек – Ольга Ивинская.

Трехчастное построение книги А. Варламова о Булгакове просто и эпатажно одновременно. Первая часть «Татьяна» строится на щедром цитировании текста, наговоренного первой женой писателя Татьяной Николаевной Лаппа. Вторая – на книге «Мед воспоминаний» второй жены писателя Любви Евгеньевне Белозерской и называется «Любовь». Заключительная часть «Елена» строится с помощью активного подключения третьего «экрана» сознания, на дневниках (отредактированном и неотредактированном) и воспоминаниях Елены Сергеевны Булгаковой. Варламов не скрывает своего отношения к героиням. Татьяну Николаевну он открыто жалеет и неоднократно подчеркивает, что Булгаков в конце концов осознал свою вину перед ней и только у нее просил прощенья перед смертью. Отношение к Любви Евгеньевне понимает – сильная сексуальная зависимость, о чем писал и сам Булгаков. К Елене Сергеевне отношение сложное, как и у всех булгаковедов. Активный ввод героини на площадку литературоведческих романов – яркое, но не единственное проявление повышенного интереса современного автора-биографа к частной, иногда потаенной жизни своего героя. Но понять личность писателя оказывается порой много сложнее, нежели интерпретировать его творчество. Так возникает почти обязательный комплекс мотивов, связанный с загадкой, мистикой, провидением и роком. Например, считая, что «мольеровский сюжет» сыграл роковую роль в судьбе Булгакова, Варламов одновременно идет на своеобразный мистический «допуск»: сам Мольер карал и прощал Мастера за «Мольера». Более того, великий комедиограф «управлял» интригой непубликации книги о себе в серии «ЖЗЛ» и тем самым спас своего биографа: *Благодаря тому, что Мольер был показан не бойцом, не героем, а трусом, льстецом и запутавшимся актериком», благодаря обывательскому «дискурсу» и «махровому натурализму» уголовную статью против Булгакова*

удалось переквалифицировать с 58-й, политической, на другую, бытовую, и взять автора на поруки. И, может быть, это тоже сделал не кто иной, как Жан Батист, который все понял, все простил и уберег своего создателя от большей беды [Варламов 2008: 638]. Субъективность еще одной версии жизни и творчества замечательного человека ныне не только не камуфлируется, но открыто подчеркивается, становится организующим жанрово-стилевым принципом. Реализуется этот принцип через открытые обращения к своему читателю, интимизирующие повествование (*Но о театре – чуть позднее. А пока предъявим новую и очень важную героиню* [Варламов 2008: 280]), через эффектные финалы глав, образно прочерчивающих сюжетную интригу, через прием «разворачивания масок» или художественно исполненных портретов своего героя, через изящные пассажи, направленные на интертекстуальную игру, возможную только со «своим» читателем (*Так или иначе, театральный роман был прожит, исперчен, исчерпан* [Варламов 2008: 672]). Итак, в литературоведческом романе, как в новом, но все более активно заявляющем о себе жанре «писателеведения» (термин А. Варламова) происходит персонификация филологического знания, причем персонификация двойная: автора-литературоведа, который может выступать в разных амплуа «человека пишущего» (ученого, литератора-просветителя, писателя), и его героя, который становится центром романа о своей творческой и жизненной судьбе. Литературоведческий роман удивительным образом совмещает научную добротность, основательность, глубокое знание всего творческого наследия писателя, мемуарной литературы, осведомленность обо всех предшествующих литературоведческих концепциях, обуславливающее безусловное «приращение» научного знания и – одновременно – непереносимость особой феноменологической установки: через личность, творческое поведение, судьбу и книги своего героя «выговорить» свое видение не только текста, но мира.

Уральский поэт и ученый, Ю. В. Казарин сам рефлексивно описал положение «человека пишущего» в современной ситуации: *Мое состояние и существование одновременно как лингвиста и как стихотворца долгое время вызывало во мне если не внутренний дискомфорт, то, по крайней мере, постоянно вводило меня – и того, и другого – в некое затянувшееся недоумение, порою даже изумление от возможности как бы наблюдать за собой сочинителем со стороны (или иногда за собой ученым, что не менее удивительно для меня как писателя) и пытаться ценой немалых усилий ума и души совместить и обобщить такой достаточно редкий «двойной» опыт* [Казарин 1999: 5]. Его чрезвычайно интересует сама возможность реализации личности российского гуманитария в разных сферах деятельности. Отсюда, скажем, постоянное упоминание в антологиях-монографиях «Последнее стихотворение» различных «сценариев», в которых реализуется дар словесности: *И. Анненского-филолога считают «символистом» и концептотворцем «символизма», однако поэт-ученый-переводчик просто-напросто выяснял прежде всего для себя философско-психологическую основу поэтического творчества* [Казарин 2004: 269]; *Поэтическая личность Н. Карамзина*

складывалась в тесном взаимодействии с другими сферами деятельности поэта – ученого, историка, прозаика и проч. Н. Карамзин-поэт подтвердил всей своей жизнью нормативность (не-уникальность) двойственного (вообще множественного) развития личности художника, которая одновременно является и личностью ученого (М. Ломоносов, В. Тредиаковский), и личностью прозаика / вообще литератора (А. Пушкин, М. Лермонтов, А. К. Толстой и др.) [Казарин 2004: 106]; Поэтическая способность Н. Некрасова реализовалась одновременно в трех сферах художественной словесности – в поэзии, в прозе и в литературоведении» [Казарин 2004: 241]; Поэтическая способность И. Бродского реализовалась одновременно в нескольких сферах: в поэзии, в поэтических переводах, в драматургии, в филологии и в научно-психологической прозе [Казарин 2004: 241]. «Поэтическая способность» и «поэтическая личность» Казарина также реализуется по принципу множественности гуманитарных сфер деятельности: поэт, ученый, преподаватель, редактор, издатель, руководитель Союза писателей и даже (некоторое время) ведущий утренней программы одного из каналов уральского телевидения. В определенный момент житетворчества роль ученого-преподавателя прямо входит сначала в прозу Казарина, чуть позже – в стихи. В «Записных книжках» «Пловец: куда ж нам плыть?» Казарин, возможно, не без иронии, «расписывает», лингвистически конкретизируя, формулу Бродского «поэт – часть речи»: Пушкин – глагол, Тютчев – глагольный инфинитив, Фет – существительное; Цветаева – сплошное коннотативное тире, Маяковский – графический многозначительный перенос слова, Пастернак – наречие, Ахматова – прилагательное (к Пушкину), Мандельштам – предикат (любая значимая часть речи в тексте), Бродский – часть речи в текстовом синтаксисе. Основная же масса стихотворцев – предлоги, союзы и частицы и даже междометия (Ахмадулина) [Казарин 2000: 159]. А его книга стихотворений со знаковым названием «Походка языка», ставшая своеобразным финалом семикнижия поэта под общим названием «Поле зрения» (1998), уже воспринимается как книга поэта-лингвиста. По аналогии с жанром литературоведческого романа, ее можно назвать лингвистическим романом в стихах. В ней легко отыскать пастернаковское отождествление Поэзии и Природы: Снег слежавшийся – как книга в горькой корочке пожара. Но для Казарина привычнее и сподручнее отождествление Погоды и Языка: все... снова сочиняется морозом и гуляет русским языком; Словно **аз** выгибая в **глаголь**, отстает от улыбки короста; Так тычется язык от края и до края огубленных небес, переходящих в звук; Покуда пусто воздуху без слов. Более того, в сборнике «Походка языка» Казарин сравнивает мир не только с Языком, его законами, связями, смыслом, но и создает метафоры, а следовательно, вскрывает новые смыслы при помощи лингвистических категорий, что становится его «авторским знаком»: И наотмашь стоит подлежащее сад – запрокинут стоймя, пустотой наказуем. И, как выдох зимой, замедляется взгляд, и продуман мороз, но еще не сказуем; И по берегу крутому в небе яблоки стоят: прилагательное к дому существительное сад; Крепко четырежды охолони

троицей гласных подкожное тренье крови, пространства и времени – зренье, область, где неразличимы они; Этот хруст каблука, вывих твердого знака; Полуголос. Озноб. Размножение согласных – Шепелявость и свист, говоренье ползком; Сегодня ласточки и пчелы ослобонили свет в окне, а все возвратные глаголы не возвращаются ко мне [Казарин 1998: 11].

Приведенные примеры с литературоведческим романом и лингвистической поэзией вполне вписываются в контекст нового дискурса, заявленного на «Философском форуме» журнала «Философские науки» как **скрипторика**, то есть *наука о человеке пишущем, как самосознание письмом*.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- ВАРЛАМОВ, А. Н. (2008): *Михаил Булгаков*. М.
КАЗАРИН, Ю. В. (2000): *Пловец: куда ж нам плыть?* Екатеринбург.
КАЗАРИН, Ю. В. (1998): *Поле зрения (1976–1997)*. Екатеринбург.
КАЗАРИН, Ю. В. (2004): *Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII – XIX вв. Антология-монография*. Екатеринбург.
КАЗАРИН, Ю. В. (1999): *Поэтический текст как система*. Екатеринбург.
ЛОТМАН, Ю. М. (1987): *Сотворение Карамзина*. М.
ПОДЧИНЕНОВ, А. В., Снигирева, Т. А. (2009): Биограф и его герой (по материалам серии ЖЗЛ). In: *Пушкинские чтения – 2009. Стил и традиции художественной речи*. Спб., с. 124–137.
Скриптизация: откровение, укрывание и вменение бытия. In: *Философские науки* 2008, № 8, с. 29–145.

ЯНА СОВАКОВА

Чехия, Пльзень

ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

ABSTRACT:

The central metaphysical theme of the spiritual novel "The Master and Margarita" by M. Bulgakov is a dualism between Good and Evil. On the basis of this opposition a contrasting relation of other categories unfolds that play an important role in both philosophical and aesthetical conceptions of the novel so that a multilayer paradigm develops. An attempt to retain a spiritual dimension of Man lies in the basis of the novel in conditions of dehumanisation, understanding of the Essence of Being and searching for a Sense of Life.

KEY WORDS:

Good – evil – eternal – ephemeral – immortal – death – spiritual – material.

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» представляет собой сложную синкретическую и многопроблемную структуру, допускающую целый ряд интерпретаций. Роман изобилует множеством образов и мотивов, отсылающих к разным источникам. Между отдельными мотивами и образами, которые приобретают символическое значение, порой мистическую окраску, возникают сложные смысловые отношения, придающие тексту новую димензию. В разоблачении эзотерических слоев скрывается ключ к пониманию глубинного смысла этого произведения, который важен для современного читателя.

Решение экзистенциальных проблем и оригинальное восприятие мира отсылает в «Мастере и Маргарите» к традиции духовного или метафизического романа, который по Э. Сабато способен „obraznou formou vyjevit coincidentia oppositorum ... jeho cílem je nejvyšší poznání božského (posvátného), případně nalezení harmonie a spásy“ [Lukavská 2000: 41]. В основе закатного романа М. Булгакова лежит стремление сохранить духовный размер человека в условиях дегуманизации, раскрытие сущности человеческого Бытия и поиски смысла жизни.

Центральной метафизической темой прозы М. Булгакова является дуализм добра и зла. На основе этой оппозиции строится противоречивое отношение

других категорий, играющих важную роль в философской и этической концепции произведения, таким образом, возникает многослойная парадигма: добро – зло, вечное – сиеминутное, внутренний-«верх» – внешний-«низ», профанное – сакральное, бессмертие – смерть, несвобода – свобода, ночь – день, свет – темнота, луна – солнце, зрячий глаз – слепота, интуиция – разум, вера – неверие, духовное – материальное. Булгакову свойственно мифологическое мышление, поэтому речь идет не об абсолютных противоречиях, а скорее о бинарных парах в духе мифических неразличимых противоречий и следовательно, что особенно важно, в романном мире не существует острой границы между добром и злом.

Этическая проблематика романа связана с размещением героев в хронотопе. Пространство в «Мастере и Маргарите», подобно мифическому, разделено на **внешнее и внутреннее** (в христианской символике этим категориям соответствует «низ» и «верх»). Внешнее пространство – город-лабиринт – материальный и зримый мир московского быта, отличающегося быстротечностью, суетой, наполненный мелкими проявлениями зла. С появлением Воланда внешнее, реальное пространство становится внутренним, (происходит процесс «эзотеризации»), приобретает черты ирреальности, фантастичности. Внутреннее пространство – это прежде всего квартира на Садовой улице, но его присутствие чувствуется и во внешнем мире, оно заявляет о себе в четвертой главе, в сцене преследования Ивана свитой Воланда. Временная концепция произведения определяется координатами сиеминутности и вечности. Подобно мифической она отличается незаконченностью, время здесь имеет **генетический и эсхалогический аспекты**; Новозаветный миф – время «начала» в финальных главах соединяется с образом «конца» но, одновременно, и с надеждой на создание нового, лучшего мира. Булгаков рационально осознавал, что весь земной мир погряз во зле и обречен на гибель, но интуитивно верил в его Преобразование. Гибнувший мир символизируют образы двух исчезающих, призрачных городов, похожих на декорации. Мотив сломанного солнца, несколько раз возникающий в тексте, конотирует апокалипсис.

Большинство персонажей увязаны во внешнем пространстве, вращаются в замкнутом кольце сферы «низа», в сиеминутной московской действительности, живут только материальными ценностями, даже Воланд в них не пробуждает стремление к восхождению, им доступно лишь рациональное познание и не способны понять бессмысленность своего существования, лишённого цели; поэтому они, подобно Берлиозу, видному представителю обреченного мира, не имеют надежду на воскресение и приговорены к смерти, равной забвению. Доступ во внутреннее, сакральное пространство дозволен лишь некоторым персонажам произведения, которые интуитивно чувствуют присутствие высшей реальности, тяготеют к духовным ценностям, стремятся «вверх». Только Мастер, Маргарита, Иван Бездомный и Понтий Пилат интуитивно догадываются, что существуют и другие ценности вне сферы зримого мира, поэтому они стремятся вырваться из него. Эти герои воплощают вечные ценности – **любовь, веру и совесть** – способствующих духовному усовершенствованию

человечества и заслуживают бессмертия. Судьба центральных персонажей на страницах романа имеет явные знаки мистического путешествия. Они отлучаются от внешнего мира, вступают на путь странников, Мастер и Маргарита умирают в земном мире, так как земная жизнь для них представляется мучительной, но на самом деле переживают символическую смерть, чтобы воскреснуть в вечности. Освобождение от тяжести земного существования и понимание смерти лишь как порога, переступление которого значит приобретение нового качества бытия, относится к идеям гностицизма. В романе так же условно реализована и архетипная схема о смерти и возрождении – мифа инициации. На близость к роману инициации отсылает ряд мотивов связанных с образом Маргариты, как например, применение крема Азazelлю (мотив крема вызывает ассоциации с «Золотым ослом» Апулея, который считается первым романом инициации в европейской литературе), сцена полета близка к мистической идее «магического полета». (Сюжет о *magische Flucht* принадлежит к самым распространенным мотивам в народном творчестве и в мифологии, где полет представляет момент перелома, прорыв в трансцендентальность [Elia-de 1993: 90–95]).

В отличие от Мастера и Маргариты, Иван Бездомный не смог достичь полного освобождения, он остался будто странником во внешнем пространстве, но автор его не лишает надежды. Ежегодно, во время весеннего полнолуния, ему видится восходящий на небеса Иешуа и при лунном свете к нему приходит «подлинное познание».

Воланд – персонаж внутреннего пространства, во внешнем он является только гостем, соединяет профанный мир с миром сакральным, он неуловим, находится как будто в состоянии постоянной метаморфозы. На его функцию указывают и частые переодевания и определенная двусмысленность. Воланд находится на границе двух крайностей – жизни и смерти, света и тьмы, добра и зла, которые через него соединяются, «он олицетворение универсально-космического начала» [Яблоков 1997: 113], «не знает добра и зла» [Яблоков 2001: 159]. Только персонажи способные к восхождению, «избранники», смогут «увидеть» и интуитивно понять его сущность. Остальные герои остаются по отношению к нему «слепыми». Выше упомянутая бинарная оппозиция «зрячий глаз-слепота» приобретает мистическую окраску, «зрячие» герои достигают своей цели – бессмертия, «слепые» осуждены к небытию.

Через весь булгаковский роман проходит антитеза двух небесных светил. Критикой неоднократно была отмечена смысловая перегруженность образов солнца и луны – дня и ночи. Очевидно, что ночь занимает в романе доминантную позицию. Ночью, или вечером развивается действие девятнадцати глав московского сюжета и эпилога. Солнце – источник света для земного мира, противопоставлен исконной ночи, истинному идейному миру. В этом свете становится понятно, почему Булгаков, в отличие от фольклорного понимания, придает солнцу отрицательную семантику. Дневное время связано с хаосом, смятением, сиюминутностью, солнце вызывает у героев страдание, неприятные чувства (жара, духота).

Ночь – царство идейного мира, ее постоянным атрибутом является луна. Персонажей, способных на постижение Истины, провожает лунный свет. Полисемантический образ лунного света содержит многослойную символику и поэтому он в булгаковском тексте многофункционален. Ночное светило является символом нравственной и психической регенерации (чувство беспокойства вызывает луна у Мастера, побывавшего в психиатрической больнице, но одновременно она способствует его «прозрению»), а также как «символ мнимости внешнего мира» [Hodrová 1993: 154] «*в лунном, всегда обманчивом свете, Ивану Николаевичу казалось, что тот стоит держа под мышкою не трость, а шпагу*» [Булгаков 1988: 314].

Герои, способные на интуитивное познание, в большей или меньшей мере причастны к роману, написанному Мастером. Древние главы представляют этический центр романа. Через олицетворенную библейскую историю «светлые» герои приближаются к пониманию Истины. Образ Иешуа на наш взгляд связан не только с христианством, но и с философией гностицизма. Гностики, в отличие от христианства, различают двойную форму Христа – земного, преходящего Иисуса из Назарета и Христа вечного – наивысшего принципа в мире зла, явление подлинного познания [Culdautová 1999: 65]. В «Мастере и Маргарите», выступает «земной» Иешуа Га-Ноцри, которому свойственен человеческий страх перед физическими страданиями, но одновременно он воспринимается, в соответствии с христианством, как символ, некий абсолют добра. Христианский философ Н. Бердяев считает Христа центром истории, видит в нем ее смысл и в чуде его воскресения видит реальную возможность Преображения мира, так как он не приносит спасение насильственно, но желает свободу и любовь [Berďajev 2000: 46–49]. Не случайно Иешуа становится проповедником лучшего, истинного мира, построенного на всеобъемлющей любви, которую он воплощает. Образ такого мира в романе присутствует. Это особый хронотоп, куда переходят центральные персонажи, ассоциирующийся с образом «потерянного рая». Безвременье, в котором пребывают Мастер с Маргаритой, это пространство свободы, любви и творческого покоя. В этом пространстве, напоминающем о стремлении гностиков вывести момент наступления Божьего царства на земле из временной, исторической перспективы, пребывают очищенные, отлученные от сиюминутности, приобретшие бессмертие, Мастер с Маргаритой. Кажется, что подобно возрождению, духовному воскресению главных протагонистов, имеет надежду на возобновление и мир. Это *explicit* доказывает лейтмотив, неоднократно появляющийся в тексте: «*Все будет правильно, на этом построен мир*» [Булгаков 1988: 654]. Эта цитата не является выражением исторического оптимизма писателя, а вызвана его интуитивной верой в духовное усовершенствование мира. К такой интерпретации отсылает и символика стихии огня в романе, в которой нашел отражение миф о всемирном обновляющем пожаре. Пожар в финальных главах коснулся всего, что должно быть во внешнем мире уничтожено во имя возобновления его в лучшем виде. Очищающую роль огня признают Маргарита, Воланд и Азазелло, который разводит огонь, с него «все начинается и им все кон-

чается». Уничтожающая сила огня не тронет лишь роман Мастера, потому что он представляет духовную ценность и содержит «тайну» Истинного познания.

Булгакову в «Мастере и Маргарите» удалось соединить сакральное и профанное, исторический процесс с процессом духовным, причем подчеркивается значение нравственного выбора человека, его духовной перемены. Именно в ней писатель видит единственный возможный путь к спасению, т.е. к наполнению жизни смыслом.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- BERĎAJEV, N. (2000): *Filosofie svobody. Původ zla a smysl dějin*. Olomouc: Votobia.
CULDAUTOVÁ, F. (1997): *Nástin gnostické teologie*. Praha: OIKOYMENH.
ELIADE, M. (1993): *Mýtus věčného návratu*. Praha: OIKOYMENH.
HODROVÁ, D. (1993): *Román zasvěcení*. Jinočany.
LUKAVSKÁ, E. (2000): *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem*. Brno.
БУЛГАКОВ, М. (1988): *Белая гвардия. Мастер и Маргарита*. Минск.
ЯБЛОКОВ, Е. А. (2001): *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва.
ЯБЛОКОВ, Е. А. (1988): «Я – часть той силы...»: Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». In: *Русская литература*, № 4.

ТАТЬЯНА СТЕПНОВСКА

Польша, Лодзь

МАСТЕР МАСТЕРА. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ ГОСПОДИНА ДЕ МОЛЬЕРА» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

ABSTRACT:

The article discusses autobiographical motives in the novel "Molier" by M. Bulhakow. Molier had an important place in the output of Bulhakow who devoted to him a biographical novel, which was published after the author's death in 1962 as well as a play written in 1929. In the novel about Moliere Bulhakow stressed these facts from his life which indicated a similarity between them as two artists oppressed by the authorities. This resulted in prohibiting publication of the novel.

KEY WORDS:

XXth century Russian literature – Bulhakow – Molier.

Михаил Булгаков очень ценил культурные достояния прошлого и стремился восстановить разрушенную революциями 1917 года связь между поколениями, между русской и западной культурой. Мольеру писатель посвятил треть своей жизни, что обусловлено многими сложными причинами. Как писал Булгаков: «Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет. Он имел большое влияние на мое формирование как писателя. Меня привлекала личность учителя многих поколений драматургов — комедианта на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни» [Губин 1988: 141].

Роман «Жизнь господина де Мольера» был написан Булгаковым по договору, который он заключил 11 июля 1932 года для серии «Жизнь замечательных людей» «Жургаза» (Журнально-газетного издательства). 5 марта 1933 года писатель закончил текст и 8 марта сдал рукопись в издательство. 9 апреля 1933 года он получил развернутый отзыв редактора серии «ЖЗЛ» Александра Николаевича Тихонова, из-за которого Булгаков отказался печатать свое произведение, так как Тихонов предложил писателю полностью изменить текст. Отвечая 12 апреля 1933 года Тихонову, Булгаков написал: «Суть не в деталях Вашей рецензии, которая поразила меня как по содержанию, так и по форме [...] я утверждаю,

что я отчетливо вижу своего Мольера. Мой Мольер и есть единственно верный (с моей точки зрения) Мольер, и форму донесения этого Мольера до зрителя я выбрал тоже не зря, а совершенно обдуманно. [...] По-моему, у нас, Александр Николаевич, есть прекрасный выход. Книга не пригодна для серии. Стало быть, и не нужно ее печатать» [Булгаков 2002: 365]. Впервые роман «Жизнь господина де Мольера» вышел в СССР только в 1962 году, то есть почти тридцать лет после создания *Мольера* и более двадцати лет после смерти Булгакова.

Как вспоминал со слов писателя его биограф и друг П. С. Попов, Булгаков очень добросовестно готовился к написанию своего произведения о Мольере: «Булгаков создал целую «Мольериану», куда, помимо пьесы о французском драматурге и его жизнеописания, входят комедия на мольеровские темы «Полумный Журден» (1932) и перевод в 1935 году «Скупого» Мольера для третьего тома его собрания сочинений. Для Булгакова Мольер [...] – далекое прошлое, важный ориентир, оглядываясь на который лучше видишь настоящее и будущее, свой собственный путь в искусстве» [Сахаров].

Почему булгаковская разработка темы Мольера вызывала столько критических отзывов среди марксистских исследователей, ведь казалось бы, что историческое прошлое Франции это безопасная зона для советской литературы. Дело в том, что Булгаков никогда не был советским писателем и его взгляды на искусство, роль художника в обществе сильно отличались от точки зрения новой эстетики. При всех своих усилиях приспособиться к новым политическим условиям, Булгаков не смог отказаться от себя самого и ходить на поводке партийных догматиков, которые очень легко и без малейшего угрызания совести ломали судьбы и талант не только своих политических противников, но и тех, кто во имя материального благополучия и личной безопасности соглашался служить новым повелителям России¹. Роман Булгакова о Мольере содержал множество невыгодных для правящих кругов аналогий, так как судьба затравленного церковной цензурой и французской знатью Мольера слишком напоминала судьбу затравленного политической цензурой Булгакова. Сходство судеб и духовная близость двух европейских писателей были налицо. Эстафета свободомыслящих Мастеров продолжалась и в СССР, несмотря на политические репрессии и увеличивающееся количество жертв все более возрастающего сталинизма.

Над темой Мольера Булгаков стал работать в октябре 1929, когда он начал писать первый вариант пьесы о Мольере «Кабала сяташ», которая была поставлена под названием *Мольер* МХАТ-ом 16 февраля 1936 года, но из-за резко критической статьи в «Правде» «Внешний блеск и фальшивое содержание» 9 марта 1936 года спектакль был снят, успев пройти лишь семь раз. В СССР пьесу Булгакова издали только в 1962 году.

Не случайно писатель обращается именно в конце 20-х годов к Мольеру. Усилившаяся с 1926 года нагонка на Булгакова (7 мая 1926 года в кварти-

¹ Более подробно эти вопросы представлены нами в нашей монографии и статье, указанных в списке использованной литературы.

ре Булгакова был произведен обыск и конфискована рукопись повести «Собачье сердце», а также дневники писателя), приводит его к полному упадку духа. В письме от 24 августа 1929 года брату Николаю, который с 1920 года находился в эмиграции во Франции, Булгаков пишет: «Теперь сообщаю тебе, мой брат: положение мое неблагоприятно. Все мои пьесы запрещены к представлению в СССР, и беллетристической ни одной строки моей не напечатают. В 1929 совершилось мое писательское уничтожение» [Булгаков 2002: 261–262]. Герой «Жизни господина де Мольера» постоянно страдает из-за церковной цензуры, высмеянной в его комедиях французской знати, завистливых коллег-актеров, непостоянного в своем отношении к нему короля Людовика XIV, размышляя о котором, Мольер замечает: «... все на свете кончается, в том числе даже долголетняя привязанность сильных мира. Кто разберет, что происходит в душе у властителей людей?» [Булгаков 2006: 464]. По всей вероятности Булгаков намекает здесь на отношение к нему Сталина, который многократно смотрел на сцене постановку *Дни Турбиных*, что никак не уменьшило после этого нападков на Булгакова, как и легендарный телефон вождя, задержавший писателя в СССР, который ничуть не смягчил его печальную участь. Написанная же Булгаковым пьеса о Сталине «Батум», которая не понравилась генсеку, стала одной из причин тяжелого нервного расстройства, а затем смерти Булгакова. Хотя в целом отношения короля и придворного комедианта не являются калькой отношений между Сталиным и Булгаковым (Людовик XIV, в отличие от советского вождя, активно поддерживал своего любимого драматурга и актера, был даже крестным отцом его сына), то постоянная зависимость от короля и его вкусов тяготила Мольера-драматурга. Не случайно рассказчик (образ которого так не понравился Тихонову из-за его близости, как представляется, к Булгакову) говорит: «хорошо было бы, если бы драматургам не приходилось ни от кого принимать заказы» [Булгаков 2006: 446] и в другом месте: «О, как труден путь певца под неусыпным наблюдением грозной власти» [Булгаков 2006: 405]. Король был требовательным и капризным повелителем и делал Мольеру часто заказы на спектакли, не считаясь с его состоянием здоровья (туберкулез, ипохондрия), которое с каждым годом ухудшалось. Это убедительно иллюстрирует, например, история создания пьесы «Психея» для карнавала 1671 года, когда больной Мольер, приглашает сотрудничать с ним Пьера Корнеля и Филиппа Кино, чтобы в срок окончить постановку спектакля.

Мольер, как и Булгаков, живет в постоянном страхе за судьбу своих пьес, которые часто снимаются с афиши после нескольких представлений. Очень показательна в этом отношении судьба комедии «Тартюф», которую архиепископ Парижа запретил «не только представлять, но также читать или слушать эту комедию как публично, так и в каких-либо частных собраниях, под страхом отлучения от церкви» [Булгаков 2006: 444].

Судьба Булгакова и Мольера – затравленных Мастеров, похожа во многих отношениях. Причиной этого была однако не только цензура, но и новаторство их творчества, которое не всегда осознавали, понимали и умели по-настоящему оценить их современники. Мольер, как руководитель театра, тре-

бывал от актеров естественного и психологически оправданного исполнения ролей на сцене, декламаций без так называемого «завывания». *«Парижане того времени желали видеть мощных героев в латах, героев громогласных, а не только скромных людей, какими сами были парижане в жизни. Вот причина провалов трагедии в мольтеровском театре»* [Булгаков 2006: 381]. Булгаков экспериментировал не только, как Мольтер с содержанием, но и с формой и композицией пьес. Примером могут послужить «Последние дни. Пушкин» (пьеса написанная Булгаковым в 1934–1935 годах, а изданная в СССР в 1955 году), в которой отсутствует Пушкин.

Проследивая жизненный путь Мольтера и Булгакова, находим много интересных и загадочных совпадений: оба они были старшими сыновьями в своих семьях, с детства обожали театр, получили не связанное с искусством образование (Мольтер был юристом, Булгаков врачом), писали с большой быстротой и легкостью, в минуты отчаяния сжигали свои рукописи, испытали в юности бедность и голод, в зрелые годы сладость грандиозного успеха и горечь полного падения, были свидетелями важных исторических событий, не нашли счастья в личной жизни, страдали от одиночества и были убеждены, что их литературное наследие будет забытым, однако до конца сражались за свое творчество (Мольтер в день своей смерти, то есть 17 февраля 1673 года, выступал на сцене в своей комедии «Мнимый больной», тяжело больной Булгаков до последних дней правил текст «Мастера и Маргариты»). После смерти Мольтер и Булгаков стали наиболее популярными и ценимыми писателями своей эпохи. Булгаков, чувствуя духовное родство со своим французским Мастером, «говорил иногда, показывая на небо: «Когда окажусь там, прежде всего разыщу Мольтера» [Сахаров].

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- БУЛГАКОВ, М. (2002): *Жизнеописание в документах. Собрание сочинений в восьми томах. Том 8.* Санкт-Петербург.
- БУЛГАКОВ, М. (2006): *Мольтер.* Москва.
- ГРУБИН, А. (1988): О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольтер»). In: В. В. Гудкова (eds.): *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Сборник статей.* Москва.
- САХАРОВ, В.: *Прощание с алтарем Диониса. М. А. Булгаков в театре и о театре.* URL: <http://bulgakov.km.ru/teatr/dionis.htm>
- СОКОЛОВ, Б. В. (2007): *Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья.* Москва.
- СТЕПНОВСКА Т. (2001): *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”.* Łódź.
- СТЕПНОВСКА Т. (1998): Магия любви в жизни Михаила Булгакова. In: „Beiträge zur Slavistik”. Том 37. *Slavistische Studien zum. XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau 1998.* H. Jelitte (Hrsg.): Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, s. 359–374.

ГАЛИНА СУББОТИНА

Франция, Лилль

ТРАНСФОРМАЦИИ ЖИЗНЕННОГО МАТЕРИАЛА В РАССКАЗЕ ИВАНА БУНИНА «ГРАММАТИКА ЛЮБВИ»

ABSTRACT:

Problems of the genesis of the works of Ivan Bunin remain poorly studied. We analyze the fictional transformations of the life experience in the novel "Grammar of Love" (1915) in our article. We find the following types of transformations: simple selection of real facts, movement from theoretical structures to their "realistic" realisation, concentration of information from multiple sources, changes related to the literary tradition (romantic and realistic), to literary forms, and associated with expression of unconscious psychological conflicts.

KEY WORDS:

Ivan Bunin – "Grammar of Love" – genesis – transformations of life experience.

Изучение трансформаций жизненного материала в художественный одна из важных проблем литературоведения, исследования этого типа позволяют понять процессы, лежащие в основе создания художественных текстов. Несмотря на относительную изученность творческого наследия Ивана Бунина (1970–1953), вопросы генезиса его произведений остаются малоисследованными. Сложности анализа этой стороны творчества писателя связаны с разрозненностью архивных материалов (находящихся в России и Великобритании), со стремлением Бунина скрыть детали творческого процесса (он, например, сжигал черновики, отказывался публиковать свои ранние произведения), а также с многосоставным характером метода писателя.

Рассказ «Грамматика любви» (1915) интересен для исследования, поскольку главные жизненные источники, лежащие в его основании, уже установлены. Бунин сам рассказывает в своем очерке «Происхождение моих рассказов» следующее: *«Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно, приятель многих московских букинистов, добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под заглавием «Грамматика любви».*

Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки...»

Источники, названные Буниным, как видим, значительно отличаются друг от друга: с одной стороны, рассказ отца писателя, а, с другой, материал теоретический – трактат «Грамматика любви». Эта небольшая книжка, как установил А. В. Блюм, является переводом книги Ипполита де Мольера «Кодекс любви», опубликованной во Франции в 1829 году, переведенной на русский в 1831 г. Такое сочетание источников отражает, по нашему мнению, одну из важных закономерностей художественных трансформаций: рождение художественного произведения на пересечении заимствований из реальных жизненных впечатлений и из литературных, научных, философских текстов и т.д.

Информация о жизни соседа-помещика, помешавшегося от любви, была, очевидно, довольно скудна, можно с уверенностью утверждать, что Бунин не знал подробностей о жизни этого человека. Думается, что история, дошедшая до Бунина, могла напоминать то краткое изложение судьбы главного героя, что присутствует в начале новеллы: *«По рассказам стариков-помещиков, сверстников Хвоцинского, он когда-то слыл в уезде за редкого умницу. И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть её, – и все пошло прахом: он затворился в доме и больше двадцати лет просидел на ее кровати...»* В данном случае, по нашему мнению, можно наблюдать особый тип работы писателя. Он движется не от реальной действительности к ее концентрации и отражению в произведении, но от некой ментальной конструкции (рассказ отца) к созданию в новелле правдоподобного антуража. Поездка повествователя Ивлева в имение недавно умершего Хвоцинского, являющаяся основой сюжета новеллы, полна достоверных деталей, подобранных Буниным из других жизненных ситуаций или выдуманных им в жизнеподобной форме для того, чтобы убедить читателя в реальности происходящего в произведении. При этом выбор подробностей идет с целью создания эффекта серости и убогости провинциальной жизни: дождливый день, разоренное имение, холодный дом, сын Хвоцинского, желающий подороже продать книги умершего отца.

Нам думается, что создание истории Хвоцинского шло не только на основании анекдота, услышанного Буниным от отца. В рассказе присутствует, на наш взгляд, и автобиографические впечатления другого плана. Известно, что одним из важных моментов духовной биографии Бунина является его сильнейшая юношеская влюбленность в Варвару Пащенко. Роковая, непреодолимая страсть Хвоцинского связана, по нашему мнению, с биографией самого Бунина. Таким образом, в рассказе может быть отмечен такой тип трансформаций жизненного материала, как объединение информации из разных жизненных источников: история, услышанная от отца, дополняется воспоминаниями о собственных переживаниях автора.

Анализ трансформаций, произведенных писателем в его рассказе по отношению к трактату о любви, демонстрируют такой прием, как отбор материала. Действительно, Бунин в основном ограничивается простым цитированием «Грамматики любви», практически не внося в чужой текст изменений. Однако выбор цитат значительным образом изменяет представление читателя о трактате по сравнению с реальным источником. «Кодекс любви» Ипполита де Мольера является книгой практической направленности. Основное ее содержание составляют советы по поводу того, как одеваться, чтобы привлечь внимание противоположного пола, как делать комплименты, как писать письма, устраивать свидания и т.д. Лишь малая часть книги отведена рассуждениям о парадоксах любви, но именно эта часть и привлекла внимание Бунина. Писатель отбирает высказывания, которые в сумме составляют описание любви как чувства загадочного, мистического, способного полностью перевернуть жизнь влюбленного.

Таким образом, жизненный материал отбирается и трансформируется для того, чтобы быть выстроенным в две контрастные линии: серое провинциальное настоящее и прошлое, полное сильных чувств, настоящих страстей, верности идеалам. Цитаты из «Грамматики любви» помогают придать универсальный характер «провинциальному» повествованию, связать историю Хвощинского с основными загадками человеческого существования.

Возможно, по нашему мнению, и определение источников такого контрастного построения. Нам представляется, что здесь присутствует смешение реалистического и романтического методов описания действительности с явным преобладанием романтического. С одной стороны, автор избегает фантастического, сказочного. Он активно использует «эффект реального¹»: правдоподобные даты и географические координаты, реалистические портреты, достоверные описания предметов и т.д. Однако реалистический компонент, по нашему мнению, не более, чем форма, часть контрастной пары (мир идеала – мир повседневности), отсылающей к романтическому двоемирию. Среди других элементов, близких романтизму, можно отметить идеализирование прошлого, большую роль случайности, легендарный характер повествования, исключительные эмоции, романтического героя в конфликте с обществом (помещика Хвощинского считают сумасшедшим, хотя никаких доказательств этому нет).

На трансформацию жизненного материала оказывают несомненное влияние и требования формы новеллы: повествование выстроено с целью заинтриговать, поразить читателя, по своей структуре произведение очень близко к детективному рассказу. Читатель должен разобраться в произошедшем с помещиком Хвощинским на основании крайне ограниченной косвенной информации: слухов, свидетельств немногих очевидцев, нескольких предметов (голубые дешевые бусы, принадлежавшие Лушке), а также пометок, сделанных рукой Хвощинского в его экземпляре «Грамматики любви».

¹ Роллан Барт предложил называть детали, которые должны придать иллюзию реальной жизни тому, что описано в романе, «эффектом реальности» (Barthes R. «L'effet de réel». In *Littérature et la réalité*, Paris, Le Seuil, 1972).

Интересен и такой момент, связанный с трансформацией жизненного материала, как полное отсутствие в рассказе, опубликованном в 1915 году, каких-либо намеков на реальную историческую обстановку, окружающую Ивана Бунина. Также оторвано от исторической реальности еще одно важное произведение писателя – сборник рассказов о любви «Темные аллеи» (1943), большая часть которых была написана в годы второй мировой войны. По нашему мнению, мы наблюдаем в обоих случаях особый тип взаимоотношений писателя с реальностью: уход в интимные переживания перед лицом трагической исторической ситуации. Такая реакция является, на наш взгляд, особой разновидностью психологической защиты.

Подводя итоги нашего исследования рассказа «Грамматика любви», можно перечислить следующие типы трансформаций жизненного материала, отмеченные нами: простой отбор, который в основном характерен для работы с трактатом «Грамматика любви»; движение от теоретической конструкции к ее «правдоподобной» реализации по отношению к истории сошедшего с ума соседа-помещика; концентрация информации из нескольких жизненных источников (объединение истории сумасшедшего соседа и воспоминаний о собственной влюбленности); изменения, связанные с литературной традицией (романтической и реалистической) и связанные с требованиями формы произведения (конструирование рассказа в виде загадки, ответ на которую дан в финале произведения). Как отдельный тип трансформаций можно выделить те, что являются неосознанными, неподконтрольными писателю: такова, на наш взгляд, реализация особого типа психологической защиты через уход от трагических событий современности в интимные переживания.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

BARTHES, R. (1972): L'effet de réel. In: *Littérature et la réalité*. Paris, p. 81–91.

БЛЮМ, А. В. (1970): Грамматика любви. In: *Наука и жизнь*. N 9, с. 45–51.

БУНИН, И. А. (1988): Грамматика любви. In: *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 2. М.

БУНИН, И. А. (1988): Происхождение моих рассказов. In: *Литературное наследство*. Т. 84 в 2 кн. Иван Бунин. М. кн. 1, с. 394.

АЛЕКСАНДРА УРБАН-ПОДОЛЯН

Польша, Зелёна-Гура

ОНИРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПРОЗЕ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ «ЖИВИ И ПОМНИ» И «ДЕНЬГИ ДЛЯ МАРИИ»)

ABSTRACT:

In Valentin Rasputin's work, as is the case with many other works which fall into the category of so-called 'rural prose', an important role is played by symbols, myths, dreams, etc. This paper deals with oneiric motifs found in Rasputin's novellas. Using A. Okopień-Sławińska's classification of literary dreams, we have labelled them as 'uniquely motivated dream stories' – opposed to the real-life events, which we try to prove on the basis of "Money for Maria" and "To Live and Remeber".

KEY WORDS:

Valentin Rasputin – poetics – dream – dreams in literature – poetics of dream – oneiric motifs – dream motif – rural prose – XX-century Russian literature – history of Russian literature.

В творчестве Валентина Распутина – как и во многих произведениях «деревенской» прозы, немаловажное значение приобретают символы, мифы, сновидения и т.п. В настоящем сообщении мы уделим внимание последним из них, т.е. снам, которые Светлана Семенова определяет как *отчетливо распутинский прием* [Семенова 1987: 46], причем учитывая его ограниченные рамки, сосредоточим наше внимание на онирических сюжетах лишь в двух повестях писателя: «Живи и помни» (1974) и «Деньги для Марии» (1967).

Одной из наиболее известных работ, посвященных анализу литературных сновидений является труд Альбера Бегэна «Романтическая душа и сон» (1937), в котором дается классификация, включающая три возможных подхода к изучению данной проблематики (в зависимости от того, какая из функций сна считается исследователем доминирующей): психологический подход (использует литературный сон лишь в качестве материала для исследования психического состояния героя или автора), литературоведческий подход (предполагает взгляд на литературные сновидения как на особый элемент структуры художественного произведения, выполняющий определенные функции в составе це-

лого) и метафизический подход (ставит вопрос о том, какая реальность создается в произведении, *космическая, божественная или просто иллюзорная*) [Beguín 1937: 11–16]. Не уменьшая значимости вышеприведенной концепции Бегэна, для наших рассуждений мы применим однако классификацию польской исследовательницы, Александры Окопень-Славиньской, изложенную в статье «Сновидения и поэтика» и посвященную *внутритекстовому существованию сновидений* [Okopień-Sławińska 1973: 7–23].

Итак, А. Окопень-Славиньска выделяет три разновидности литературных сновидений: 1. *сон как особо мотивированный сюжет* (польск. *sen jako szczególnie motywowana anegdota* – прим. А. У.-П.), 2. *сон как модель поэтического воззрения* (польск. *sen jako model wizji poetyckiej*) и 3. *сон как тема высказывания* (польск. *sen jako temat wypowiedzi*) [Okopień-Sławińska 1973: 7–23]. Анализируя повести В. Распутина, можно прийти к выводу, что изображенные в них сновидения относятся в основном к первому из названных типов. Сон как особо мотивированный сюжет, согласно Окопень-Славиньской, являет собой увиденную во сне историю, противопоставленную событиям, происходящим в действительности, которая может, однако, иметь по отношению к ним управляющий смысл: пророческий, утешительный, предупредительный, катартический, носящий характер откровения и т.п. В структуре произведения сновиденческий сюжет обычно представляет собой «историю в истории»: будучи сновидением кого-либо из героев, является статическим или динамическим, в зависимости от сюжетных последствий, элементом художественного мира произведения; в свою очередь, в своем внутреннем развитии и организации она представляет собой автономную систему образов и событий, управляемую законами, отличными от тех, обязывающих в художественном мире произведения, считаемым явью [Okopień-Sławińska 1973: 8].

В повести «Живи и помни» так понимаемые сны сопутствуют как дезертиру Андрею Гуськову, скрывающемуся в окрестностях родной деревни, так и его жене Настене – главным героям повести. В случае Гуськова они относятся к военным воспоминаниям (в сновидениях его отдают под военный суд), отражая угрызения совести, связанные с актом дезертирства. И, несмотря на то, что именно в них появляется мотив смерти, то однако сновидения Настены – за счет введения образа реки Ангара [Wasiliew 1979: 320–337]¹ – заключают в себе плохое предзнаменование:

И сны ей снились тревожные, неразборчивые, не под разгад: то будто кто-то щекочет ее, кто-то неизвестный, невидимый, и она, заливаясь от смеха и ерзая на бегу, мчится со всех ног в постель, чтобы спрятаться под одеяло; то она разговаривает с коровой Майкой, и корова умно и дельно ей отвечает; то самое себя, маленькую еще, жившую под Иркутском, она, взрослая и замужняя, учит плавать в Ангаре; то что-нибудь еще. Настена просыпалась от этих снов и с бьющимся, прыгающим сердцем подолгу лежала неподвижно, боясь пошевелиться

¹ О значении образа Ангара в структуре произведения.

и все думая и думая об Андрее, любя его горькой и заботливой любовью. Она любила его жалея и жалела любя – эти два чувства неразрывно сошлись в ней в одно [Распутин 2008: 252–253]².

С точки зрения композиции произведения самым значительным является, однако, другой сон – обоюдный сон супругов, увиденный ими одновременно во время пребывания Андрея на фронте, который Настена признает вещим:

Обоюдный сон – такого она, сколько жила, не знала. Обоюдный – стало быть, не простой, вещий. Его и разгадывать не надо, он весь на виду. (182)

Женщина несколько раз приходит к мужу, прося его вернуться и помочь ей воспитывать детей. Тот, однако, каждый раз отталкивает ее, не веря словам жены, будто у них есть дети. Этот сон, как отмечает С. Поремба: [...] имеет свою предысторию в реальной действительности, связанной с безуспешным ожиданием ребенка, который вдруг неожиданно должен появиться именно тогда, когда они оказались в драматической, безвыходной ситуации [Poręba 1980: 28]. Отрицание Андреем материнства жены является в повести следующим, возможно что главным предвестием трагического финала – самоубийства беременной Настены. Поскольку, однако, вещие сны открывают возможность влиять на будущее [Lewis 1998: 196], Настена настойчиво требует от мужа вспомнить окончание сна, надеясь изменить ход событий:

- Ишь как! Самого главного-то и не узнали. – Настена не удержалась, укорила: – Что тебе стоило согласиться или на худой конец промолчать? Теперь бы все по-другому было.*
- Не хватало еще верить во всякие сны, – неуверенно возразил он.*
- Сон-то, сам видишь, какой. На две стороны. В одну ночь, поди, и приснился обоим. Может, то душа моя к тебе наведывалась. Оттого все так и сходится. – Все еще надеясь на что-то, Настена продолжала допытываться: – И ни разу, ни разу ты меня после того с ребятенком не видел? Вспомни хорошенько.*
- Нет, ни разу. (182)*

Сон так и остается незавершенным, в финале произведения находя продолжение – согласно предположениям Андрея – в реальной жизни героев:

Судьба его нарочно нам оставила. Чтоб не во сне, а в жизни показать. (182)

С. Семенова обращает внимание на некоторые особые, почти «телепатические» возможности Настены общения с близким человеком. Героиня каждый вечер, перед сном, разговаривает с мужем, а утром не поднимается прежде, чем не увидит его. Ей даже кажется, что своими «психейными» посещениями влияет на его волю. Согласно Семеновой, благодаря этим способностям, у Настены особенно глубоко понимание взаимной сплетенности судеб и ответственности [Семенова 1987: 91]. В контексте «обоюдного» сна героев следует,

² Далее цитаты из повести «Живи и помни» по данному изданию (с указанием страницы).

однако, вспомнить, что во время сновиденческих посещений – согласно традиционным представлениям – снящего навещает дух покойника, а не живого человека [Lewis: 146], что также можно воспринять как следующее плохое предзнаменование.

Таким образом, система сновидений в повести «Живи и помни» носит анти-тетический и, в то же время, пророческий характер по отношению к реальной жизни героев. В свою очередь, антитетический смысл сновидений Кузьмы, главного героя повести «Деньги для Марии», имеет целью [...] ненавязчиво, без риторики указать на простейший выход из положения, но он, однако, для нынешней реальности оказывается сущей утопией, место которой лишь в сонной фантазии [Семенова 1987: 46].

Как помним, у Марии, неопытной продавщицы сельского магазина, во время учета, оказывается недостача в тысячу рублей. Чтобы спасти Марию, следует вернуть казенные деньги в течение пяти дней (на такую отсрочку согласился ревизор). Кузьма (муж Марии) пытается одолжить деньги у односельчан, но собрать недостающую сумму в родной деревне ему не удастся, и он решает ехать за помощью в город, к давно невиданному брату.

В произведении внимание привлекают два сна главного героя. Первый из них, повторяясь в начале и в конце повести, придает ей кольцевую композицию:

Ему (Кузьме – прим. А. У.-П.) приснился интересный сон: будто он едет в той самой машине, которая его разбудила, и собирает для Марии деньги. Машина сама знает, где они есть, и останавливается, а он только стучит в окно и просит, чтобы ему их вынесли. Деньги выносят, и машина идет дальше. [Распутин 2008: 93]³

Однако, если учитывать хронологию событий (в повести использован прием ретроспекции), этот сон непосредственно предшествует поездке Кузьмы в город. Следующей ночью, уже в поезде, он видит другой, «странный» сон:

Будто идет общее колхозное собрание, на котором обсуждается вопрос о деньгах для Марии. [...] стол, за которым сидят Кузьма и Мария, – уже не стол, а ларь, и в него со всех сторон, из многих-многих рук падают деньги. Через пять минут ларь полон. (38–40).

В итоге удается собрать 1125 рублей. Однако, вопреки сновиденческим событиям, прежний трехдневный опыт показал, что в деревне денег достать нельзя. Поэтому накануне встречи с братом Кузьму тревожат сомнения: [...] что мог бы значить этот сон с деньгами. [...] Неужели у него ничего не получится? Неужели все зря? (41).

Композиция повести остается незавершенной (действие заканчивается образом Кузьмы, стоящего у двери квартиры брата), но исходя из оппозиции онирических сюжетов и реальной действительности, в которой существуют герои, следует ожидать лишь худшего. Антитетический смысл снов в данном случае заключается в диссонансе между воображаемым, ожидаемым Кузьмой,

³ Далее цитаты из повести «Деньги для Марии» по данному изданию (с указанием страницы).

и реальным обликом людей, не способных к пониманию, сочувствию и бескорыстной помощи.

Таким образом, мы вкратце продемонстрировали лишь один из возможных подходов к проблематике литературных сновидений, а также один из способов существования онирических сюжетов в прозе В. Распутина. Для более полной разработки вопроса следует пополнить настоящие рассуждения, как исследуя более объемный текстовый материал, так и учитывая другие подходы к изучению данной проблематики (в том числе, упомянутую в начале классификацию Бегэна).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- BEGUIN, A. (1937): *L'âme romantique et le rêve*. V.1. Marseille 1937. Цит. по: ФЕДУНИНА, О.В.: *Поэтика сна в романе: «Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова*. Дисс. канд. филол. наук. М. 2003, с. 11–16.
- LEWIS, J. R. (1998): *Encyklopedia snu*, Warszawa, с. 196.
- LEWIS, J. R.: Указ. соч., с. 146.
- ОКОPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A.: *Sny i poetyka*. In: *Teksty* 1973, N 2, с. 7–23.
- PORĘBA, S. (1980): Realizm, mitologia i utopia w prozie Walentina Rasputina. In: *Przegląd Humanistyczny*, N 7/8, с. 28.
- WASILIEW, W. (1979): W imię prawdy i dobra człowieka (utwory Walentina Rasputina). In: A. Wołodźko (eds.): *Antologia radzieckiego eseju literackiego. W poszukiwaniu syntezy*. Warszawa, с. 320–337.
- РАСПУТИН, В. (2008): *Век живи – век люби. Повести, рассказы*. Иркутск, с. 252–253. Далее цитаты из повести «Живи и помни» по данному изданию (с указанием страницы).
- РАСПУТИН, В. (2008): *В поисках берега. Повести, рассказы, статьи*. М., с. 93.
- СЕМЕНОВА, С. (1987): *Валентин Распутин*. М., с. 46, 91.

ROSSICA OLOMUCENSIA XLVIII

Sborník příspěvků z mezinárodní konference
XX. Olomoucké dny rusistů 02.09. – 04.09. 2009

Olomouc 2009

Hlavní redaktor (uspořadatel): doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

Výkonný redaktor: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Odpovědný redaktor: Mgr. Jana Kreiselová

Technická redakce: Michaela Dadáková, PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D.

Návrh obálky: Ivana Perůtková

Publikace neprošla ve vydavatelství jazykovou redakcí.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47

e-mail: vup@upol.cz, www.upol.cz/vup

Olomouc 2009

1. vydání

Ediční řada - *Sborník*

ISBN