

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

6
часть 2
2022

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal. Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal. Implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Square, Moscow, 125047

Tel.: 8 (495) 250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала. Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала. Осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: 8 (495) 250-6844

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor-in-chief*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, РГГУ

СОДЕРЖАНИЕ

Филология

- Юрий В. Подковырин*
Пространственность и временность художественного смысла 172
- Жанна В. Щукина*
Инверсия как явление нарративного палимпсеста:
«Школа для дураков» С. Соколова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба 182
- Андрей Е. Бочкарёв*
Русский литературный пейзаж: между природой и историей 192
- Дина М. Магомедова*
«А надо, чтобы шел Другой...»: библейские цитаты
и их источники в творчестве Александра Блока 204
- Маргарита М. Одесская*
«Не следует мешать людям сходить с ума»:
медико-социальный и художественный дискурсы
в повестях А.П. Чехова «Палата № 6» и «Черный монах» 213
- Елисей И. Мясников*
Грамматическое и психологическое прочтение пьесы
«Шарманка» А.П. Платонова 224
- Юрий В. Доманский*
«Какие к черту волки?»: слово Высоцкого
в «Охоте на овец» Бориса Белокурова (Усова) 234
- Леонид В. Дубаков*
«Интуиция сияющей пустоты» в романе «Макс»
и поэтических сборниках «Свет за деревьями»
и «Море, сегодня» А.А. Макушинского 245
- Ольга В. Попова*
Мотив нарушения запрета в средневековых поэмах
о Рыцаре с лебедем 258
- Юлия В. Чернова, Милица Николич*
Восприятие личности и творчества И.С. Тургенева
в рассказе Дж. Барнса «Вспышка» 271

Цзян Синьюй

Образ зеркала в построении нарциссической интриги
в китайской женской прозе: на материале произведений Линь Бай 280

Искусствоведение и культурология

Сергей С. Медакин

Репрезентации образов военной истории в популярной музыке:
альбом “Негоес” хэви-пауэр-метал группы “Sabaton” 287

Рецензии и обзоры

Роман А. Говорухо, Александра Л. Токарева

Рецензия на книгу: *Сальмон Л.* Теория перевода. М.: Ин-т мировой
литературы им. А.М. Горького РАН, 2020. 368 с. 298

CONTENTS

Philology

- Yuri V. Podkovyrin*
Spatiality and temporality of artistic meaning 172
- Zhanna V. Schukina*
Inversion as a phenomenon of narrative palimpsest.
Sokolov's "School for Fools" and Sologub's "The Petty Devil" 182
- Andrey E. Bochkarev*
Russian literary landscape. Between nature and history 192
- Dina M. Magomedova*
"And it is necessary that the Other goes...".
Bible quotes and their sources in Alexander Blok's works 204
- Margarita M. Odesskaya*
"We should not prevent people from going crazy".
Medical, social and artistic discourses
in A.P. Chekhov's "Ward no. 6" and "The Black Monk" 213
- Elisei I. Myasnikov*
Grammatical and psychological reading
of Platonov's "Sharmanka (Barrel Organ)" 224
- Yuri V. Domanskii*
"What the hell are wolves?". Vysotsky's word
in "Sheep Hunt" by Boris Belokurov (Usov) 234
- Leonid V. Dubakov*
"Intuition of the radiant emptiness" in the novel "Max"
and in the poetry books "The Light Behind the Trees"
and "The Sea, Today" by A. Makushinsky 245
- Olga V. Popova*
The motif of violating the ban in medieval poems
about the Swan Knight 258
- Yulia V. Chernova, Militsa Nikolich*
Perception of personality and work of I.S. Turgenev
in the story "The Revival" by J. Barnes 271

Jiang Xinyu
The image of a mirror in the construction of narcissistic intrigue
in Chinese female prose. Based on the works of Lin Bai 280

Art Studies and Cultural Studies

Sergey S. Medakin
Representation of World War II images in popular music.
Album “Heroes” of heavy power metal band “Sabaton” 287

Reviews

Roman A. Govorukho, Aleksandra L. Tokareva
Book review: *Salmon L.* Translation theory. M.: Gorky Institute
of World Literature, RAS, 2020. 368 p. 298

УДК УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-172-181

Пространственность и временность художественного смысла

Юрий В. Подковырин

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;*

*Московский финансово-промышленный университет «Синергия»,
Москва, Россия, mail1981@list.ru*

Аннотация. В данной статье исследуется то, как пространственные и временные характеристики мира литературного произведения определяются специфической актуализацией художественного смысла. Специфика художественного смысла в статье описывается с помощью понятия инкарнации (воплощения). На примере анализа текстов А.Е. Крученых и М.Ю. Лермонтова автор статьи показывает, как пространство и время осмысливаются в кругозорах героев (во внутреннем семантическом измерении произведения) и в кругозорах автора и реципиентов (во внешнем – эстетическом – смысловом измерении текста). Автор статьи указывает на ряд значимых отличий между семантикой пространства и времени в жизненном и художественном контекстах осмысления. Характеристики жизненного осмысления пространства и времени: 1) пространство и время осмысливаются *телеологически*; 2) пространство и время семантически артикулируют *частную* жизненную ситуацию; 3) пространство и время – координаты осмысливающего *отношения* к миру. Характеристики художественного осмысления пространства и времени: 1) пространство и время осмысливаются *онтологически*; 2) пространство и время семантически артикулируют *целое* жизни героев; 3) пространство и время – координаты *расположения* бытия героев как инкарнации его (бытия) смысла.

Ключевые слова: смысл, инкарнация, интерпретация, читатель, герменевтика, пространство, время, хронотоп

Для цитирования: Подковырин Ю.В. Пространственность и временность художественного смысла // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 172–181. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-172-181

© Подковырин Ю.В., 2022

Spatiality and temporality of artistic meaning

Yuri V. Podkovyrin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Moscow University for Industry and Finance “Synergy”,
Moscow, Russia, mail1981@list.ru*

Abstract. The article studies how the spatial and temporal characteristics of the world in a literary work are determined by the specific updating of artistic meaning. The specifics of the artistic meaning in the article are described using the concept of incarnation (embodiment). Using the example of the analysis of texts by A.E. Kruchenykh and M.Y. Lermontov, the author of the article shows how space and time are comprehended in the horizons of the heroes (in the internal semantic dimension of the work) and in the horizons of the author and recipients (in the external – aesthetic – semantic dimension of the text). The author of the article points out a number of significant differences between the semantics of space and time in the life and artistic contexts of comprehension. Characteristics of the vital understanding of space and time: 1) space and time are comprehended teleologically; 2) space and time semantically articulate a private life situation; 3) space and time are the coordinates of the comprehending relationship to the world. Characteristics of artistic understanding of space and time: 1) space and time are conceptualized ontologically; 2) space and time semantically articulate the whole of the characters’ lives; 3) space and time are the coordinates of the location of the heroes’ being as an incarnation of their (being) meaning.

Keywords: meaning, incarnation, interpretation, reader, hermeneutics, space, time, chronotope

For citation: Podkovyrin, Yu.V. (2022), “Spatiality and temporality of artistic meaning”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 172–181, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-172-181

Пространство и время являются одними из наиболее обсуждаемых аспектов литературного произведения. В литературоведении разработано множество подходов к интерпретации смысла (значения, семантики) тех или иных сторон художественного времени и/или пространства в текстах различных эпох и жанров (отметим только некоторые из последних работ: [Пахсарьян 2017; Пинаев 2015; Gomel 2014; Haekel 2021]); также художественные время и пространство рассматриваются как важнейшее «средство» постижения смысла произведения как целого [Бахтин 2012, с. 340–503; Каширина 2006; Фуксон 2014]. Вместе с тем в гораздо меньшей степени изу-

чено то, каким образом *специфика* художественного смысла связана (и всегда ли имеет место такая связь) с пространственно-временной организацией произведения. Иначе говоря, изучение пространства и времени в литературе с позиций теоретической и исторической поэтики должно быть дополнено рассмотрением с позиций герменевтики. Именно поэтому в центре внимания данного исследования – не смысловые характеристики пространства и времени в литературном произведении, а пространственность и временность самого художественного смысла. *Целью* работы является выявление и описание того, как пространственно-временная развернутость литературного произведения (точнее, его *эстетического объекта* [Бахтин 2003, с. 275]) определяется специфическим характером актуализации художественного смысла в событии эстетического общения.

В первую очередь, необходимо выяснить, насколько важной является связь между осмысленностью литературного произведения и пространственно-временной развернутостью его мира. Сомнение в обязательности такой связи поддерживается тем, что имеются многочисленные примеры текстов, в которых, на первый взгляд, отсутствуют какие-либо указания на пространственно-временные характеристики. К числу таких текстов относятся, к примеру, произведения поэтического авангарда, а именно тексты «заумные»¹.

Рассмотрим один «хрестоматийный» пример, 1-е из трех стихотворений «на собственном языке» из книги А.Е. Крученых «Помада» («Дыр бул щыл...»)².

Можно ли вообще к этому стихотворению применять категории «пространства», «времени», «мира»? Если связывать пространственность и временность эстетического «плана» произведения исключительно с теми пространственно-временными характеристиками, которые представлены в высказываниях героев как субъектов жизненного общения, то, действительно, данное стихотворение кажется практически лишенным пространственно-временной артикуляции. Конечно, можно, опираясь на звуковые ассоциации, соотнести, например, комплекс звуков (букв) «дыр» со словом «дыра», «щыл» со словом «щель» [Janecsek 1996, с. 59] и т. п., но все подобные ассоциации являются более или менее случайными, при этом не все «слова» данного текста вообще вызывают

¹ Терёхина В.Н. Заумь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 277–278. См также: [Janecsek 1996, с. 1–48].

² Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55.

какие-либо ассоциации. Однако пространство и время не только неким образом осмысливаются и оцениваются героями: само их бытие (в стихотворении А. Крученых это бытие представлено прежде всего как *словесное бытие*) определенным образом простирается и временится. Пространство и время этого стихотворения – это, в первую очередь, время и место высказывания субъекта (субъектов?) речи. По причине «заумности» высказывания это пространство-время предстает, с одной стороны, *максимально сжатым* (до пределов «тела» самого высказывания): можно сказать – это «минус-пространство» и «минус-время». С другой стороны, та же «заумность» высказывания, обуславливающая, в частности, внутреннюю недифференцированность пространства и времени, инкарнирует семантику *универсальности, космичности*: это «слова», звучащие не из какого-то *конкретного* места и времени, а, так сказать, из «мира вообще», но – другого, *инакого* (на что указывает инакость «собственного языка» стихотворения).

Вместе с тем мир героев стихотворения (фактически приравненный, как уже было сказано, к высказыванию) – это лишь *отчасти* инакий, «собственный» мир. Так, «заумность» высказывания проявляется в тексте только на уровне словоформ (да и то не всех), но не на уровне звуков и букв (это звуки русского языка и буквы русского алфавита). Таким образом, в стихотворении актуализируется смысловое напряжение, возникающее между полюсами привычного и нового, общепринятого и «собственного». Высказываясь на «заумном языке», субъект речи, с одной стороны, заявляет о своем бытии, обозначает его пространственно-временные границы, практически совпадающие, как уже было сказано, с границами высказывания. Последнее обстоятельство указывает на тождественность (в контексте *данного* произведения) бытия и слова. С другой стороны, в силу опять же «заумности» высказывания пространственно-временные границы бытия героя выступают как неотчетливые, эфемерные: он одновременно *где-то* и *нигде определенно*, посредством слова, голоса (начертания букв) *заявляет о себе и скрывает себя*.

Именно на фоне обозначенных выше смысловых характеристик целого стихотворения (а не внешне-жизненных ассоциаций), которые в существенной мере – характеристики пространственно-временные, оказывается возможной художественная интерпретация образа дыры, актуализированного первым же «словом» текста. Дыра (дыры?) – пространственный образ, соединяющий в себе семантику одновременно присутствия и отсутствия, бытия и небытия. Но также, хотя и менее отчетливо, подспудно, в образе дыры инкарнирована семантика *размыкания границ, перехода* между различными пространственно-временными (смысловыми)

сферами (в дыру нечто может уйти, укрыться, но нечто (некто) может и появиться оттуда). В самом «образе языка» стихотворения акцентирован момент переходности: «собственный язык» строится из материала известного (русского) языка, только по отношению к общеизвестному он может самоопределиться как новый. «Совпадение» пространственно-временных границ бытия героя с границами высказывания указывает на особую – онтологическую – «весомость» слова в мире произведения. «Равенство» мира и слова, представленное в тексте, косвенно высвечивает целый ряд смыслов, связанных с поэтическим творчеством (именно в поэтическом сознании бытие и слово максимально сближены). Относительно мира обыденного языка пребывая *нигде* («заумное» высказывание – речевое обозначение отсутствия, подчеркнутого и рассмотренным выше образом «дыры»), герой находится в «собственном» – всецело вербализованном – мире.

Инкарнация смысла этого стихотворения, как и любого литературного произведения, предполагает пространственно-временное *о-предел*-ение бытия героев. Установление таких пределов является необходимым моментом самоистолкования произведения. Самоистолкованием оно является относительно героя как субъекта эстетического общения; по отношению к автору – это творческое и понимающее наделение бытия героев пространственно-временными границами; по отношению к читателю – выявление таких границ в акте интерпретации. В тексте Крученых пространственно-временные характеристики, по причине «совпадения» границ бытия героя с границами высказывания, не бросаются в глаза, но это не значит, что они отсутствуют.

Во внутреннем смысловом континууме произведения пространство и время *истолковываются* посредством слов и поступков. В эстетическом смысловом контексте пространство и время как характеристики бытия героя *сами его истолковывают*; пространственно-временная конкретизация бытия героя предстает важнейшим эстетическим – совершаемым посредством инкарнации смысла – *способом истолкования* жизни.

Рассмотренный текст Алексея Крученых демонстрирует, что даже в текстах, в которых пространственные и временные образы непосредственно не представлены, художественное осмысление – в силу онтологизации – прочно связано с установлением пространственно-временных границ. Обратимся к более традиционно-му материалу – лермонтовскому стихотворению «Узник» (1837)³.

³ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихотворения / Отв. ред. тома Н.Г. Охотин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 227–228.

Пространственные и временные образы в стихотворении Лермонтова представлены, в отличие от предыдущего текста, довольно многообразно и непосредственно в высказывании лирического субъекта: «отворите... темницу», «степь», «окно тюрьмы», «дверь тяжелая», «пышный терем», «стены голые кругом», «тишина *ночная* (курсив наш. – Ю. П.)» и т. д. Каковы же смысловые параметры данных элементов произведения? Адекватный ответ на этот вопрос невозможен прежде всего без учета смысловой *многомерности* произведения. Пространственные и временные подробности, с одной стороны, осмысливаются лирическим субъектом изнутри «жизненного мира», с другой стороны, – соотносятся с эстетическим коммуникативно-смысловым контекстом. Рассмотрим подробнее связь пространственно-временных характеристик и смысла в жизненном и эстетическом «планах» стихотворения.

Уже первая строка стихотворения, представляющая собой обращение лирического «я» к неопределенным адресатам («Отворите мне темницу...»⁴), демонстрирует связь конкретной части пространства – *темницы* – с определенным отношением-осмыслением героя. Это отношение можно определить как *желание свободы*. Именно в рамках такого отношения, обусловленного, главным образом, смысловой оппозицией свободы и заключения, «темница» из физического объекта преобразуется в ценность, становится элементом пространства в гуманитарном и актуальном для искусства смысле. Пространство и время организуются как *некое единство, континуум* относительно определенного *полюса*, а именно – *смысловой инстанции личности* (в «Узнике» – это прежде всего лирический субъект). Вне такого отнесения пространство и время предстают как абстрактные вместилища чисто внешне соотнесенных друг с другом объектов и процессов (так, «темница» и «степь» без отнесения к осмысливающей позиции «узника» вообще не увязываются друг с другом, во всяком случае такое увязывание не имеет никакого смысла). В контексте озабоченности героя свободой («волей») в его сознании и высказывании выделяются стены и дверь, высота первых и тяжесть второй, а также ночь как время суток, соответствующее «темнице» (тогда как за ее пределами – «сиянье дня»). Для другого же осмысливающего субъекта, например упоминаемого в тексте «часового», пространство и время артикулируются, по всей видимости, иначе, поскольку для него смысловая оппозиция свободы и заключения не имеет такой актуальности, как для узника. Следовательно, пространство и время только потому открываются жизненному осмыслению, что жизнь личности

⁴ Там же. С. 227.

по отношению к своему *телеологическому* смысловому горизонту (горизонту житейских забот и чаяний) определенным образом расположена и ориентирована. Для «узника» телеологический смысловой горизонт определяется названной выше оппозицией свободы и заключения, для «часового» – кругом его профессиональных обязанностей и т. д. Пространство и время представляют собой основные формы разметки житейской озабоченности личности. Это конститутивы осмысливающего отношения личности к себе, собственной жизни. Человек (в литературном произведении – герой) прежде всего проживает (осмысливает) жизнь как нечто *временное (длящееся)* и *локальное (простирающееся)*.

Теперь перейдем к рассмотрению того, как пространство и время соотносятся со смыслом в эстетическом коммуникативно-смысловом «плане» произведения. Обратимся еще раз к тексту «Узника». Если в кругозоре лирического героя как субъекта жизненного общения пространственно-временные координаты очерчивают горизонт *частно-жизненной* заботы героя (это всегда пространство и время конкретной ситуации, в данном случае – ситуации заключения), то в авторском эстетическом кругозоре те же пространственно-временные характеристики соотносятся со смыслом жизни героев как *целого*.

Нужно подчеркнуть, что в авторском кругозоре находятся *те же* пространственно-временные подробности, что и в кругозоре героя, но они имеют *иной, не ситуативный*, смысл. Присутствующая в кругозоре и высказывании героя пространственная и ценностная оппозиция заключения и свободы в авторском «внежизненном» осмыслении проецируется на жизнь героя как целое, а не только на частную ситуацию, отрезок жизни. Это уже не частная (чреватая изменениями в открытом и незавершенном контексте жизни) и, в той или иной степени, случайная отнесенность героя ко времени и пространству, а необходимая *расположенность* бытия героев как целого. Располагаясь определенным – пространственно-временным – способом бытие в контексте эстетического общения истолковывает себя. Обратим внимание на ряд подробностей, на то, какой новый смысл они приобретают в *оцеляющем* (относительно неизбежно фрагментарного кругозора героя) авторском осмыслении. Так, «умирающий» огонь значит уже не просто *слабый* (ср.: «тускло светит луч лампы»⁵), *гаснущий*; данный словообраз напрямую отсылает к *смерти*, ограниченности человеческого существования. Равным образом «звучно-мерные» шаги «часового»

⁵Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. С. 227.

не только оттеняют «тишину» в темнице, а буквально отмеряют «часы» героя, срок его жизни (здесь стоит обратить внимание на связь слов «часовой» и «час»). Образ «темницы» как ограниченного пространства со всеми его атрибутами, проецируясь на жизнь героя в целом, репрезентирует и временную ограниченность.

«Узник» в эстетическом ракурсе осмысления – это не конкретно-социальная характеристика отдельного лица, а *положение человека вообще*. Такое обобщение совершается в стихотворении Лермонтова не в результате отвлечения от конкретной пространственно-временной расположенности человеческого бытия, а как раз *благодаря* такой расположенности. Если в известном стихотворении Есенина «каждый в мире странник» («Отговорила роща золотая...»), то текст Лермонтова «говорит» примерно следующее: «каждый в мире – узник». Разумеется, такое определение предельно упрощает смысл стихотворения, как, впрочем, будет упрощением любая словесная фиксация инкарнированного, «сбывшегося» в конкретных пространственно-временных формах смысла. Вместе с тем в силу онтологизации смысл лермонтовского художественного высказывания не возможный, а действительный. Это не мнение, а истина, «регион» бытования которой – произведение как конкретное эстетическое событие. В пределах другого произведения (например, в упомянутом стихотворении Есенина) лермонтовское семантическое «уравнение» уже не будет «работать», так как инкарнированный смысл неотделим от конкретного события эстетической коммуникации и осуществляющегося в контексте этого события эстетического бытия.

Наличие пространственно-временных характеристик обеспечивает *конкретизацию* художественного смысла в форме «бытия, выставленного на обозрение» [Ингарден 1962, с. 79]. Конкретность, конечно, присуща и жизненному осмыслению: в контексте жизненного общения это также прежде всего конкретность *отношения* личности к времени и пространству. Однако конкретизация жизненного смысла не предполагает его онтологизации и зримости. *Отношение* к пространству и времени (как и любое жизненное осмысление-отношение) само по себе не имеет пространственно-временной развернутости. Инкарнация смысла в контексте эстетического общения осуществляется в форме *конкретного пространственно-временного расположения* бытия героев. Это означает, что в эстетическом плане произведения пространство и время не осмысливаются изнутри жизни, а осмысливают жизнь как целое.

В завершение статьи представим сопоставления жизненного и художественного способов осмысления пространства и времени в виде таблицы:

<i>Жизненное осмысление времени и пространства</i>	<i>Художественное осмысление времени и пространства</i>
Соотнесение с позицией (позициями) <i>героев</i> произведения	Соотнесение с эстетическими установками <i>автора и реципиента</i>
<i>Телеологический</i> способ актуализации смысла	<i>Онтологический</i> способ актуализации смысла – инкарнация
Пространство и время (<i>далее – П. и в. – Ю. П.</i>) – координаты осмысления <i>частной</i> жизненной ситуации	П. и в. – координаты жизни героев как смыслового <i>целого</i>
П. и в. – характеристики осмысливающего <i>отношения</i> героя к определенному фрагменту своего бытия	П. и в. – формы <i>расположенности</i> бытия героев как инкарнации его смысла (формы эстетического бытия как самоистолкования)

Литература

- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. 955 с.
- Бахтин 2012 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
- Ингарден 1962 – *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 570 с.
- Каширина 2006 – *Каширина С.В.* Роль художественного пространства в постижении литературного текста // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2006. № 9. С. 180–185.
- Пахсарьян 2017 – *Пахсарьян Н.Т.* Специфика художественного пространства в романах Кребийона // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 1. С. 76–89.
- Пинаев 2015 – *Пинаев С.М.* Время и вечность в поэзии Максимилиана Волошина // Вечность как сюжет / Ред.-сост. С.А. Васильева, А.Ю. Сорочан. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2015. С. 227–234.
- Фуксон 2014 – *Фуксон Л.Ю.* Чтение. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014. 297 с.
- Gomel 2014 – *Gomel E.* Narrative space and time. Representing impossible topologies in literature. N.Y., L.: Routledge, 2014. 226 p.
- Haekel 2021 – *Haekel R.* The temporality of the soul. Immanent conceptions of time in Wordsworth and Byron // *Romanticism and time. Literary temporalities* / Ed. by S. Laniel-Musitelli, C. Sabiron. Cambridge: Open Book Publishers, 2021. P. 77–96.
- Janecek 1996 – *Janecek G.* Z@um. The transrational poetry of Russian futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996. 427 p.

References

- Bakhtin, M.M. (2003), *Sobranie sochinenii: V 7 t. T. 1.* [Collected works. In 7 vols, vol. 1], Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2012), *Sobranie sochinenii: V 7 t. T. 3.* [Collected works. In 7 vols, vol. 3], Yazyki slavyanskikh kul'tur, Moscow, Russia.
- Fukson, L.Y. (2014), *Chtenie* (Reading), Direkt-Media, Moscow, Russia, Berlin, Germany.
- Gomel, E. (2014), *Narrative space and time: representing impossible topologies in literature*, Routledge, New York, USA, London, UK.
- Haekel, R. (2021), "The temporality of the soul. Immanent conceptions of time in Wordsworth and Byron", in Laniel-Musitelli, S. and Sabiron, C. (eds.), *Romanticism and time. Literary temporalities*, Open Book Publishers, Cambridge, UK, pp. 77–96.
- Ingarden, R. (1962), *Issledovaniya po estetike* [Research on aesthetics], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, Russia.
- Janecek, G. (1996), *Z@um. The transrational poetry of Russian futurism*, San Diego State University Press, San Diego, USA.
- Kashirina, S.V. (2006), "The role of artistic space in the comprehension of literary text", *Bulletin of Orenburg State University*, no. 9. pp. 180–185.
- Pakhsaryan, N.T. (2017), "Specifics of artistic space in Crebillon's novels", *Studia Litterarum*, vol. 2, no. 1, pp. 76–89.
- Pinaev, S.M. (2015), "Time and eternity in the poetry of Maximilian Voloshin", in Vasilyeva, S.A. and Sorochan, A.Yu. (eds.), *Vechmost' kak syuzhet* [Eternity as a plot], Batasova Publishing House, Tver, Russia, pp. 227–234.

Информация об авторе

Юрий В. Подковырин, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский финансово-промышленный университет «Синергия», Москва, Россия; 125190, Россия, Москва, Ленинградский пр-т, д. 80, корп. Е; mail1981@list.ru

Information about the author

Yuri V. Podkovyirin, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 6125047;

Moscow University for Industry and Finance "Synergy", Moscow, Russia; bldg. E, bld. 80, Lenigradsky Av., Moscow, Russia, 125190; mail1981@list.ru

УДК 821(47)-31

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-182-191

Инверсия как явление нарративного палимпсеста:
«Школа для дураков» С. Соколова
и «Мелкий бес» Ф. Сологуба

Жанна В. Щукина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vani7375@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрен такой вид интертекстуальных связей, как нарративный палимпсест. Исследована его роль в поэтике неклассической художественности, где он имеет особый статус – статус культурного кода.

На примере двух произведений (Ф. Сологуба «Мелкий бес» и С. Соколова «Школа для дураков»), репрезентирующих нарратив аномального сознания, предпринята попытка показать, что текст Ф. Сологуба стал палимпсестным претекстом к произведению С. Соколова.

Ключевые слова: нарративный палимпсест, инверсия, нарратив аномального сознания. Inversion as a phenomenon of narrative palimpsest (Sokolov's School for Fools and Sologub's The Petty Devil)

Для цитирования: Щукина Ж.В. Инверсия как явление нарративного палимпсеста: «Школа для дураков» С. Соколова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 182–191. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-182-191

Inversion as a phenomenon of narrative palimpsest.
Sokolov's "School for Fools"
and Sologub's "The Petty Devil"

Zhanna V. Schukina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
vani7375@mail.ru*

Abstract. The article deals with such type of intertextual relations as narrative palimpsest. Its role in the poetics of non-classical artistry, where it has a special status – the status of the cultural code, is studied.

© Щукина Ж.В., 2022

On the example of two works (F. Sologub's "The Petty Devil" and S. Sokolov's "School for Fools"), which represent the narrative of abnormal consciousness, the author tries to show that F. Sologub's text became a palimpsest pretext for the work of S. Sokolov.

Keywords: narrative palimpsest, inversion, narrative of abnormal consciousness

For citation: Schukina, Zh.V. (2022), "Inversion as a phenomenon of narrative palimpsest. Sokolov's 'School for Fools' and Sologub's 'The Petty Devil' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 182–191, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-182-191

«Школа для дураков» С. Соколова представляет собой такую композиционную форму текста, как поток сознания. Специфика данной формы повествования в том, что она представляет собой вербализацию внутреннего монолога, строящегося «по принципу свободных ассоциаций, произвольной последовательности, часто логической бессвязности фрагментов речи и создающего эффект непосредственной передачи реального функционирования психической жизни человека»¹, т. е., говоря о том, что повествование в том или ином тексте представлено в форме потока сознания, мы имеем в виду, что излагаемое нарратором предстает не как некая цельная история, а как неоформленный поток, мозаика внезапно наплывающих мыслей, ощущений, впечатлений, вербализуемых без сознательного отбора со стороны нарратора. В этой связи прежде всего вспоминаются произведения ирландского писателя Д. Джойса, француза М. Пруста и американца У. Фолкнера.

У произведения С. Соколова нами был обнаружен русскоязычный «предшественник», организованный не в форме потока сознания, однако во многом предваряющий «Школу для дураков». Речь идет о романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», который, как представляется, является палимпсестным претекстом к произведению С. Соколова.

В настоящее время при исследовании интертекстуальных отношений ученые нередко обращаются к понятию палимпсеста, причем в литературоведении данный термин применяется не в изначальном (источниковедческом) значении, но в метафорическом, ибо здесь под ним понимается аналог рукописи, созданной поверх соскобленного ранее текста, который можно восстановить лишь частично.

¹Рымарь Н.Т. Поток сознания // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 179.

В.И. Тюпа говорит, что палимпсестной может именоваться словесная ткань, сквозь которую, как сквозь поверхностный слой, проступают система персонажей, отдельные сюжетные узлы, мотивная структура или отдельные существенные мотивы, имена, некоторые иные характерные особенности другого текста (претекста) [Тюпа 2021, с. 167]. Есть основание предполагать, что, соотнеся текст Ф. Сологуба «Мелкий бес» с текстом С. Соколова «Школа для дураков», мы увидим, что второе из названных произведений по ряду пунктов является палимпсестной словесной тканью в отношении «Мелкого беса» Ф. Сологуба.

Общность эта прежде всего обнаруживается в репрезентации в обоих случаях картин мира аномального сознания, – интертекстуальная линия, тянущаяся от «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя и «Двойника» Ф. Достоевского.

На первый взгляд, между произведениями мало общего, кроме разве что аномальности восприятия главными героями. Однако палимпсестная интертекстуальность может быть не только прямой, но и инверсивной; при этом прототекст сохраняет роль культурного кода. Так, анализируя палимпсестные связи между главным героем романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» Юрием, героем книжного жития святых Георгием и героем устных духовных былин Егорием Храбрым, В.И. Тюпа отмечает, что инверсия – «весьма характерное явление для поэтики палимпсеста» [Тюпа 2021, с. 175].

Именно инверсия является, на наш взгляд, той определяющей чертой, которая позволяет говорить о тексте С. Соколова как палимпсесте относительно романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

На первый взгляд, перед нами два диаметрально противоположных героя. Единственной объединяющей их чертой является аномальность восприятия ими окружающего. Впрочем, условность и зыбкость понятия «нормы» принимается даже некоторыми психиатрами, поэтому оппозицию «нормальное – аномальное» сознание мы будем рассматривать, ориентируясь на существующие ныне взгляды в медицине.

При создании своих прозаических произведений, точнее, центральных их героев, Ф. Сологуб, по словам исследователей, стремился максимально следовать источнику или модели: «известно, что Передонов во многих деталях был списан с душевно больного учителя словесности из Великих Лук И.И. Страхова, лично знакомого писателю» [Сконечная 2015, с. 232]. На основании этого сходства делается вывод, что диагноз главного героя есть паранойя. Опираясь на научные исследования известного психиатра С. Корсакова, О. Сконечная заключает, что данный диагноз вполне допустим. Бредовое состояние такого больного содержит в себе несколько эта-

пов. На начальном этапе больной пребывает в состоянии смутных предчувствий и ожиданий, на втором этапе формируется убежденность в том, что мир настроен против него, повсюду преследователи, на финальном этапе параноики нередко выказывают недоверие к предлагаемой им еде, боясь быть отравленными, обращаются с жалобами и доносами к высокопоставленным лицам, в ряде случаев параноики предпринимают попытку убить мнимого преследователя. Поначалу параноик Ардальон просто пишет доносы. Потом он начинает бредить убийством. Но когда безумие его достигает апогея, он не просто предпринимает, он реализует намерение убить мнимого преследователя. Как видим, Передонов именно параноик.

Иного рода аномальность героя С. Соколова. Двуголосый нарратив романа, материализованный в «двойственности» личности главного героя, подталкивает предполагать в аномальности Нимфеи присутствие шизофрении. Так, например, М.Н. Липовецкий, ставя герою подобный диагноз, подчеркивает наличие у него «шизоидного воображения» [Липовецкий 1997, с. 311].

Впервые смешение терминов и понятий «шизофрения» и «диссоциативное расстройство идентичности» («раздвоение личности», «множественная личность») было отмечено в стихотворении Т.С. Элиота в 1933 г. Психиатры подчеркивают, что, хотя диссоциативное расстройство идентичности никак не связано с шизофренией, часть симптомов могут напоминать друг друга, а потому для постановки верного диагноза сначала ищут симптомы шизофрении, которых не может быть при диссоциативном расстройстве идентичности. Важно, к примеру, что все симптомы людей, больных шизофренией, отвергаются ими (они верят, что на них наговаривают), а больные диссоциативным расстройством идентичности прекрасно понимают, что происходящее с ними (слуховые галлюцинации, потеря чувства времени) – аномально. То, что герой С. Соколова страдает именно этим расстройством, попытаемся доказать, опираясь на работу психиатра С. Брэдли, выявившей в 2010 г. качественные различия шизофрении и диссоциативного расстройства идентичности (далее – ДРИ):

- амнезия не является симптомом шизофрении, но является обязательным критерием диагностики ДРИ. При ДРИ амнезия нередко сопровождается чувством потери времени (как у Нимфеи), чего никогда не случается при шизофрении;
- логическое мышление и организационная деятельность сильно страдают при шизофрении. При ДРИ мышление остается более логичным и структурированным (периодами логика изложения событий, своих чувств и мыслей у Нимфеи максимально приближена к «норме»);

– галлюцинации люди с ДРИ признают за нечто anomальное (как и герой С. Соколова), в то время как шизофреники считают голоса чем-то естественным и не признают их галлюцинациями. Так, Нимфея в «Школе для дураков» открыто позиционирует себя не вполне нормальным. Более того, признание это аргументируется им вполне логически обоснованно. Он заявляет, что факт его сумасшествия не может вызывать сомнения ни у кого, ибо если бы дело обстояло иначе, то ему бы не пришлось учиться в специализированной школе. В то же время Передонов, чье безумие стремительно растет на протяжении всего повествования, до самого финала, до свершения им убийства, до момента ментального своего слияния с недотыкомкой, не осознает, что с ним что-то не так.

Исходя из этого, полагаем, что герой «Школы для дураков» – не шизофреник и тем более не идиот, как утверждает В. Туманов [Туманов 1994, с. 141], ибо – идиотия, являясь низшей стадией врожденного тупоумия (олигофрении), предполагает, что у больного ею вся эмоциональная жизнь исчерпывается примитивными реакциями удовольствия-неудовольствия, что, конечно, нельзя сказать о герое С. Соколова. Он, полагаем, предстает как человек с ДРИ.

На основании указанных симптомов можно утверждать, что инверсивный характер палимпсестной словесной ткани у С. Соколова относительно прототекста отчасти обусловлен разностью психических заболеваний главных героев.

Обратимся непосредственно к анализу текстов.

Основная антиномия, создающая смыслообразующую инверсию, посредством которой текст С. Соколова становится палимпсестом по отношению к тексту Ф. Сологуба, – антиномия восприятия окружающего.

В «Школе для дураков» герой – апологет Прекрасного. Передонову у Сологуба мило лишь Безобразное. В качестве отправной точки можно опереться в данном случае на локус прокурорской дачи, столь важный в контексте нашей темы. Передонов, подобно гоголевскому Чичикову (правда, с иной целью), обходит с визитами всех влиятельных лиц города. В один из дней он оказывается перед дачей прокурора. В герое Ф. Сологуба этот дом порождает мрачное настроение, сопровождающееся тоскливым страхом, а сам дом, подобно всем людям, его окружающим, видится «злым». Интересно, что Нимфея, герой «Школы для дураков», является сыном прокурора. И у его семьи, прокурорской семьи, тоже есть дача. Только отношение Нимфеи к даче своего отца совсем иное. Для него это земной рай. Подтверждение – множество реплик, «разбросанных» ненадежным нарратором, по всему пространству

текста. Так, например, он тепло повествует о вечерних посиделках дачников, на которых они рассказывали друг другу различные истории.

Если для Передонова дача – место осознания своей противоположности всему иному миру, то Нимфея с восторгом вспоминает коллективную дружелюбность на дачах.

Важный инверсивный ход при сопоставлении двух произведений выявляется при обращении к категории памяти.

Передонов то и дело апеллирует к памяти, причем в контексте протекания своей ничтожной жизни. К примеру, во время очередной вакханалии, столь обыденной в семье Ардальона и Варвары, они уродуют стены дома, который снимают, – льют остатки кофе на стены и пинают их ногами. Передонов при этом считает нужным сообщить собравшимся, что подобным образом они поступают всегда, желая оставить о себе память хозяйке дома.

Тонкий и восприимчивый Нимфея, напротив, лишается памяти, сталкиваясь с красотой. Он вспоминает об умершей бабушке и сообщает, что, когда его бабушка еще была жива, она иногда теряла память, замечая нечто прекрасное. Затем он говорит, что и с ним происходит подобное: «...вокруг, наверное, слишком красиво, и поэтому я, как и бабушка, потерял память»².

Еще один важный инверсивный ход в этой связи: взаимодействуя с безобразным, Передонов хохочет, а Нимфея, замечая прекрасное, плачет: «В те дни вокруг стало настолько красиво, что я не мог выходить даже на веранду <...> я начинал плакать...»³.

Интересно, что положительные герои Сологуба, также тонко чувствующие прекрасное, как и Нимфея, плачут при взаимодействии с ним. Когда Саша Пыльников спрашивает Людмилу, почему та плачет, девушка говорит о сердце «ужаленном радостью»⁴, а потому – «как мне не плакать»⁵. И еще один важный момент, «роднящий» героя С. Соколова с положительными героями Ф. Сологуба, а значит, автоматически указывающий на инверсивную сущность Нимфеи и Передонова. Нимфея, взирая на красоту, способен временно лишиться памяти. Напротив, Передонов, творя мерзости, желает зафиксировать их в памяти окружающих. Людмила же, страстно убеждает Сашу, что мудрость и счастье именно в безумии; что для понимания истинной сути всего «надо забыть, забыться»⁶.

² Соколов С. Школа для дураков. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 35.

³ Там же. С. 36.

⁴ Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб.: Азбука, 1999. С. 300.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Важным показателем инверсивной переключки между двумя текстами является отношение героев ко всему живому. Герой прототекста чужд природе, не чувствует, не любит природы, более того, садистски упоенно издевается над любыми порождениями природы, в частности бьет и мучает kota.

Нимфея не то, что к животным, но просто к живому относится прямо противоположно: даже цветы он предпочитает не срывать, но любоваться на них, смотря «на каждую в отдельности или на все вместе...»⁷.

Если Передонов – человек эмоционально дефективный, то чувства и эмоции Нимфеи в наивысшей степени тонки, изысканны, порою приобретают поэтизированную форму своего выражения. Чувства же Передонова тупы и ничтожны, все, с чем бы он ни соприкасался в жизни, проходя через «фильтр» его картины мира, обращается в грязь и мерзость. Во всем он способен замечать лишь недостатки. Его раздражает чистота, не только душевная, но и физическая. Он впадает в эйфорию, если при нем что-то пачкают. Аккуратных и чисто вымытых гимназистов он не просто презирает, но преследует и оскорбляет. В мире нет никого и ничего, что ему дорого и им любимо.

Про Нимфею же мы узнаем, что у него, напротив, очень развитое воображение. Он очень начитан. Передонов же (будучи учителем словесности!) на протяжении всего романа подчеркивает свою неприязнь к книгам: «...эти книги от только держал, а не читал. Давно уже не прочел он ни одной книги...»⁸.

Наиболее ярко характеризующим инверсивный характер палимпсестной словесной ткани произведения С. Соколова относительно «книжной» темы можно продемонстрировать следующими текстовыми эпизодами. В процитированном выше отрывке Передонов, будучи сам учителем словесности, настаивает на необходимости спрятать книги. В то же время самый важный в жизни Нимфеи человек – учитель географии Павел Петрович – дарует ему книгу.

Вообще, фигура учителя Павла (Савл: библейская аллюзия. – *Ж. III.*) Петровича в художественном пространстве «Школы для дураков», будучи самой «семантически весомой», предстает при этом самой иллюзорной. Поскольку в пределах текста С. Соколова мы имеем дело с ненадежным нарратором, то и дело возникает мысль: а что, если Норвегов – плод изоощренной фантазии повествователя, образ, с которым он, в аффекте идеализации, отождествляет себя

⁷ Соколов С. Указ. соч. С. 40.

⁸ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 67.

самого? Если предположить возможность подобного отождествления, то выявляется еще несколько весьма любопытных инверсивных переключек при сопоставлении двух текстов. И Передонов, и Павел Петрович – учителя. При этом характеристики, касающиеся педагогических способностей Ардальона Борисовича, позволяющие говорить о нем как о ничтожнейшем педагоге, в то же время коннотации, касающиеся Норвегова, позволяют допустить, что перед нами не просто образцовый педагог, но идеал учителя.

Ему, разумеется, с позиции аномального нарратора, безгранично доверяют ученики, ибо «мы не знаем, как это вообще бывает <...> мы однажды спросили у Павла Петровича были ли у него женщины»⁹.

Что касается Передонова, его ученики боятся и презирают. Он с маниакальным упорством ходит по домам, донося на своих учеников: «Вообще шалит, возится, дерется, – угрюмо говорил Передонов, – постоянно шалит»¹⁰. То, что Ардальон не просто зол, но патологичен, доказывает факт того, что он испытывает подлинное наслаждение, пребывая на порках учеников.

Следующая инверсивная линия выявляется при сопоставлении того, как Передонов и Павел Петрович относятся к богатству, конвенциональному одобрению и социальному статусу. Когда Вершина замечает, что, судя по примете, ей вскоре удастся разбогатеть, Передонову это не нравится, поскольку разбогатеть хочет он сам. Ардальон мечтает о том, чтобы его боялись: «...все учителя будут кланяться низенько, а все школьники будут бояться...».

Нимфея, тем временем, не то репрезентируя собственное понимание, не то транслируя слова воображенного им учителя Норвегова, декларирует: «...буду кричать вам о своей недостижимой и прекрасной бедности...»¹².

И, наконец, последний инверсивный ход, выявленный нами – отношение к женщине, понимание чувства любви.

Передонов неряшливо похотлив. Его чувство к женщине ничуть не отличается от иных его мнимых чувств. С заслуживающей удивления настойчивостью он заявляет, что все лица женского пола от него в восторге, все желают быть им замеченными, все в него влюбляются, мечтают получить его в мужья.

Совершенно иначе чувство к женщине вербализуется в тексте С. Соколова. В герою нет ни капли уверенности, что он может

⁹ Соколов С. Указ. соч. С. 106.

¹⁰ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 207.

¹¹ Там же. С. 223.

¹² Соколов С. Указ. соч. С. 62–65.

быть замечен и принят своим объектом любви. Описание самого же чувства максимально коннотативно и обнаруживает в Нимфее тончайшую душевную организацию: «...вот пришел я, твой робкий, твой нежный <...> мне ничего от тебя не нужно»¹³.

В контексте столь различной у двух героев чувственности стоит отметить и ярко выявляемый разнонаправленный ход мыслей, возникающих у них. Извращенное сознание Передонова порождает иллюзию – мнимое «свидание» со столь волнующим его гимназистом Пыльниковым. Лицо мальчика соблазняет и мучает Ардальона. Обозленный невозможностью реализации своих низменных влечений, Передонов принимается оскорблять и унижать мальчика, расписываясь в собственном бессилии.

Все «свидания» Нимфеи с Ветой Аркадьевной – тоже иллюзия. Но насколько иначе вербализует свои желанные фантазмы герой С. Соколова! Он сообщает, что необычайно взволнован, ибо назначил свидание своей учительнице, а все, что он должен будет ей сказать при встрече, – «все на редкость важно»¹⁴.

Финалы двух произведений наиболее ярко выявляют инверсивный характер палимпсестной связи между произведениями «Мелкий бес» Ф. Сологуба и «Школа для дураков» С. Соколова: герой Соколова обращается в нимфею, прекрасную водяную лилию (аналог вечной и неуничтожимой красоты), Передонов сливается до неразличимости с недотыкомкой – иллюзорной квинтэссенцией всего самого низкого в человеке.

Литература

- Липовецкий 1997 – *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
- Сконечная 2015 – *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков М.: Новое литературное обозрение, 2015. 256 с.
- Туманов 1994 – *Туманов В.А.* A Tale Told by Two Idiots: Крик идиота в «Школе для дураков» Саши Соколова и «Шуме и ярости» Уильяма Фолкнера // *Russian Language Journal*. 1994. № 48. С. 137–154.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

¹³ *Соколов С.* Указ. соч. С. 73.

¹⁴ Там же. С. 137.

References

- Lipovetsky, M.N (1997), *Russkii postmodernism. Ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian postmodernism. Essays on historical poetics], Ekaterinburg, Russia.
- Skonechnaya, O. (2015), *Russkii paranoidnyi roman: Fyodor Sologub, Andrei Belyi, Vladimir Nabokov* [The Russian paranoid novel. Fyodor Sologub, Andrei Bely, Vladimir Nabokov], Moscow, Russia.
- Tumanov, V (1994), "A Tale Told by Two Idiots: The idiot's cry at Sasha Sokolov's 'School for Fools' and the 'Noise and Fury' by William Faulkner", in *Russian Language Journal*, pp. 137–154.
- Тура, В.И (2021), *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [Horizons of historical narratology]. Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Жанна В. Щукина, аспирант, Российский государственный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vani7375@mail.ru

Information about the author

Zhanna V. Shukina, Russian, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; vani7375@mail.ru

УДК 82

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-192-203

Русский литературный пейзаж: между природой и историей

Андрей Е. Бочкарёв

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия,
bochkarev.andrey@mail.ru*

Аннотация. Рассматриваются особенности построения русского литературного пейзажа как особым образом организованной системы ценностей, позволяющей ответить на вопрос, что есть благо и что есть красота в релевантном для человека контексте жизни. Особое внимание уделяется в этой связи дескрипциям, позволяющим не только индивидуализировать созерцаемые природные формы как непосредственно данные нам в восприятии луга, поля, озера и леса, но и понять, осознать и оценить знакомые приметы среднерусского ландшафта в связи с особо значимыми для человека аксиологическими концептами, в том числе Богом, жизнью, волей, свободой, искусством, счастьем, добродетелью, как исторически подвижную систему ценностей. В этом смысле литературный пейзаж – больше чем узнаваемый образ места, это еще и специфическая картина мира как «средоточие мира–как–истории».

Ключевые слова: литературный пейзаж, аксиология, дескрипции, оценка, референция, идентификация

Для цитирования: Бочкарёв А.Е. Русский литературный пейзаж: между природой и историей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 192–203. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-192-203

Russian literary landscape. Between nature and history

Andrey E. Bochkarev

HSE University, Nizhny Novgorod, Russia, bochkarev.andrey@mail.ru

Abstract. The article deals with the specifics of a Russian literary landscape's construction as a system of values organized in a particular way. It allows answering the question what is good and what is beauty in the life context

© Бочкарёв А.Е., 2022

relevant to a human being. In this regard, special attention is paid to various descriptions. They allow not only to describe and individualize the contemplated natural forms like meadows, fields, lakes and forests, but also to understand, realize and evaluate those familiar marks of the central Russia's landscape in connection with some axiological concepts significant for a human being, such as God, life, freedom, liberty, art, happiness, or virtue, as a historically dynamic system of values. In that sense, a literary landscape is more than a recognizable image of a place; it is also a "focus of the world-like-history".

Keywords: literary landscape, axiology, descriptions, evaluation, reference, identification

For citation: Bochkarev, A.E. (2022), "Russian literary landscape. Between nature and history", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 192–203, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-192-203

Восприятие природы как эстетического феномена – явление сравнительно недавнее; и историками не раз высказывалась мысль, что люди средних веков, не умея любоваться восходом или закатом солнца, были вообще лишены эстетического чувства природы в современном его понимании [Кларк 2004; Гуревич 1984, с. 65].

Как самоценному эстетическому феномену к пейзажу обращаются, пожалуй, только в новое время. Причем независимо от того, идет ли речь о лубочно-живописных картинках усадебных ландшафтов последней четверти XVIII в., реалистических пейзажах 1860–1880-х гг. или пленэрных этюдах рубежа XIX–XX вв., каждая эпоха задает свое видение природных форм, как если бы произведение искусства было не просто отражением мира, но и специфическим его «видением как». В этом смысле пейзаж принадлежит одновременно и природе, и истории, поскольку отражает наряду с другими видами искусства специфическую картину мира как «средоточие мира–как–истории» [Шпенглер 1998]. Например, во *Владимирке* Левитана (1892) современники усматривают, во многом благодаря возникающим в связи с названием ассоциациям, «историчный» образ природы: «Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда» [Федоров-Давыдов 1966, с. 164].

Обыденный мотив получает, таким образом, социальное звучание, а камерная лирика становится эпической, как только связывается с судьбой народа и страны: это не просто уходящая вдаль проселочная дорога, а исторически конкретный путь. Не исчерпываясь социальным значением, Владимирка возводится а fortiori в досто-

инство национального пейзажа, как только лежащий в основе картины мотив признается созвучным национальному характеру, а в общей его трактовке угадывается экзистенциальная тоска русской души, как в пронзительно унылых строках Некрасова: *Бесконечно унылы и жалки / Эти пастбища, нивы, луга, / Эти мокрые сонные галки, / Что сидят на вершине стога... / Эта кляча с крестьянином пьяным... / Это мутное небо – хоть плачь!*

Не вдаваясь в пространные рассуждения из истории русской пейзажной живописи, прошедшей довольно долгий путь становления от изображений садово-парковых ландшафтов с многоколонными домами, боскетами, садовыми истуканами и беседками до национальных пейзажей вроде *Грачей* Саврасова или *Владимирки* Левитана, обратимся непосредственно к особенностям построения литературного пейзажа как своего рода аналога пейзажа живописного.

Разумеется, выразительные средства, которыми располагают изобразительное искусство и литература, различны, но общей можно признать вместе с тем как способность созерцать природу как картину, так, собственно, и присущую обоим художественным практикам способность отражать «свечение идеи через материю» [Пановский 1999]. По аналогии с традиционным определением живописного пейзажа как своего рода зеркала природы литературный пейзаж можно также признать зеркалом, но зеркалом, заметим, не столько отражающим, сколько преобразующим созерцаемые природные формы по законам эстетики. Притом что ландшафт среднерусской полосы остается на протяжении столетий неизменным, литературные его образы, как и вкладываемые в них смыслы, меняются. Так, в натурфилософской эстетике романтического типа установка делается в основном на прорыв в иную реальность, а наблюдаемые в природе внешние формы трактуются преимущественно в символическом значении как своего рода шифр или сигнатура. Ср. *Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык* (Ф.И. Тютчев).

Чтобы приподнять завесу, под которой кроется истинная сущность вещей, необходимо уразуметь тайный язык природы, а с помощью обретенного языка – прийти к пониманию сокровенного внутреннего смысла. Не случайно в описаниях природы Баратынский прибегает к выражениям *понимать, разуметь, книга, лепетанье, говор, говорить: С природой одною он жизнью дышал: / Ручья разумел лепетанье, / И говор древесных листов понимал, / И чувствовал трав прозябанье; / Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна* (На смерть Гёте, 1832), а Пушкин говорит

без обиняков: *Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу* (или *Темный твой язык учу* в изложении Жуковского) (Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы, 1830). Понять в таком случае – значит разгадать особый язык¹.

Сообразуясь со вкусами времени, типичными мотивами романтического пейзажа становятся, как и подобает сентиментально-романтическому восприятию природы, идиллический образ ручья: *на берегу ручья в тени ветвистой липы* (В.Т. Нарезный), *Пастушка, утомаясь от солнечного зноя, / Воссела, где ручей, подшеву холма моя, Излучинами тек, крутился и журчал* (М.В. Сушков), шумящий поток: *Шуми, шуми с крутой вершины, / Не умолкай, поток седой* (Е.А. Баратынский), водопад: *О водопад! В твоём жерле / Все утопает в бездне, в мгле* (Г.Р. Державин), тенистая дубрава: *Тенистая дуброва сия одна будет свидетельницею геройской смерти несчастлица!* (В.Т. Нарезный), темная роща: *Темная роща, или памятник нежности / Шумите уныло, березы и осины! Шумите для симпатического удовольствия чувствительной души!* (П.И. Шаликов), зеркало пруда: *В ярком блеске пруд зеркальный / Жидким золотом течет* (М. Дмитриев).

С отказом от псевдоромантических формул и клише, переходом к подражанию природе неизящной меняется существенным образом и содержание литературного пейзажа, а вместе с ним и «портрет места». В противоположность идиллическому пейзажу внимание привлекают другие мотивы. Отныне это не водопады, не покрытые снегом горные вершины, а знакомые приметы средне-русского ландшафта: луга, перелески, проселочные дороги, кое-где перерезанные неглубокими овражками поля, косогор, поросшие травой цветники и огороды, полуразвалившийся дворянский дом, заросший сад, крестьянские избы с проросшей травой крышей, соломенные крыши навесов, старые сараи, покосившийся забор, крохотные полянки с изумрудно-зеленой шелковистой травой, угрюмая ракета, растущий под окном коренастый лопух, сеющий

¹ Разве только усомниться в наличии подобного языка и тайны вообще. Ср. *Природа – сфинкс. И тем она верней / Своим искусом губит человека, / Что может стать, никакой от века / Загадки нет и не было у ней* (Ф.И. Тютчев). «Все ясно, все просто, все плоско, – резюмирует Д.С. Мережковский. – Глухая тьма, глухая стена, о которую можно только разбить себе голову. И в природе, так же как в людях, – ‘насилье безмерной пошлости’. Весь мир – даже не дьявол, а ничей водевиль – пустышка, гнилой орех или гриб-дождевик, который, если проткнуть его, рассыпается черной пылью» (*Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев*. Пг.: Изд. товарищества И.Д. Сытина, 1915. С. 94–95).

над серым полем мелкий дождь, мокрая земля, по которой кое-где пробивается трава, рыхлый грязный снег на черной земле. В такой наводящей грусть скудности природных форм можно, конечно, винить извечное российское неустройство или небогатую на краски русскую природу, но нельзя вместе с тем не признать вслед за поэтом особую притягательную их силу: Белые березы, жидкие осины, / Пашни да овраги, – грустные картины. / Не пройдешь без думы, без тяжелой мимо, / Что же к ним все тянет так неодолимо? (А.Н. Плещеев).

Как и в живописи, особое значение в литературном пейзаже отводится пространственной организации ландшафта как особого рода «когнитивной карте», по которой задается сеть маршрутов с ориентирами в виде топографических примет, расположенных в зависимости от характера местности по оси горизонталь – вертикаль: в гористой местности – по вертикали, в равнинной местности – по горизонтали. При этом далеко не безразлично, по какой оси строится и какими природными формами заполняется литературный пейзаж: горами, пригорками, оврагами или долинами, степями, полями или лесами, морями, реками, озерами или болотами. Поскольку помимо топографического значения каждый из указанных элементов может осмысливаться и в плане возможных импликаций, *поле* может означать больше чем ‘обрабатываемая под посев земля’, *дорога* – больше чем ‘отрезок пути между точкой отправления и пунктом назначения’, *сосновый бор* – больше чем ‘место для заготовки корабельных мачт’, *березовая роща* – больше чем ‘место для весеннего сбора сока’, туманное утро или собирающаяся в небе гроза – больше чем ‘атмосферическое явление’, липовая аллея и заросший пруд – больше чем ‘ландшафтная эстетика’. В символическом истолковании здесь присутствует еще и гений места: *genius loci*.

Разумеется, свойственные среднерусской полосе природные условия, климат и топография накладывают, как и в случае с пейзажной живописью, свои ограничения. Как замечает Д.С. Лихачев, местность в России в основном равнинная, «кроткая» – без высоких гор, с покатыми холмами и бесконечными, плавно обтекающими все возвышенности дорогами [Лихачев 1987]. Оттого-то русский литературный пейзаж строится преимущественно по горизонтали², а в качестве излюбленных мотивов избирает вопреки требованию подражания изящной природе характерные приметы среднерусского ландшафта: поля, перелески, овраги, уходящую вдаль просе-

² Ср. выгнанные по горизонтали пейзажи представителей Союза русских художников, в том числе Л. Туржанского, П. Петровичева, В. Переплетчикова.

лочную дорогу. Ср.: *Леса, кусты, поля, овраги, реки, изредка деревни, церкви и опять поля, и леса, и кусты, и овраги* (И.С. Тургенев). При этом внешний мир не «съеживается», не замыкается на какой-то фиксированной точке, так на Руси «всё любит скорее развернуться, нежели съежиться» (Н.В. Гоголь), а расширяется вовне, как ничем не стесненное, открытое пространство, более известное в русском речевом обиходе как простор³.

В отличие от зрительных образов изобразительного искусства языковые знаки, хотя и соотносятся с обозначаемыми ими природными объектами, являются предельно расплывчатыми. Разумеется, представить, как выглядит, например, береза в высказывании вида *У мельницы над водой росла береза* (Н.Г. Помяловский), можно с помощью извлекаемого из памяти прототипического образа, а при необходимости скорректировать его с учетом авторских пояснений в дескрипциях вида *молодая, старая, высокая, корявая или кривая: Вон молодая береза, радостная и ясная, как невеста, дрожит, и трепещет, и сверкает на солнце* (А.И. Эртель), *Тут по обе стороны дороги стояли старые березы* (А.П. Чехов), *...береза была искривлена степным ветром* (И.А. Бунин), *На перекрестке росли две корявые березы* (А.И. Куприн). Но даже в этом случае, пусть область референции и сужается с класса до индивида, извлекаемый из памяти образец не позволяет мысленно представить означенную березу во всем многообразии референциальных признаков, а разрешает разве только отличить ее от клена, липы или дуба.

За невозможностью увидеть в значении 'воспринять зрением (глазами)' не остается ничего другого, как довольствоваться употребленными по случаю дескрипциями, позволяющими не только различить внешне однородные природные объекты, но еще и установить помимо общего предметного содержания некоторые отличительные их признаковые характеристики. Иначе говоря, именные выражения, употребленные в интродуктивной (экзистенциальной) номинации, позволяют в первом приближении идентифицировать означенные природные формы как дерево, поле или дорогу, а связанные с ними характеризующие предикаты – индивидуализировать их в описании как *шелковисто-зеленое, белоствольное дерево*

³ В такой исключительно экстенциональной трактовке пространства можно даже усмотреть аналог русского понимания свободы как воли вольной [Топоров 2004; Лихачёв 1987, с. 442], тем более что определяющими для его понимания являются «коннотации 'простора', широкого, бескрайнего пространства, где можно полностью вытянуться» [Вежбицкая 1999, с. 456, 458–459]. Отсюда, вероятно, и специфически русская тяга к странничеству [Nivat 1982].

(И.А. Бунин), как *черное, совсем голое поле* (А.Н. Апухтин) или как широкую, черную, изрытую дорогу (А.И. Куприн). При этом далеко не безразлично понять, почему в референции к объекту отбираются такие, а не какие-то другие признаки. Решающей здесь оказывается установка на «эффект реальности» (Р. Барт), соотносясь с которой осеннюю дорогу, например, надлежит описывать как осеннюю, а не как зимнюю или летнюю дорогу, хотя она и занимает на топографической карте одно и то же место.

Судя по засвидетельствованным в литературе описаниям, чувство цвета и формы во всяком случае подсказывает, что поля могут быть открытыми, широкими, огромными, бесконечными, необозримыми, светлыми, желтеющими, золотистыми, золотыми, зеленеющими, зелеными, вспаханными, скошенными, белыми, серыми, потемневшими, чернеющими, голыми, унылыми, перерезанными овражками, с черными пятнами, с кое-где поросшими кустами, с торчащими желтыми колючими остатками соломы, с чахлыми золотушными всходами; луга – широкими, пространными, раздольными, заливными, поемными, расцветшими, сенокосными, тучными, заповедными, скошенными; дорога – лесной, полевой, сельской, ближней или дальней, хорошей или скверной, широкой или узкой, прямой, ровной или извилистой, проселочной, почтовой и столбовой, оживленной или старой, безлюдной, глухой и заросшей травой, мягкой, гладко укатанной после дождей телегами или ухабистой, торной, изрытой и тряской, от распутицы с мутными лужами, скользкой, грязной и мокрой, с прилегающими ржаными полями, холмами, косогородами, озерами, деревеньками, стоящей поодаль мельницей и барской усадьбой, редким болотным сосняком или дуплистыми ветлами по сторонам; воздух – ясным, светлым, чистым, прозрачным; небо – светлым, ясным, чистым, безоблачным, высоким, глубоким, низким, придавленным, пасмурным, дождливым, нежным, голубым, светло-голубым, нежно-голубым, синим, синеватым, бледно-синим, темно-синим, розовым, красно-розовым, золотым, сиреневым, фиолетовым, васильковым, зеленым, серым, белесым, бледненьким, бледным, белым, мутно-белым, цвета мутной воды, потемневшим, недобрый, темным, черным, пустым, утренним, вечерним, звездным, ночным; облака – высокими, низкими, тяжелыми, курчавыми, косматыми, клочковатыми, белыми, молочно-белыми, дымчатыми, жемчужными, розовыми, нежно-розовыми, румяными, окрашенными в цвет крови, сероватыми, серебристыми, серыми, мутно-серыми, темнеющими, густыми, жидкими, темными, мрачными, свинцовыми, дождливыми, черными; тучи – белыми, сине-беловатыми, серенькими, мрачными, черными, рыхлыми, жемчужными; трава – густой, пышной,

жидкой, чахлой, зеленой, изумрудной, изумрудно-зеленой, росистой, белой, зеленой, лиловой, сизо-серой, пожелтевшей, желтой, буро-желтой, порыжелой, темной, сухой⁴.

Особый интерес представляет, кроме того, широко используемая в описании развернутая дескрипция, не ограничивающаяся перечислением референциальных свойств изображаемого объекта, а распространяемая по смежности на близлежащие объекты: деревья, травы и насекомых в случае изображения земли, солнце, облака и птиц в случае изображения неба⁵. Причем такое распространение объясняется, очевидно, не только необходимостью создать «референциальное впечатление» (Ф. Растье), но еще и стремлением воссоздать узнаваемый «портрет места», отобразив, пусть и в ущерб развитию сюжета, особо примечательные его приметы на манер пейзажной живописи в изобразительном искусстве.

Так, в изображении расположившегося за деревней поля фокус смещается по смежности на попавшую в поле зрения реку: *...в поле протянулась полоса тумана: это река текла* (И.С. Тургенев), неглубокие овражки: *...необозримое озимое поле, кое-где перерезанное неглубокими овражками* (Л.Н. Толстой), кустарник: *...а там началось пустынное поле, кое-где поросшее кустами* (И.С. Тургенев), кое-где пробивающуюся траву: *В поле едва-едва начинала пробиваться узенькая бледная молодая трава* (А.И. Куприн), цветы: *...и вдруг ему представилось так ясно и золотистое поле, и цветы* (Н.Н. Златовратский), бродящих по полю коров и спутанных лошадей: *На том поле, где тогда цвела рожь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади* (А.П. Чехов); в изображении проселочной дороги – на раскинувшиеся по обе стороны

⁴ Помимо зрительного канала усилить эффект реальности, а вместе с тем и «увидеть» не только зримое, но и все чувственно воспринимаемое позволяет во многом и обращение к другим каналам восприятия, в том числе осязанию: *...молодая березка с мелкими клейкими листьями* (Л.Н. Толстой), *Горячий воздух не шевелился* (А.И. Эртель), обонянию: *... этот пахучий сырой воздух* (Л.Н. Толстой), вкусу: *...горьковатый запах березы* (А.И. Эртель), слуху: *Воздух звенел от кузнечиков* (Н.Г. Гарин-Михайловский).

⁵ В качестве рамки, ограничивающей угол зрения, нередко используются пространственные локализаторы в виде указательных местоименных наречий *здесь (тут) – там – вон: Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы <...>; а там, дальше, в полях, лоснится рожь* (И.С. Тургенев); *Вон далеко за оврагом виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленой крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад* (Л.Н. Толстой).

поля: *...дорога пошла гладью между полями ржи* (Д.В. Григорович), расположенную поодаль усадьбу: *...на крутом повороте дороги, усадьба их внезапно выглядывает из-за березовой рощи* (И.С. Тургенев), растущие вблизи деревья: *...кое-где при дороге попадается угрюмая ракета или молодая березка с мелкими клейкими листьями* (Л.Н. Толстой), кустарник: *Дорога вилась передо мною между густыми кустами орешника, уже залитыми мраком* (И.С. Тургенев), траву: *Глубокие колеи дороги зарастали травой с желтыми и белыми цветами* (И.А. Бунин), лужи: *...по дорогам стояли мутные лужи* (А.Н. Будищев); в изображении лугов – на близлежащие селения и церкви: *Зеленые заливные луга, там и сям прорезанные серебристыми озерами и речками, за ними ряды селений, почти слившихся одни с другими, а среди их белые церкви с золочеными и зелеными верхами* (П.И. Мельников-Печерский), небо: *...зеленые луга, голубое чистое небо* (Л.Н. Андреев), птиц: *...в соседних лугах коростель кричит* (А.Ф. Писемский); в изображении травы – на цветы: *...вылезала зеленея первая трава и лиловые цветы* (Л.Н. Толстой), лопух: *...коренастый лопух лезет из густой травы* (И.С. Тургенев), грибы: *...крохотные полянки с изумрудно-зеленой, шелковистой, тонкой травой, среди которой, забавно пестрея своими розовыми, лиловыми, палевыми шапочками, выглядывали приземистые сыроежки* (И.С. Тургенев), кузнечиков: *Кузнечики трещали в порыжелой траве* (И.С. Тургенев), козявку или муравья: *Трава под носом: надоест глазеть на пейзаж – смотри на какую-нибудь пузатую козявку, как она ползет по былинке, или на муравья, как он суетится* (И.С. Тургенев); в изображении неба – на плывущие по нему облака: *Над ним было опять все то же высокое небо с еще выше поднявшимися плывущими облаками* (Л.Н. Толстой), тучки: *...и нежно-голубое небо с длинными прозрачными тучками* (Л.Н. Толстой), птиц: *В бледном утреннем небе тревожно кружились галки* (С. Довлатов), солнце: *Над ним было ясное, голубое небо, и огромный шар солнца* (Л.Н. Толстой), звезды: *Чистое небо усеялось миллионами звезд* (А.С. Пушкин), луну: *Небо было ясно. Луна сияла* (А.С. Пушкин).

Описания в литературном пейзаже далеки от описательно-классификационных дефиниций, поскольку основной ментальной операцией, сопутствующей чувственному восприятию, здесь оказывается не классификация объектов по принадлежности какому-то естественному классу, а скорее их узнавание (идентификация) и, что особенно важно, интерпретация. Переключая восприятие с перцептивного видения на видение эпистемическое [Арутюнова 1999, с. 426–427], она позволяет истолковать созерцаемые природные формы в модусе знания или полагания как информативно значимые с точки зрения субъекта речи.

Эпистемическую установку выражают как нельзя лучше избираемые по случаю дескрипции в статусе семантического предиката: напр. *живительно свежий* в отношении к воздуху: *...воздух был живительно свеж* (М. Горький), *тряская и почитай что не езжала* в приложении к дороге: *Дорога была тряская* (А.В. Амфитеатров), *...а меж кустами дорога – так, проселковая, почитай что не езжала* (С.М. Степняк-Кравчинский); *голо, как плешь* в приложении к полю: *...поле было голо, как плешь* (М.Е. Салтыков-Щедрин); *точно громадное зеркало* в приложении к реке: *Прозрачная и спокойная река лежала, точно громадное зеркало в зеленой влажной раме оживших, орошенных лугов* (А.И. Куприн); *словно тростник тучная* в приложении к траве: *...трава во какая растет, словно тростник тучная!* (М.Е. Салтыков-Щедрин); *как молоко* в приложении к росе: *Роса белела везде, как молоко* (С.Т. Семенов); *толпятся* в приложении к тучам: *В отдалении еще толпились тяжелые громады туч* (И.С. Тургенев); *не то плывет, не то тает* в приложении к облаку: *...одно лишь облачко на нем – не то плывет, не то тает* (И.С. Тургенев); *висит, похожее на высокий шатер* или *цвета мутной воды* в приложении к небу: *...над ними висело побледневшее небо* (А.И. Эртель), *...чистое небо, похожее на высокий шатер* (Н.М. Карамзин), *Небо и горизонт были одного и того же цвета мутной воды* (Л.Н. Толстой).

И даже когда присоединенный предикат противоречит здравому смыслу, как обстоит, например, в метафорических дескрипциях вроде *зеркала реки, рамы лугов, толпящихся туч, плывущих и тающих облаков*, основанием суждения служит установка мнения. При этом не так, в сущности, и важно, достоверно или нет такое мнение в смысле объективном; важно, что оно выражает то, в чем убежден или во что верит говорящий: что гладь реки подобна зеркалу, что небо напоминает шатер, что облака тают как снега или плывут по небу как кораблики.

Иначе говоря, с переходом к «внутреннему зрению» внешний мир, хотя и сохраняет необходимые отличительные черты, моделируется с учетом личностных приоритетов, вкусов и пристрастий по образцу внутреннего мира субъекта речи. И это касается не только сопряженных с ним эпистемических смыслов, но еще и выносимой в его отношении оценки. В этическом отношении это ответ на вопрос, что есть благо: *...луга, речка, рыбная ловля, зори утренние и вечерние, грозы, леса с птицами и ягодами – вот что было в деревне хорошо* (Г.И. Успенский); в эстетическом – что есть красота: *Господи, красота-то, красота какая! Воздух прозрачный, небо синее-синее, краски на всем такие сочные, горы, платаны, развалины... хорошо!* (А.И. Куприн). Притом судить о содержании оценки можно с очевидностью только по присоединенным оценочным предикатам вида *хороший*,

*красивый, прекрасный, чудный, дивный*⁶, а за отсутствием таких предикатов – по употребленным по случаю сказуемым впечатлениям⁷.

В этом смысле увидеть – это не только воспринять зрением, но еще и понять, осознать и оценить созерцаемые природные формы как особым образом организованную систему ценностей, в которой небо, поля, долины, овраги, леса, реки, озера и прочие функциональные или орнаментальные детали пейзажа входят в отношения импликации с Богом, жизнью, искусством, чувством родины, волей, свободой, любовью, красотой, счастьем и добродетелью.

Литература

- Арутюнова 1999 – *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М.: Языки славянской культуры, 1999. 896 с.
- Вежбицкая 1999 – *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М.: Языки русской культуры, 1999. 776 с.
- Гуревич 1984 – *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. 349 с.
- Кларк 2004 – *Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика. 2004. 304 с.
- Лихачев 1987 – *Лихачев Д.С.* Заметки о русском // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1987. Т. 2. С. 418–494.
- Панофски 1999 – *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аxiома, 1999. 226 с.
- Топоров 2004 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 55–118.
- Федоров-Давыдов 1966 – *Федоров-Давыдов А.А.* Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1966. 403 с.

⁶Ср. *Как хорошо показалось небо, как голубо, спокойно и глубоко!* (Л.Н. Толстой), *...луга так тучны и прекрасны* (Н.С. Лесков), *...дивный пейзаж, расстилавшийся перед нами* (Ф.М. Достоевский).

⁷*Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела господни, не могу наглядеться на чистое небо..., и на землю, которая всякий год новою травою и новыми цветами покрывается* (Н.М. Карамзин), *С восхищением глядел он на ясное, бледное небо* (А.С. Пушкин), *...меня особенно поразили чистота и глубина неба, сияющая прозрачность воздуха* (И.С. Тургенев), *Какие чудные у вас места! – восхищалась она, гуляя. – Что за овраги и болота! Боже, как хороша моя родина!* (А.П. Чехов), *...он шел и все любовался деревней, синими резкими тенями около строений и горизонтом зеленоватого неба над далеким лесочком в снежном поле: туда, к горизонту, небо было особенно нежно и ясно* (И.А. Бунин).

Шпенглер 1998 – *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М.: Мысль, 1998. 606 с.

Nivat 1982 – *Nivat G.* Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne: L'Age d'homme, 1982. 462 p.

References

Arutyunova, N.D. (1999), *Yazyk i mir cheloveka* [Language and human world], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Clark, K. (2004), *Peizazh v iskusstve* [Landscape in art], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.

Fedorov-Davydov, A.A. (1966), *Isaac Il'ich Levitan. Zhizn' i tvorchestvo* [Isaac Il'ich Levitan. Life and works], Iskusstvo, Moscow, USSR.

Gurevich, A.J. (1984), *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of Medieval culture], Iskusstvo, Moscow, USSR.

Likhachev, D.S. (1987), “Zametki o russkom” [Notes on Russian], in Likhachev, D.S., *Izbrannye raboty* [Selected works], vol. 2, Khudozhestvennaya literatura, Leningrad, USSR, pp. 418–494.

Nivat, G. (1982), *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, L'Age d'homme, Lausanne, Suisse.

Panofsky, E. (1999), *Idea: K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma* [Idea. A concept in art theory from Antiquity to Classicism], Axiōma, Saint Petersburg, Russia.

Spengler, O. (1998), *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii* [The decline of the West. Essays on the morphology of world history], vol. 1, Mysl', Moscow, Russia.

Toporov, V.N. (2004), “Space and text”, in Toporov, V.N., *Issledovaniya po etimologii i semantike* [Studies in etymology and semantics], vol. 1, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 55–118.

Wierzbicka, A. (1999), *Semanticheskie universalii i opisanie yazykov* [Semantic universals and language description], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Андрей Е. Боцкарёв, доктор филологических наук, доцент, НИУ «Высшая школа экономики», Нижний Новгород, Россия; 603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12; bochkarev.andrey@mail.ru

Information about the author

Andrey E. Bochkarev, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, HSE University, Nizhny Novgorod, Russia; bld. 25/12, Bolshaja Pecherskaja St., Nizhny Novgorod, Russia, 603155; bochkarev.andrey@mail.ru

«А надо, чтобы шел Другой...»:
библейские цитаты и их источники
в творчестве Александра Блока

Дина М. Магомедова

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;*

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького,
Москва, Россия, dinatagom@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются и описываются пометы на страницах Библии, сохранившейся в домашней библиотеке А. Блока. Наибольшее количество маргиналий содержится в Пятикнижии, Екклесиасте, Книге Премудрости Соломона, Евангелии от Иоанна, 1-м Послании Иоанна и Откровении Иоанна Богослова. Ряд цитат находят отражение в стихах, драмах и статьях Блока. Особенно отчетливо проявляется влияние текста Апокалипсиса в ранней лирике 1901–1904 гг., а затем в период «антитезы» (1905–1908) не только в стихах, но и в драматургии. Анализ помет в Евангелии позволяет понять, что Другой, о котором Блок говорил в связи с фигурой Христа в поэме «Двенадцать», является Святым Духом, Утешителем. В качестве источника библейских реминисценций рассматривается также текст «Службы Иоанновой Церкви», созданной Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус и используемой ими в домашних богослужениях. Цитаты из этого источника в стихах Блока позволяют поставить вопрос о степени знакомства Блока с практикой проповедуемой Д.С. Мережковским «Церкви Третьего Завета».

Ключевые слова: Александр Блок, Библия, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, цитаты, реминисценции, «Двенадцать», Другой

Для цитирования: Магомедова Д.М. «А надо, чтобы шел Другой...»: библейские цитаты и их источники в творчестве Александра Блока // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 204–212. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-204-212

“And it is necessary that the Other goes...”.
Bible quotes and their sources
in Alexander Blok’s works

Dina M. Magomedova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia;
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
dinamagom@yandex.ru*

Abstract. The article considers and describes the marks on the pages of the Bible, preserved in the home library of A. Blok. The greatest number of marginalia is found in the Pentateuch, Ecclesiastes, the Book of Wisdom of Solomon, the Gospel of John, the 1st Epistle of John, and the Revelation of John the Theologian. A number of quotations are reflected in Blok’s poems, dramas, and articles. The influence of the text of the Apocalypse is particularly evident in the early lyrics of 1901–1904, and then, in the period of “antithesis” (1905–1908), not only in poetry, but also in drama. The analysis of markings in the Gospel makes it clear that the Other, about whom Blok spoke in connection with the figure of Christ in the poem “The Twelve”, is the Holy Spirit, the Comforter. As a source of biblical reminiscences the author considers the text of the “Service of the Church of St. John”, created by D.S. Merezhkovsky and Z.N. Gippius and used by them in home services. Quotations from that source in Blok’s poems allow the author to question the extent of Blok’s knowledge with the practice preached by D.S. Merezhkovsky “The Church of the Third Testament”.

Keywords: Alexander Blok, The Bible, D.S. Merezhkovsky, Z.N. Gippius, citations, reminiscences, the Other, “The Twelve”

For citation: Magomedova, D.M. (2022), “ ‘And it is necessary that the Other goes...’. Bible quotes and their sources in Alexander Blok’s works”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 204–212, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-204-212

Тема статьи выглядит – и действительно является – непомерно широкой. Это тема для объемного фундаментального исследования, и надо признать, что пока она разработана чрезвычайно слабо. Наиболее важный вклад в будущее исследование, несомненно, вносит реальный комментарий к томам Академического собрания сочинений Блока, в котором тщательно отслежены как полные и осколочные цитаты из Ветхого и Нового завета, так и еще более многочисленные аллюзии на библейские (в широком смысле слова)

сюжеты. Обобщающих работ на эту тему сегодня не существует. И.С. Приходько в небольшой статье «А. Блок и Библия» [Приходько 2003] лишь ставит эту задачу, совершенно справедливо указывая на необходимость изучения и описания блоковских помет на Библии, сохранившейся в его домашней библиотеке¹. Собственно описание блоковской Библии как источника в этой статье отсутствует, объектом внимания становятся «нравственные и мировоззренческие категории, восходящие к Священному Писанию» [Приходько 2003, С. 76], а также несколько цитат, использованных в тексте драмы «Песня Судьбы» и других произведениях Блока: «Но имею против тебя, что оставил *первую любовь* твою» (Откр. 2:4), «Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни» (Откр. 2:10), «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение» (1Ин. 4:18). Смерть исследовательницы помешала осуществить задуманный проект.

Однако наиболее важным импульсом к развитию этой темы оказалась статья З.Г. Минц «Блок в полемике с Мережковскими» [Минц 2000]. Отмечая влияние «языка» Мережковских на молодого Блока, З.Г. Минц особо выделяет роль Мережковских в оживлении интереса поэта к образно-стилевому миру славянской Библии, к новозаветному миру, и особенно – к Апокалипсису. Мережковские дали Блоку то, чего не могла дать ни равнодушная к церковности семья Бекетовых, ни «казенные» уроки Закона Божьего в гимназии, ни академические занятия в университете: «Апокалипсис был для “петербургских мистиков” живым и постоянным источником размышлений, бесед, споров, цитаций и толкований» [Минц 2000, с. 566]. По наблюдениям З.Г. Минц, частотность явных и скрытых новозаветных цитат в ранней лирике Блока резко возрастает после знакомства с Мережковскими. При этом самым важным источником новозаветных цитат у Блока исследовательница считает так называемую «Службу Иоанновой церкви»: молитвенник, составленный Мережковскими для отправления служб в их домашней церкви и опубликованный Темирой Пахмусс [Pachmuss 1972, pp. 714–770]. З.Г. Минц отмечает даже «почти полное совпадение блоковских новозаветных цитат» с текстом «Молитвенника» [Минц 2000, с. 567]. С этой точки зрения особенно важным признаком отхода Блока от влияния Мережковских оказывается финал в «Двенадцати», где Блок, как хорошо известно, «поставил своего Христа впереди ненавидимых Мережковскими “хамов”» [Минц 2000, с. 567]. – Проверка этой гипотезы и станет важной частью нашего анализа библейско-евангельского цитатного слоя в творчестве Блока.

¹ Библиотека А.А. Блока: Описание: В 3 кн. Л., 1984. Кн. 1. С. 72–76.

Начать этот анализ необходимо с общего описания помет Блока в его домашней Библии. – Библия, или Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами. – 5-е изд. – СПб: Синод. тип., 1900.

Уже год издания показывает, что Закон Божий в гимназии Блок изучал не по этой книге (все работавшие с библиотекой Блока знают: отсутствие помет говорит, что поэт либо не читал ту или иную книгу, либо читал ее в другом издании). Пометы в дошедшем до нас экземпляре Библии распределены неравномерно и выборочно. В Пятикнижии – на книгах Бытие, Исход (наиболее частотные, сквозные) и Второзаконие. Среди исторических книг – Книги Руфи, Товита, Есфири. Среди поэтических – Книга Екклесиаста, Песня песней, Книга Премудрости Соломона, причем пометы редкие, хотя и значимые. Среди книг пророков – только Книга пророка Ионы, отчеркнутая целиком. В Новом Завете сквозные пометы только на Евангелии от Иоанна, Первом послании Иоанна и Откровении Иоанна Богослова.

Сравнение помет Блока на Библии с текстом Молитвенника Иоанновой церкви Мережковских показывает, что совпадений в отобранных Блоком фрагментах не больше, а может быть, и меньше, чем с текстом канонических служб православной церкви. Так, из Молитвенника следует, что среди ветхозаветных текстов в чтениях Мережковских использован только Псалтырь, который никак не отмечен в Библии Блока. Евангелие от Иоанна, Послание Иоанна и Откровение действительно занимают в Молитвеннике важное место, но наряду с ними читались и фрагменты Евангелий от Матфея и от Луки (у Блока встречаются аллюзии на эти тексты и в лирике, и в прозе, однако в его Библии они не отмечены). В целом ряде служб у Мережковских читалось Послание к Римлянам, также не отмеченное Блоком. Неканонические молитвы (о цветах, о превращении угля души в пламя, о времени и др.) также не нашли своего отражения в творчестве Блока. Таким образом, гипотеза З.Г. Минц о доминирующем воздействии Службы Иоанновой церкви требует значительной коррекции.

В то же время обзор фрагментов из Ветхого и Нового Завета требует осмысления. Так, выбор исторических книг из Ветхого Завета показывает, что их сюжеты связаны прежде всего с необычной ролью мудрых, верных и бесстрашных женщин в спасении рода, царства, народа. Можно предположить, что Книги Руфи, Товита, Эсфири привлекли как возможные не осуществившиеся варианты будущих Исторических картин, над которыми он работал в последние годы своей жизни. Спасительная роль женского, софийного начала в человеческой истории, очевидно,

должна была стать скрытым, но важным для Блока сакральным подтекстом этих сюжетов.

Однако наиболее существенны все же пометы Блока в Евангелии от Иоанна и Откровении Иоанна Богослова. Именно к Евангелию от Иоанна восходят Блоковские формулы в черновиках «Крушения гуманизма»: «В начале была музыка» и «Музыка дышит, где хочет», где «музыка» заменяет евангельские «слово» и «дух», подчеркнутые Блоком в книге. Такое же соединение слов Христа «по воле пославшего меня» с музыкальной символикой происходит в записи Блока в ЗК-30 20 января 1910 г.: «Скрипки жаловались помимо воли пославшего их»², – и в статье «О современном состоянии русского символизма»: «Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют, разве, громко рыдать, рыдать помимо воли пославшего их» (Блок 2010, С. 128). Стихотворение «Ну что же, устало заломлены тонкие руки...» отсылает к Евангелию от Иоанна двумя отчетливыми цитатами в финале: «То *ревность по дому*, тревогою сердце снедая, Твердит неустанно: *Что делаешь – делай скорее*» (Ин. 2:17, 13:27). Многократно и в стихах, и в прозе цитируется «Имеющий невесту есть жених» (Ин. 3:29). Необходимо отметить, что Блок особо, красным карандашом, выделил и рассказ о воскрешении Лазаря, и притчу о зерне, ставшей эпиграфом к «Братьям Карамазовым».

Большая часть из отмеченных цитат так или иначе получили свое отражение в комментариях продолжающегося научного собрания сочинений Блока в 20 т. Но до сих пор ни в одном комментарии не говорилось о значении слов Христа в Тайной Вечере (14: 16–17, 26–27) для понимания творческой истории поэмы «Двенадцать» (выделения принадлежат Блоку. Жирным шрифтом обозначено двойное подчеркивание):

16 И Я умолю Отца, и даст вам *другого Утешителя*, да пребудет с вами вовек,

17 *Духа истины*, Которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его; а вы знаете Его, ибо Он с вами пребывает и в вас будет.

26 Утешитель же, Дух Святой, Которого пошлет Отец во имя Мое, научит вас всему и напомнит вам все, что Я говорил вам.

27 Мир оставляю вам, мир Мой даю вам; не так, как мир дает, Я даю вам. Да не смущается сердце ваше и да не устрашается.

² Блок А.А. Записные книжки: 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 164.

Слова о «другом Утешителе», сказанные Христом, подчеркнуты красным и трижды отчеркнуты Блоком с обеих сторон. Ни один фрагмент в блоковской Библии не выделялся так тщательно и ярко.

И здесь необходимо вспомнить, что, завершая поэму «Двенадцать», Блок неоднократно и в дневнике, и в Записной книжке, и в беседах повторял фразу, которая вводила в недоумение и современников поэта, и позднейших читателей, комментаторов и интерпретаторов его творчества. Так, 18 февраля 1918 г. он заносит в Записную книжку № 56: «Что Христос идет перед ними – несомненно. Дело не в том, “достойны ли они его”, а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет, а надо Другого – ?»³. Сходная мысль появляется и в дневнике 20 (7) февраля: «Страшная мысли этих дней: не в том дело, что красногвардейцы “не достойны” Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой»⁴.

Неприятие этого финала и большевистской (а позднее – советской) критикой, и собратьями Блока по символизму (кроме, пожалуй, Андрея Белого), а сегодня – критикой «quasi-православной», было вполне единодушным. Среди советских интерпретаторов «Двенадцати» наиболее четко и снисходительно высказался В.Н. Орлов: «Он хотел бы, чтобы впереди красногвардейцев шел кто-то “Другой”, более достойный вести восставший народ в будущее. Но поэт не нашел никакого другого образа, такой же морально-этической емкости и равного исторического масштаба, который способен был бы символически выразить идею рождения нового мира» [Орлов 1967, с. 94–95]. Позднее над этой интерпретацией иронизировал А. Якобсон, предложивший собственное прочтение блоковской поэмы и его историософской концепции в целом: «Жаль, что В. Орлов не успел подсказать Блоку вместо Христа другой, “более достойный”, образ “такой же морально-этической емкости и равного исторического масштаба»» [Якобсон 1992, с. 63].

В интерпретации некоторых православных или просто не советских критиков «Другой» оказывается ложным Христом, Антихристом. Приведу в качестве примера высказывание А. Якобсона: «И Он и Другой – у Блока с большой буквы; если Он – Христос, то Другой – это, по меньшей мере, намек на Антихриста.<...> Вот в чем сомнение: Христос или Антихрист шагает впереди *двенадцати*» [Якобсон 1992, с. 63]. Подобные высказывания можно было бы умножить.

³ Там же. С. 388–389.

⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 7. С. 326.

Единственная работа, в которой нашла отражение связь слова Блока о Другом вместо Христа и процитированными фрагментами из Евангелия от Иоанна, – статья Л.М. Розенблум «Да. Так диктует вдохновение... (Явление Христа в поэме Блока “Двенадцать”)» [Розенблум 1999, С. 118–152]. Опираясь на эти фрагменты, исследовательница делает убедительный вывод: «Если попытаться следовать за поэтической мыслью Блока, то скорее всего можно предположить, что “Другой” – это Дух Святой, Дух истины, третья ипостась Божественной Троицы» [Розенблум 1999, С. 146]. Столь же убедительна и связь этой мысли о «Другом» как Утешителе, Духе Святом с Иоанновой церковью Третьего Завета Мережковских. Более того, сам Блок писал о Другом Утешителе еще в 1905 г., в рецензии на книгу Н. Минского «Религия будущего»: «И едва ли мистический разум разумел Христос <...> в словах о Другом Утешителе. Мы помним женственный лик этого Утешителя в страшном видении пророка Илии и на раскольничьих иконах. Это “глас хлада тонка”, женственно-нежный образ Духа Святого, возносящий горе, обещающий нам, что *времени больше не будет*»⁵.

Приводимая цитата очень важна для понимания неслучайности блоковских отсылок к словам Христа о «Другом Утешителе» как третьей божественной ипостаси. Блок размышляет об этом не только в своих прозаических сочинениях и дневниковых записях. Образ «Третьего» появляется и в стихотворении 1904 г. «Гроб невесты легкой тканью...»⁶:

Над ее бессмертной дремой
Нить Свершений потекла.
Это – Третий – Незнакомый
Кротко смотрит в купола.

Важно также, что в размышлениях Блока Утешитель – Дух Святой – еще в 1903 г. соединялся с женственным образом Софии, о чем он писал Андрею Белому 18 июня (1 июля) 1903 г.: «Из догматов нашей церкви Она, думается, коснулась самых непомерных: Троичности лиц и Непорочного зачатия. Первый, заключающий в себе “мысль” о Св. Духе, наводит на замирание души, о том, Она ли – Св. Дух, Утешитель?» Второй ясно отмечает Ее след, но не

⁵ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 2010. Т. 8. С. 179.

⁶ Там же. 1997. Т. 2. С. 44.

обязывает к вере в тождество Ее и Божьей Матери, т. е. в полное воплощение ее в Божьей Матери»⁷.

Чтобы окончательно распрощаться с интерпретацией Другого как Антихриста, надо отметить, что в Симфонии (Словаре-указателе к книгам Ветхого и Нового Завета) слово «Другой» нигде и никогда не сочетается со словом «Антихрист». Помимо обычных бытовых значений («другой брат», «другой город» и т. п. в Новом Завете Другой – это только Утешитель и Дух Святой, о чем и говорится у Блока.

К этому можно лишь добавить, что именно этот фрагмент Евангелия от Иоанна, как показывает текст Молитвенника, читался во всех домашних службах Мережковских.

Итак, что же показывает проверка гипотезы З.Г. Минц о полном совпадении новозаветных цитат с Молитвенником Мережковских?

Результаты оказываются неожиданными. Они совпадают лишь в выборе фрагментов из Евангелия от Иоанна и Откровения Иоанна Богослова. В выборе текстов из Ветхого Завета наблюдается по преимуществу расхождение (ни одна из «исторических» ветхозаветных книг у Мережковских не учитывается, Блок почти не цитирует излюбленный Мережковскими Псалтырь). Но утверждение З.Г. Минц, что фигура Христа в финале «Двенадцати» знаменует отход от влияния Мережковских, требует поправок. Для Блока Христос перед красногвардейцами – знак того, что, говоря его словами, «кончается не мир, а процесс». И в этом он оказывается гораздо ближе учению Церкви Святого Духа, чем это виделось самим Мережковским.

В заключение подчеркну, что рассматриваю свою статью только как введение к теме «Библейский цитатный пласт в текстах Александра Блока», которая настоятельно требует разработки.

Литература

- Минц 2000 – *Минц З.Г.* Блок в полемике с Мережковскими // Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 537–620.
- Орлов 1967 – *Орлов В.Н.* Поэма Александра Блока «Двенадцать»: Страница из истории советской литературы. М.: Художественная литература, 1967. 216 с.
- Приходько 2003 – *Приходько И.С.* А. Блок и Библия // Шестое чувство: Памяти Павла Вячеславовича Куприяновского: Сборник научных статей и материалов. Иваново, 2003. С. 66–76.

⁷ Андрей Белый и Александр Блок: Переписка: 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 69.

- Розенблум 1999 – *Розенблум Л.М.* «Да. Так диктует вдохновение...» (Явление Христа в поэме Блока «Двенадцать») // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 118–152.
- Якобсон 1992 – *Якобсон А.* Конец трагедии. Вильнюс; М., 1992. 197 с.
- Pachmuss 1972 – *Pachmuss T.* Intellect and ideas in action. Selected correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972. P. 714–770.

References

- Minz, Z.G. (2000), “Blok in the controversy with the Merezhkovskys”, in Mints, Z.G. *Aleksandr Blok i russkie pisateli* [Alexander Blok and Russian writers], Saint Petersburg, Russia, pp. 537–620.
- Orlov, V.N. (1967), Poema Aleksandra Bloka “Dvenadtsat’”: Stranitsa iz istorii sovetskoi literatury [Alexander Blok’s poem “Twelve”. A page from the history of Soviet literature], Moscow, Russia.
- Prikhod’ko, I.S. (2003), “Blok and the Bible”, in *Shestoe chuvstvo. Pamyati Pavla Vyacheslavovicha Kupriyanovskogo: Sbornik nauchnykh statei i materialov* [The sixth sense. In memory of Paul V. Kuprianovsky. Collection of scientific articles and materials], Ivanovo, Russia, pp. 66–76.
- Rozenblyum, L.M. (1999), “ ‘Yes. Inspiration dictates so...’ (The Appearance of Christ in Blok’s poem ‘The Twelve’)”, *Voprosy literatury*, no. 6, pp. 118–152.
- Yakobson, A. (1992), *Konets tragedii* [The end of the tragedy], Vilnius, Lithuania, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дина М. Магомедова, доктор филологических наук, профессор, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, Поварская ул., д. 25а;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dinamagom@yandex.ru

Information about the author

Dina M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of The Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya St., Moscow, Russia, 121069;

Russian State University of the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dinamagom@yandex.ru

«Не следует мешать людям сходиться с ума»:
медико-социальный и художественный дискурсы
в повестях А.П. Чехова «Палата № 6»
и «Черный монах»

Маргарита М. Одесская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru*

Аннотация. В фокусе нашего внимания – отношение Чехова к институту психиатрии как части социальной системы России конца XIX в. «Палата № 6» – бесценный материал по истории социальной медицины, сопоставимый с немногочисленными документальными свидетельствами земских врачей о состоянии психиатрии в русской провинции конца XIX в. В повести «Черный монах» актуализируется дискуссия вокруг темы *гений и безумие*, получившей новый импульс в эпоху *fin de siècle*.

Ключевые слова: Чехов, психиатрия, медико-социальный, художественный дискурсы, эпоха *fin de siècle*

Для цитирования: Одесская М.М. «Не следует мешать людям сходиться с ума»: медико-социальный и художественный дискурсы в повестях А.П. Чехова «Палата № 6» и «Черный монах» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 213–223. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-213-223

“We should not prevent people from going crazy”.
Medical, social and artistic discourses
in A.P. Chekhov’s “Ward no. 6” and “The Black Monk”

Margarita M. Odesskaya

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
mar-1432998@yandex.ru*

Abstract. The focus of our attention is Chekhov’s attitude to the institute of psychiatry as a part of Russian social system at the end of the 19th century. “Ward No. 6” is an invaluable material on the history of social medicine, comparable with the few documentary evidence of zemstvo (the county) doctors

about the state of psychiatry in the Russian province of the late nineteenth century. The story “The Black Monk” draws increasing attention to the discussion around the topic of genius and madness, which received a new impetus in the fin de siècle era.

Keywords: Chekhov, psychiatry, medico-social, artistic discourses, the era of fin de siècle

For citation: Odesskaya, M.M. (2022), “ ‘We should not prevent people from going crazy’. Medical, social and artistic discourses in A.P. Chekhov’s ‘Ward no. 6’ and ‘The Black Monk’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 213–223, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-213-223

«Не следует мешать людям сходиться с ума», – так мотивирует свое бездействие и равнодушие доктор одной из провинциальных больниц, герой повести «Палата № 6».

Что делать с психически больными? Этот вопрос встал перед практической медициной и обществом в конце XIX в. Повести Чехова «Палата № 6» (1892) и «Черный монах» (1894) актуализируют и обостряют не только медицинскую, но и социальную проблему.

Психиатрия как самостоятельная часть медицины начала формироваться и сделалась объектом пристального изучения в России к началу 1890-х гг. Доктор-психиатр Н.Н. Баженов, который участвовал в создании больницы для душевнобольных в Рязани и сделал описание своей работы по реорганизации психиатрии в русской провинции, свидетельствует, что до 1890 г. в большинстве русских университетов «не было клинического преподавания психиатрии не только в провинции, но и в центрах, не было учреждений, имеющих право на наименование больницы для душевнобольных, а разве более или менее во всех отношениях неудовлетворительные дома для умалишенных с очень ограниченным количеством штатных мест; не было почти и практических врачей, которые бы интересовались этой областью медицины и посвятили себя ей»¹.

Лишь в конце XIX в. первые русские врачи начали активно ездить за границу и изучать опыт устройства психиатрических больниц, а также новые методы лечения больных. Приобретенные знания внедрялись в России, где стали появляться психиатрические больницы, устроенные по новому образцу. Вопросы

¹ *Баженов Н.Н.* Четыре с половиною года психиатрической деятельности в провинциальном земстве. М., 1890. С. 11.

психиатрии начали обсуждать на съездах земских врачей. К числу земских врачей-энтузиастов принадлежал Павел Арсеньевич Архангельский, автор 17 печатных работ по организации больничного дела. По поручению земств доктор сделал осмотр нескольких провинциальных заведений для душевнобольных, где жил в течение некоторого времени и вел наблюдения. Архангельский написал отчет о состоянии психиатрических лечебниц и в 1887 г. издал его отдельной книгой.

Чехов познакомился с П.А. Архангельским в 1884 г., когда после окончания университета практиковал в Воскресенске под руководством известного врача. В 1887 г., встретившись с Архангельским в Бабкине, Чехов прочитал «Отчет...» в рукописи и спросил у автора: «А ведь хорошо бы описать также тюрьмы, как Вы думаете?». А через три года он поехал на остров Сахалин, чтобы изучить и описать устройство тюрем. Что имел в виду Чехов, написавший Меньшикову, что отдал дань медицине в виде книги о Сахалине² (П. 5, 262), мы можем только предполагать. Как известно, писатель намеривался защитить докторскую диссертацию по книге «Остров Сахалин». Ставя в один ряд тюремоведение и медицину, Чехов тем самым показал, что его интересует социальный аспект медицины. Диссертацию Чехову защитить не удалось, думается, потому, что такие области знания, как социальная медицина, не рассматривались учеными советами в качестве предмета диссертационного исследования. А вот в художественных произведениях «Палата № 6» и «Черный монах», написанных как раз в 1890-е гг., отразились те идеи, которые циркулировали в обществе.

Чехов живо интересовался новыми тенденциями в психиатрии, о которых узнавал из медицинских журналов и книг, участвуя в съездах земских врачей, а также из личных бесед с коллегами-психиатрами. В «Отчете...» Архангельского Чехова скорее всего впечатлило очень детальное описание того, что составляет рутинную жизнь психически больных, окружающую их обстановку. Архангельский показал, какую важную роль играли проектирование здания лечебницы, выбор ее местоположения, удобства и питание, личная гигиена и одежда больных, распределение пациентов по палатам, обслуживание медперсонала. В заключении же Архангельский сравнивает новые больницы с домами для умалишенных старого образца и ссылается на статью доктора Шульца «Призрение помешанных в России», где отмечается, что «сумасшедшие

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на данное издание даются в тексте с указанием серии (С. или П.), тома и страницы.

считались совершенно ненужными людьми, и все заботы направлены были к тому, чтобы оберечь общество от таких людей»³.

Архангельский представил картину «доземского» «сумасшедшего дома» так: «...это было совершенно не приспособленное помещение для содержания душевнобольных, напоминающее каземат, тюрьму, где никакого не было разделения больных по характеру болезни – этого основного принципа правильного ведения дела в психиатрических заведениях, вследствие чего постоянно стоял гвалт в заведении, на каждом шагу были драки. Нетрудно себе представить здесь же роль усмирителя с каким-нибудь аппаратом, напоминающим лошадиную сбрую <...> – все это придавало еще более ужасный вид положению душевнобольных. Недостаток врачебного надзора, когда врачи заходили в эти отделения мимоходом или в экстренных каких-либо случаях, производил то, что больные находились в полном распоряжении смотрителя и прислуги, которая, конечно, не скупилась на “кулаки”»⁴.

Почему же Чехов взял для повести «Палата № 6» не те идеальные условия, которые были созданы для душевнобольных в отдельных больницах в период реорганизации психиатрии, а все то страшное, о чем свидетельствует Архангельский в заключительной части своей книги, все то, что делает больницу похожей на тюрьму? «Палата № 6» создавалась в Мелихове, где Чехов параллельно обрабатывал свои впечатления от поездки на Сахалин. Кроме того, в этот период, работая санитарным врачом на эпидемии холеры, он непосредственно столкнулся с деятельностью земств по организации медицинского обслуживания. В письме к Н.М. Линтваревой Чехов рассказывает о реальном состоянии медицинского арсенала в провинции: «Холера на носу, а земство только теперь выписывает из Берлина шприцы Кантани и даже Эсмарховы кружки. У меня на 25 деревень одна кружка, ни одного термометра и только полфунта карболовой кислоты» (П. 5, 99). Медицинское оснащение мелиховской больницы мало чем отличалось от того, что увидел Чехов в тюремном лазарете на Сахалине и описал в книге «Остров Сахалин»: «Приводят мальчика с нарывом на шее. Надо резать. Я прошу скальпель. Фельдшер и два мужика срываются с места и убегают куда-то, немного погодя возвращаются и подают мне скальпель. Инструмент оказывается тупым, но мне говорят, что это не может быть, так как слесарь недавно точил его. Опять фельдшер и мужики срываются с места и после двух-трехминутного ожида-

³ Цит. по: *Архангельский П.А.* Отчет по осмотру русских психиатрических заведений. М., 1887. С. 288.

⁴ Там же. С. 291–292.

ния приносят еще один скальпель. Начинаю резать – и этот тоже оказывается тупым. Прошу карболовой кислоты в растворе – мне дают, но не скоро; видно, что эта жидкость употребляется здесь не часто. Ни таза, ни шариков ваты, ни зондов, ни порядочных ножиц, ни даже воды в достаточном количестве» (С. 14–15, 370). В книге «Остров Сахалин» находим и описание положения психически больных: «Психические больные, как я говорил уже, на Сахалине не имеют отдельного помещения; при мне одни из них помещались в селении Корсаковском, вместе с сифилитиками, причем один даже, как мне рассказывали, заразился сифилисом, другие, живя на воле, работали наравне со здоровыми, сожительствовали, убежали, были судимы» (С. 14–15, 365). Одной емкой фразой Чехов охарактеризовал отношение к психически больным на Сахалине: «Если бы здесь сумасшедших сжигали на кострах по распоряжению тюремных врачей, то и это не было бы удивительно, так как местные больничные порядки отстали от цивилизации по крайней мере лет на двести» (С. 14–15, 114).

Параллели и совпадения с положением пациентов «Палаты № 6» бросаются в глаза: Ивана Дмитриевича Громова, когда отправили в больницу, сначала поместили в палате для венерических больных (С. 8, 80). Палата № 6, как и сахалинская тюрьма, – место изоляции неудобных для общества людей. Палата для умалишенных не только организована как тюрьма, но и располагается напротив тюрьмы. Тюрьма на острове, с которого невозможно убежать, изолированная от остальной жизни, тюрьма, где применяются жестокие телесные наказания, унижающие личность, показывала бессилие государства перед преступностью. Таковую же беспомощность перед психическим заболеванием демонстрировала и медицина, не имеющая средств лечения и условий для содержания больных, не способная к правильной диагностике.

Чехов полемизирует с теми, кто возлагал большие надежды на деятельность земств в области социальной медицины. Он довольно сдержанно относился к деятельности земств по благоустройству больниц потому, что скорей всего понимал, что эта работа не носит системный, повсеместный характер, а примеры образцовых психиатрических больниц, представленные в «Отчете» Архангельского, единичны. О прогрессе в медицине знает и доктор Рагин, но лишь из газет. «Психиатрия с ее теперешнею классификацией, методами распознавания и лечения – это в сравнении с тем, что было, целый Эльбурс, – констатирует доктор. – Теперь помешанным не льют на голову холодную воду и не надевают на них горячечных рубаш; их содержат по-человечески и даже, *как пишут в газетах*, устраивают для них спектакли и балы» (С. 8, 92. Курсив мой. – М. О.).

Но писатель говорит, что город, в котором находится больница с палатой № 6, – в двухстах километрах от железной дороги, и потому все новейшие достижения психиатрии нескоро сюда дойдут, и неизвестно, дойдут ли вообще. Ни психиатрия, ни существующая социальная система в целом, показывает Чехов, не способны оказать необходимую помощь, и все происходит по логике доктора Рагина: «Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них» (С. 8, 96). А общество, по словам доктора, непобедимо, пока «ограждает себя от преступников, психических больных и вообще неудобных людей» (С. 8, 96). «Неудобным» человеком оказался, в конце концов, и сам доктор Рагин, и можно предположить, что каждый может попасть в подобную ситуацию, пока психиатрические заведения выполняют функцию тюрем.

Психически больные герои повестей – интеллектуалы. Мысли, которые высказывает пациент палаты № 6 Громов, полны здравого смысла и благородства, он прекрасно владеет искусством полемики, и потому неслучайно беседы с ним гораздо более интересны доктору, чем общение с «нормальными» жителями провинциального города. И если бы не диагноз – мания преследования, – поставленный автором-врачом герою, и симптоматика, характеризующая заболевание (постоянно напряженное состояние, гримасничанье, дрожь во всем теле, беспокойная ходьба из угла в угол, повышенная возбудимость, беспорядочная, лихорадочная речь и внезапный страх), можно было бы считать его протагонистом, исповедующим идеи, близкие самому писателю.

Магистр философии и психологии Андрей Коврин, герой повести «Черный монах», молодой талантливый ученый, страдает манией величия, сопровождающейся зрительными и слуховыми галлюцинациями. Чехов предупреждал, что «Черный монах» – «это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуются в нем мания величия» (П. 5, 262). И.Н. Сухих указал медицинский источник, на который скорее всего ориентировался Чехов, работая над рассказом. Это «Курс психиатрии» С.С. Корсакова, изданный в 1893 г., который сохранился в библиотеке Чехова [Сухих 1987, с. 102–103].

Коврин считает себя гением. В контексте эпохи *fin de siècle* «гениальные безумцы» становятся объектом публичного внимания, возбуждая, с одной стороны, неоромантический интерес к необыкновенной личности, а с другой – неопозитивистское опровержение «культы героя». Немецкий психиатр Макс Нордау, известный как один из яростных ниспровергателей «гениальных безумцев», в книге «Вырождение» делает медико-социологическое исследование деятельности выдающихся личностей. С этой книгой Чехов был знаком, и, хотя он отозвался об ее авторе

крайне нелицеприятно, отклик на идеи Макса Нордау слышится в «Черном монахе».

Макс Нордау пишет, что в настроении *fin de siècle* психиатр легко узнает черты вырождения и истерии. Вырождение, по его мнению, в первую очередь, связано с наследственностью. Кроме того, развитие цивилизации, ритм жизни больших городов, огромный поток информации приводят к утомляемости, усталости, психопатии и неврастеники. Психопаты, говорит Нордау, склонны подчеркивать свою острую возбуждаемость, высокую чувствительность к музыке, к поэзии, к прекрасному, что, по их мнению, отличает их от профана, «грубым нервам которого недоступно понимание красоты. Несчастные не подозревают, – иронизирует автор, – что они гордятся болезнью и хвастаются помешательством»⁵. Неврастеники и психопаты стремятся отличаться от простых людей, им необходимо идентифицировать себя с гениями, личностями, превосходящими окружение. Нордау говорит, что наука не утверждает, будто бы «всякий гений – непременно сумасшедший», а всякий помешанный – гений. Специалист способен отличить здорового гения от «выродившегося субъекта высшего порядка». И далее Нордау проводит очень важное отличие здорового гения от «вырожденца»: «Отнимите у гения дарование, которое ставит его так высоко над толпой, и он тем не менее останется человеком очень умным, дельным, нравственным, здравомыслящим, который с честью займет всякое общественное положение. Но попробуйте отнять у психопата его дарование, и вы получите только преступника или сумасброда, ни к чему не пригодного в жизни»⁶.

Бросается в глаза, что симптоматика «гения-безумца», сделанная Нордау, удивительно соответствует описанию поведения Коврина. Магистр в рассказе Чехова приехал из города по совету доктора в деревню, оттого что «утомился и расстроил себе нервы» (С. 8, 226). Много работая, он курит сигары и пьет вино (эти особенности поведения психопатов и неврастеников также отмечены Нордау). Таланты передались Коврину, как говорит Песоцкий, по наследству от матери, по наследству же ему передалась и ее болезнь – чахотка. «Коврин слушал музыку и пение с жадностью и изнемогал от них» (С. 8, 232). Кстати, и галлюцинации его появляются от восторга, вызванного музыкой. Он легко возбудим, чувствителен к запахам цветов, впадает в состояние эйфории. Коврин счастлив от того, что во время галлюцинаций черный монах внушает ему мысли об из-

⁵ Нордау М. Вырождение: Современные французы. М.: Республика, 1995. С. 35.

⁶ Там же. С. 37.

бранничестве, превосходстве над толпой, над заурядными людьми. После галлюцинаций Коврин чувствует прилив сил, вдохновение, способность работать и любить. Чехов, как и Нордау, показывает, что если у гения-безумца отнять то, что отличает его от других, то более отчетливо проявятся признаки заболевания: когда Коврина начали лечить, и у него исчезли эмоциональный подъем, вдохновение, он стал раздражителен, придирчив, груб.

Кроме того, не ясно, был ли действительно Коврин гением. Гением себя считал он сам, находя подтверждение у своей галлюцинации, а также вначале у любящих его Песочких. Таким образом, рассматривая эту повесть в контексте эпохи *fin de siècle* и теории вырождения, можно предположить, что Чехов, как и Нордау, облачает своего «гениального безумца», описывая симптоматику болезни героя, предлагая читателю познакомиться с его *historia morbi*. И это медико-клинический аспект повести.

Но есть в повести и другой аспект, связанный с романтической традицией, с ее вниманием к экстраординарным событиям и людям с необычным поведением. Хотя читателю не ясно, был ли Коврин гением, в повести показано, что он творческая личность, испытывает экстаз вдохновения и страдает от непонимания его близкими. Одиночество экстраординарной личности в чуждой среде – типичная тема романтического произведения.

«Черный монах» напоминает повесть писателя-романтика В.Ф. Одоевского «Сильфида» (1837)⁷. Сумасшествие героя, как показывает Одоевский, – это бегство романтического героя в другой мир, далекий от пошлости обыденной жизни, который доступен не всем. Сумасшествие Коврина – это тоже уход в иллюзорный мир. Даже легенда о мираже черного монаха, который отражается в слоях атмосферы и тысячу лет путешествует по всему миру, напоминает алхимическую легенду о сильфах. Отличается финал: у Одоевского – горькая ирония над тем, что герой после лечения стал заурядным человеком, у Чехова – магистр после долгого лечения и возвращения к обыденной жизни все же умирает счастливым, потому что перед смертью ему снова явился черный монах, посланец из другого мира.

Тема сумасшествия важна для Одоевского, но его внимание привлекает не клиническая болезнь сама по себе, а гениальные безумцы, такие как Бетховен («Последний квартет Бетховена»). У безумцев Одоевского – обостренная чувствительность, талант видеть и слышать то, что другим недоступно. Но за дарованный

⁷ Р.Г. Назиров считает, что Чехов полемизирует с романтической традицией, подхваченной декадентской литературой, возвышения и поэтизации безумия [Назиров 2005, с. 42–57].

талант человеку приходится расплачиваться: он теряет земные радости, доступные обыкновенным людям («Импровизатор»). В произведениях Одоевского экстаз вдохновения, творчества, духовное прозрение воспринимаются обыкновенными людьми как сумасшествие, и, как это характерно для романтизма, поэзия творчества и пошлость обыденности противопоставлены друг другу.

Повесть Чехова «Черный монах» тоже может быть воспринята как противопоставление гениальных безумцев нормальным людям толпы. Тема избранничества и толпы имеет, как известно, традицию в русской литературе. Несомненно, такая постановка вопроса была очень актуальна для искусства конца XIX в. Черный монах – alter ego магистра – исповедует ницшеанские идеи о культе незаурядной личности. Отношение Чехова к Ницше было неоднозначным, однако впечатление, произведенное его философией, отразилось в «Черном монахе».

В повести Чехова конфликт между «гениальным безумцем», воплощающим неоромантическую, ницшеанскую модель поведения, и семьей, старающейся вернуть его к «нормальной» жизни, приобретает высокую степень остроты. Страдают обе стороны. С точки зрения Тани, болезнь мужа разрушительна не только для него самого, но и для близких людей. Коврин, по ее мнению, явился причиной распада семьи, гибели прекрасного сада и смерти отца. В то же время Коврин упрекает жену и тестя за то, что его лечили и помешали сходить с ума, потому что только в состоянии экстаза вдохновения, испытываемого во время галлюцинаций, он был истинно счастлив: «Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я – посредственность, мне скучно жить» (С. 8, 251). В словах магистра выражено типично романтическое представление о том, что цивилизация и культура создаются безумными гениями: «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники не лечили их от экстаза и вдохновения. <...> Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением, и цивилизация погибнет» (С. 8, 251–252). Родственники и в самом деле не понимают Коврина и бесцеремонно вторгаются в его внутренний мир, навязывая лечение, обезличивающее и, по существу, разрушающее его. Более того, Таня даже обвиняет своего мужа в том, что тот болен: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим» (С. 8, 255).

Чехов сталкивает в повести два противоположных взгляда на проблему: медико-клинический и художественный, романти-

ческий. И похоже, что ни один из этих подходов не предлагает практического решения проблемы положения психически больных в обществе. Писатель показывает бессилие современной ему медицины, использующей одни и те же средства для лечения всех видов нервно-психических заболеваний, никак не дифференцируя их. Коврину прописали бромистые препараты, теплые ванны, молоко, свежий воздух, режим дня – стандартный набор средств, пригодный при любых заболеваниях. Читатель «Палаты № 6» и «Черного монаха» оказывается в логическом тупике. Доктор Рагин, прописав Громову холодные примочки на голову, лавровишневые капли, по существу не лечит своих больных, потому что не верит в эффективность лечения и считает, что «не следует мешать людям сходить с ума». Доктора и родственники в повести «Черный монах», напротив, лечат Коврина и мешают, по его словам, сходить с ума. И в том, и в другом случае результат негативный: герои страдают.

Не предлагая конкретного решения проблемы, писатель актуализирует ее и предельно обостряет. Чехов иронизирует над универсальными средствами лечения, подчеркивает, что нет единого рецепта, который можно использовать во всех случаях. Скорей всего, он понимал недостаточность медикаментозного лечения психически больных. Чехов показал важность психологического воздействия врача на пациента, необходимость умения вести с больным диалог на равных, что делает герой повести «Палата № 6» доктор Рагин. В обществе, где психически больные не признавались равноправными, такие методы лечения не существовали, и потому коллеги Рагина воспринимают доктора, беседующего с пациентом, как сумасшедшего. Методы психологического воздействия на пациента станут достоянием психиатрии и начнут входить в лечебную практику позднее, после достижений, сделанных в области психоанализа Зигмундом Фрейдом, Карлом Юнгом.

В повестях «Палата № 6» и «Черный монах» Чехов поставил читателей перед вопросами, которые не ставились до него художественной литературой. Он показал, что психически больные люди, как и арестанты, – социально незащищенная, бесправная часть общества. Не зная средств решения проблемы, общество отгораживается от психически больных. Положение психически больных в семье – это тоже важный и актуальный вопрос, на который нет однозначного ответа и который нуждается в изучении в той же степени, что и методы лечения. Проблема *гений и безумие*, созвучная эпохе, освещена в повести двойным светом и остается открытой.

Литература

- Назирова 2005 – Назирова Р.Г. Чехов против романтической традиции: к истории одного сюжета // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 42–57.
- Сухих 1987 – Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 180 с.

References

- Nazirov, R.G. (2005), "Chekhov against the Romantic tradition. On the history of one plot", in Nazirov, R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod: Issledovaniya raznykh let: Sbornik statei* [Russian classical literature. Comparative historical approach. Studies of different years. Collection of articles], Ufa, Russia, pp. 42–57.
- Sukhikh, I.N. (1987), *Problemy poetiki A.P. Chekhova* [Issues of A.P. Chekhov's poetics], Leningrad, Russia.

Сведения об авторе

Маргарита М. Одесская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mar-1432998@yandex.ru

Information about the author

Margarita M. Odesskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq. Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru

Грамматическое и психологическое прочтение пьесы «Шарманка» А.П. Платонова

Елисей И. Мясников

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, elisey2706@mail.ru*

Аннотация. Данная статья посвящена пьесе Андрея Платонова «Шарманка». Ее анализ показывает, как оригинальный и потаенный язык соотносится со смыслом текста и с жизнью автора. Также произведение рассматривается в контексте поэтики близлежащих на временном отрезке трудов писателя: выявляются общая тенденция мысли, инвариантность деталей и тем, различные комбинации мотивов и развитие некоторых лейтмотивов. В качестве метода исследования используется герменевтика в определении Фридриха Шлейермахера – как искусство понимания и истолкования текста: «грамматическое» и «психологическое» в данном анализе являются тождественными сторонами – они не разделены, а постоянно соприкасаются, взаимопостигаются как часть и целое в герменевтическом круге. Это позволяет, во-первых, подойти к рассмотрению трудных мест через призму жизни автора, тем самым дать им обоснованное и убедительное объяснение; во-вторых, назвать «Шарманку» отчасти автобиографическим произведением. Таким образом, в статье исследуются: своеобразие платоновского языка, его связь с реалиями советского времени 20–30-х гг.; пересечение сюжета пьесы с важными событиями жизни писателя, например отречением от него литературного сообщества, в частности покровителя и товарища Александра Фадеева; место «Шарманки» в творческом наследии Андрея Платонова.

Ключевые слова: Андрей Платонов, «Шарманка», литературоведение, герменевтическое прочтение

Для цитирования: Мясников Е.И. Грамматическое и психологическое прочтение пьесы «Шарманка» А.П. Платонова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 224–233. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-224-233

Grammatical and psychological reading of Platonov's "Sharmanka (Barrel Organ)"

Elisei I. Myasnikov

*Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
elisey2706@mail.ru*

Abstract. The article deals with Andrei Platonov's play "Sharmanka". Its analysis shows how the author's original and hidden language relates to the meaning of the text and to the author's life. The play is also considered in the context of the poetics of the writer's works close in time: the general tendency of thought, invariance of details and themes; different combinations of motifs and development of some leitmotifs are revealed. The method used is hermeneutics, as it is defined by Friedrich Schleiermacher – the art of understanding and interpreting the text. The "grammatical" and the "psychological" sides in such analysis remain identical – they are not separated, but constantly touching and mutually perceiving, like part and parcel in a hermeneutic circle. First of all, that allows to approach the interpretation of difficult parts through the prism of the author's life, thereby giving them a reasonable and convincing explanation; and secondly, to call "Sharmanka" partly an autobiographical work. Thus, the article studies the originality of Platonov's language, its connection with the realities of Soviet times in the 20s and 30s; the intersection of the plot with important events in the writer's life, such as the repudiation of the literary community, in particular his patron and comrade Alexander Fadeev; as well as the place of "Sharmanka" in the creative legacy of Andrei Platonov.

Keywords: Andrey Platonov, "Sharmanka", literary criticism, hermeneutical reading

For citation: Myasnikov, E.I. (2022), "Grammatical and psychological reading of Platonov's 'Sharmanka' (Barrel Organ)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 224–233, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-224-233

А.П. Платонов оставил большое наследие: многочисленные рассказы, стихотворения, романы, повести, статьи, сценарии и пьесы. Большую трудность для исследователей составляет установление количества и качества редакций и точной даты написания того или иного произведения (Н. Малыгина утверждает, что и «жизнеописание Платонова далеко от завершения» [Малыгина 2011, с. 494]). Однако чтобы проанализировать текст, сопоставить его с жизнью автора и выявить развитие тем относительно предыдущих трудов, нужно точно определить время создания работы: это осуществимо, если обратить внимание на детали.

По некоторым данным «Шарманка» – первое крупное произведение после «Котлована» и первый опыт Платонова в самостоятельном написании пьесы (до нее была создана комедия «Дураки на периферии», написанная совместно с Борисом Вогау, более известным под псевдонимом Пильняк). Эта гипотеза основана на описаниях, указывающих на исторический контекст, которые дают право предполагать дату написания «Шарманки» – декабрь 1930 г. (подробно об этом – статья Н. Дужиной «Пьеса А. Платонова “Шарманка” в контексте политической и общественной жизни страны» [Дужина 2009, с. 176–207]). Дужина убедительно разбирает каждую деталь, которая могла бы помочь в датировке произведения. Исследователи Н. Корниенко [Корниенко 1993, с. 170] и Т. Мальцева [Мальцева 2008, с. 168] также высказывают мнение, что пьеса написана в 1930 г.

Фридрих Шлейермахер справедливо утверждает, что «всякого говорящего можно понять только на фоне его национальности и эпохи» [Шлейермахер 2004, с. 45]. Советская эпоха не так далека от нас, чтобы ее забыть, и не так близка, чтобы не иметь возможности проанализировать со стороны. Зная контекст, необходимо сопоставить его с текстом, чтобы в таком сравнении найти смысл, лежащий вне «грамматической» стороны пьесы, который не может быть выявлен только исходя из художественного мира, но в состоянии представить обоснованную интерпретацию «темных мест».

Каждый читатель Андрея Платонова наверняка чувствовал его самобытный стиль письма: понятный, но не ясный; работающий, но будто неправильно; доводящий информацию, но в то же время потаенный, скрывающий нечто большее, чем обыденное обозначение предметов и явлений. Несмотря на особый слог, русскому человеку (в отличие от иностранцев, не впитавших тот же культурный слой, что и автор) под силу понять писателя, контекст, стоящий за каждой отдельной фразой и за произведением в целом. Однако в этой работе и в этом анализе языка я больше хочу уделить внимание тексту как части поэтики и жизни Андрея Платонова, нежели сопоставлению с историческими событиями. Хотя, конечно, совсем без этого обойтись нельзя.

Я предлагаю внимательнее посмотреть на эти странные, но типичные для писателя словосочетания, понять, как они работают в «Шарманке». Начнем с самого очевидного и простого – с канцеляризмов. Щолев хочет оставить Алешу и Мюд в своем кооперативе: ему нравится их музыка. И для этого он привлекает музыкальные силы в многолапчатую систему в штат утешителей. Щолев, в принципе, общается подобным образом. Его речь приобрела деловой стиль, да так и въелась: когда у него крутит живот, он считает, что

у него «болит...тело от продовольственных нужд»¹. Такая ирония над бюрократическим языком для Платонова не нова и всегда принимает одну форму: преувеличенную, доведенную до абсурда и комичную.

В речи платоновских героев нередко можно услышать и газетную лексику: один ругается на всех подряд, называя «право-левым элементом»², и поминает Папу Римского (он часто упоминался в газетах того времени после его призыва бойкотировать советские товары); другой ищет оппортунистов, находя это зло в самом себе; третья делит людей на ударников, культработников, буржуев, подшефных и фашистов. В советское время многие были подвержены тенденции использовать эти выражения, почти у всех они были на устах. Но никто не вдавался в рассуждения о классовом происхождении и сознании природы. В этом, несомненно, выражается платоновская ирония.

Также Платонов часто в своих текстах расставляет реминисценции: чаще всего информативные, нужные для понимания текста и контекста. Например, стремление Стервенсона приобрести душу роднит его с Чичиковым, только вот что именно он подразумевает под душой – не так явно. Имя датского профессора, во-первых, дает некий собирательный образ ученому: Эдуард – англосаксонское имя, и Гансен – германское; во-вторых, наделяет его таинственным смыслом: ведь Валькирия происходит от древнеисландского *valkurlja* – «выбирающая убитых». В скандинавской мифологии валькирии определяют судьбу воинов, решают, кому быть убитым, а кому – остаться в живых. Кооперативное предприятие мало похоже на поле битвы (по крайней мере вначале, когда Стервенсон только появляется), но интересен сам факт появления поэтики мистериальности в драме: сцена с выбором души, уже и до того казавшаяся аллегорической, предстает как обряд, культовое мероприятие.

Вышенаписанное дает основание рассматривать и сцену дегаустации новой пищи не просто как иронию: перед подачей яств Алеша запускает шарманку, и она играет «На сопках Маньчжурии» – вальс, посвященный погибшему в Русско-японской войне Мокшанскому полку. После трапезы шарманщик вновь играет некий вальс и люди начинают кружиться в inferнальном танце: Опорных блюет в урну; из первой служащей «выходит вся душа»³,

¹ Платонов А. Шарманка / Сост. А. Булыгин. Мюнхен: Im Werden Verlag. Некоммерческое электронное издание, 2004. С. 9. URL: https://imwerden.de/pdf/platonov_dramaturgija.pdf (дата обращения 27.06.2022).

² Там же. С. 32.

³ Там же. С. 26.

которую датский профессор сразу же предлагает продать ему; все люди корчатся в судорогах, не отрываясь от танца. Такое издевательство над людьми только подтверждает – с первого взгляда забавное – утверждение Стервенсона про начальство кооператива: «...у них нет бог, остался его товарищ – щорт»⁴. После того, как музыка стихает, следуют слова из «Марша Буденного»:

...Высоко в небе ясном...

<...>

...Вьется алый стяг...⁵.

Однако если, слушая песню, представляется поднятое развивающееся на ветру красное знамя, то вырванные строки, звучащие из уст Мюд и Кузьмы, рисуют картину неба, стягивающегося вихрями кроваво-алой краски. Не зря Михаил Геллер называл «Шарманку» самым злым произведением у Платонова [Геллер 1982, с. 310].

Четвертая особенность стиля – совмещение свойств двух предметов в одном. Сломанная метафора, которая предполагает не сравнение, основанное на общем признаке, а совмещение противоположностей (это совмещение чаще всего идет бок о бок с овеществлением или олицетворением). Читателю предстает эта особенность платоновского языка (которая является во всех произведениях автора без исключения) в моментах, когда «минимум» [Шлейермахер 2004, с. 50] – повседневная речь персонажей – перемешивается с «максимумом» [Шлейермахер 2004, с. 51] – самобытным и оригинальным слогом: в «Шарманке» неимущий дух материализовался и стал раскулачен; монгольскую красоту *созревших* женщин стало можно продать, как и надстройку; а «научность, которая знает пищу» обращается к «русским максимальным людям»⁶.

Есть еще и выражения, с первого взгляда относящиеся к предыдущему разряду, но которые таят смысл, находящийся в себе самих; если подумать над ними, диалектически продолжить их логику, этот смысл открывается. Например, Серена, показывая на Кузьму, говорит, что «он знает все, как патрон»⁷. К этим словам я еще вернусь, чтобы показать всю их зловещую суть.

Данные средства выразительности имеются и в других текстах Платонова, но странный факт: в «Шарманке» то, что должно пу-

⁴ Платонов А.П. Шарманка. С. 19.

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Там же. С. 8.

гать – смешит. Если в «Чевенгуре» смерть – тайна и встреча со своими утерянными родными, а в «Котловане», как точно подметила Е.Н. Проскурина, «жертва Насти в большей степени семантически новозаветна, ибо главное ее назначение в тексте – спасение гибнущего мира» [Проскурина 2001, с. 101], то в данной пьесе смерть нелепа и фиктивна, театральна.

Есть и оппозиция «механизм–природа» (хотя С.Г. Бочаров [Бочаров 2014, с. 354–355] и утверждает, что в поэтике Платонова машина и природа не противопоставляются, я склонен считать иначе) в тексте «Шарманки», однако она развивается в другую, более фундаментальную, а именно «механизм–человек». Кузя – железный человек – имеет все качества человека обычного: единственное, чем он отличается от настоящего – металлическое тело; в четвертой картине второго акта аплодисментов и радостных криков даже не ждут от людей: за них радуется механизм; «сердечное заблуждение»⁸, по словам Евсея, исправляется механически; Алеша тяготится людьми: «...когда же настанут будущие люди – мне надоели, кто живет сейчас»⁹, но кто для него эти «будущие люди»? Ответ может содержаться в третьей картине, где Щоев, Евсей, Клокотов и Алеша подумывают заменить людей машинами: «Я бы всю республику на механизмы перевел и со снабжения снял»¹⁰. Они дошли до главной идеи социализма, по мнению Свидригайлова из записной книжки Ф.М. Достоевского: «Главная мысль социализма – это механизм. Там человек делается человеком механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живую отняли»¹¹.

Таким образом, «Шарманка» вмещает в себя сразу несколько пластов смысла, связанных с разными реальностями, но именно прямой смысл связан с художественной реальностью – все слова и события понимаются непосредственно. Ироническое значение пьесы приобретает, если посмотреть на нее через призму политической и культурной жизни СССР 20-х и 30-х гг. Можно найти и религиозный смысл происходящего, если обращать внимание на детали, указывающие на мифологические и библейские мотивы. Держа в голове такие платоновские лейтмотивы, как: «тайнообразующая

⁸ Там же. С. 35.

⁹ Там же. С. 20.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / Редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 7: Преступление и наказание: Рукописные ред. / Тексты подгот. и примеч. сост. Л.Д. Опульская и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. С. 161.

сила музыки»¹²; оппозиция «механизм–природа»; скитальчество в поисках своего места и человека; «вещество существования» и полемика с философскими концепциями Николая Федорова и Александра Богданова, – обнаруживаешь их продолжение и развитие. Но в пьесе существует и еще один смысл, который связан с личной жизнью Андрея Платонова.

Для раскрытия этого смысла необходимо заострить внимание на трех персонажах: Алеше, Кузьме и Мюд. Начну, пожалуй, с последней. Это подросток, полностью доверяющий своему товарищу Алеше и уповающий на коммунистический режим. М.В. Богомолова [Богомолова 2011, с. 105–106] точно подметила, что некоторые ремарки относятся не столько к режиссеру театральной постановки, сколько к читателю: одна из таких ремарок про Мюд – «...всегда трогает руками тех людей и предметы, с которыми вступает в отношения»¹³. Поистине детская особенность. И вместе с тем этот ребенок строг и тверд в своих убеждениях: ради идеи она оставляет родного ей человека – Алешу – и отправляется «по колхозам и постройкам в социализм»¹⁴. Образ Мюд схож сразу с несколькими образами из «Ювенильного моря», которое датируется 1932 г., т. е. которое написано почти сразу после «Шарманки».

В тексте, на самом деле, несколько деталей, которые получили место и в «Море юности» (второе название повести). Странствующий инженер будет скитаться уже без товарища и с другим музыкальным инструментом – с гармонью; высказывание Кузьмы «живите смирно»¹⁵ станет девизом по жизни Умрищева – такого же оппортуниста, как Кузьма, и такого же бюрократа, как Щоев; незамеченная фраза, брошенная кем-то посреди собрания об аборте, превратится в важную деталь, характеризующую Босталоеву сердобольной, но сильной женщиной, которая всегда готова на самопожертвование; путешествие в Европу станет добровольным, а много раз упомянутый, но неизвестный для простых людей термин интервенции так и останется устрашающим и непонятным. Нельзя с уверенностью сказать, что упоминание тех же деталей в следующем по хронологии тексте является их развитием, но факт этот указывает, в первую очередь, на направление мысли писателя и на предметы, занимавшие его. Есть и еще одна деталь, даже не деталь, а скорее – тема, присутствующая

¹² Платонов А.П. Чевенгур // Платонов А. Мюнхен: “Im Werden Verlag”. Некоммерческое электронное издание, 2006. С. 7. URL: https://imwerden.de/pdf/platonov_dramaturgija.pdf (дата обращения 27.06.2022).

¹³ Платонов А.П. Шарманка. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 6.

в обоих текстах: это тема предательства. Железный человек задолго до шестой картины, где Алеша осознает себя как классового врага, произносил сомнительные фразы («сейте кенаф и клещевину»). Не точно ли так же Платонов хотел «героя сделать, а он сломался»¹⁶? Не точно ли так же Андрея Климентова покинет его друг и товарищ (Александр Фадеев – первый секретарь союза писателей и друг Платонова – опубликовал разгромную рецензию на повесть «Впрок», на печати которой сам настоял), а общество будет осуждать его?

Опубликованы «Епифанские шлюзы» – сначала мало замеченный, а затем отторгнутый сборник прозы; написан рассказ «Усомнившийся Макар» – не принятая критикой притча, выпущенная, как оказалось, «по ошибке» редакции «Октября» (кстати, главным редактором которого был тот самый Фадеев). Платонов не был противником советской власти: он не хотел писать разоблачительные книги и даже не хотел быть «попутчиком» – он желал стать советским писателем, создать произведение в духе соцреализма. И он работал над этим: в качестве ответа на критику он пишет «Первого Ивана» – работу, которую сочли за симптом выздоровления. Автор нерукопожатных вещей кается и обещает написать настоящую революционную, пролетарскую книгу. И пишет «Котлован». И этот «Котлован», как патрон, знает все – даже больше, чем его автор – знает изнутри. Вышел, бесспорно, шедевр сродни чуду, будто бы инженер изобрел говорящего робота, способного ощущать и имеющего собственную волю. Однако «жизнь может произойти только от другой жизни, которая приносится в жертву» [Элиаде 1996, с. 214]. Эти слова точно характеризуют творческие акты автора «Шарманки». Художественный гений–Платонов подавлял Платонова-человека: «Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я, и, полуулыбаясь, писал. Притом то я, которое писало, ни разу не подняло головы и я не увидел у него своих слез» [Платонова 1989, с. 380]. В самой пьесе противоречий между грамматической и психологической стороной нет, они идентичны, но противоречие кроется именно в жизни. Андрей Платонович Климентов был коммунистом, искренним приверженцем социалистического строя, гражданином Советского Союза, человеком, желавшим перестройки мира, полной автоматизации всего. А Платонов был гениальнейшим писателем. И вот никак эти две личности не уживались: одна из-за другой страдала. И хотя сначала Андрей «глубоко искренне»¹⁷ верил, что идет в социализм, потом, оставшись на месте и провозжая ювенильную силу в путь по «стра-

¹⁶ Там же. С. 34.

¹⁷ Там же. С. 11.

не трудного счастья»¹⁸, ощутил расставание со своим близким товарищем и его отречение «прощай, гад-присмиренец»¹⁹.

Итак, «Шарманка» Андрея Платонова – не только программный текст писателя, вмещающий многие детали, мотивы и темы, а также языковые особенности, не раз возникавшие впоследствии в текстах; но и отчасти автобиографическое произведение, отражающее нелегкую судьбу автора.

Литература

- Бочаров 2014 – *Бочаров С.Г.* Вещество существования: филологические этюды. М.: Русский Мир: Жизнь и мысль, 2014. 464 с.
- Богомолова 2011 – *Богомолова М.В.* Ремарки и их функции в формировании авторской позиции: «Шарманка» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Вып. 7. С. 104–116.
- Геллер 1982 – *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья // Геллер М.Я. Париж: Умса-Press, 1982. 408 с.
- Дужина 2009 – *Дужина Н.* Пьеса А. Платонова «Шарманка» в контексте политической и общественной жизни страны // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 176–207.
- Корниенко 1993 – *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова // Здесь и теперь. 1993. № 1. 319 с.
- Мальгина 2011 – *Мальгина Н.М.* «Быть человеком – редкость и праздник» // Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения. М.: Время, 2011. С. 494–543.
- Мальцева 2008 – *Мальцева Т.В.* Особенности конфликта в пьесе Платонова «Шарманка» // Творчество Андрея Платонова. Кн. 4. СПб.: Международная академическая издательская компания «Наука/Интерпериодика», 2008. С. 168–176.
- Платонова 1989 – *Платонова М.* «Живя главной жизнью...» (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Платонов А. «Живя главной жизнью...». М.: Правда, 1989. С. 380.
- Проскурина 2001 – *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20–30-х годов. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 264 с.
- Шлейермахер 2004 – *Шлейермахер Ф.* Герменевтика / Пер. с нем. А.Л. Вольского; науч. ред. Н.О. Гучинская. СПб.: Европейский дом, 2004. 242 с.
- Элиаде 1996 – *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии: Пер. с англ. М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1996. 288 с.

¹⁸ *Платонов А.П.* Ювенильное море // Платонов А. Мюнхен: “Im Werden Verlag”. Некоммерческое электронное издание, 2003. С. 8. URL: https://imwerden.de/pdf/platonov_dramaturgija.pdf (дата обращения 27.06.202).

¹⁹ *Платонов А.* Шарманка. С. 38.

References

- Bocharov, S.G. (2014), *Veshhestvo sushhestvovaniya: filologicheskie e`trudy`* [The substance of existence. Philological etudes], "Russkii Mir": Zhizn' i mysl', Moscow, Russia.
- Bogomolova, M.V. (2011), "Remarks and their functions in the formation of the author's position. 'Barrel organ' ", in "Strana filosofov" Andrey Platonov: problemy` tvorchestva ["The Land of Philosophers" by Andrey Platonov. Problematics of his works], IMLI RAN, Moscow, Russia, pp. 104–116.
- Eliade, M. (1996), *Mify, snovideniya, misterii* [Myths, dreams, mysteries], REFL-book, Moscow, Russia, Vakler, Kyiv, Ukraine.
- Geller, M. (1982), *Andrei Platonov v poiskax schast`ya* [Andrey Platonov in search of happiness], Ymca-Press, Paris, France.
- Duzhina, N. (2009), "A. Platonov's play 'Barrel organ' in the context of the political and public life of the country", in *Voprosy` literatury*, no. 1, pp. 176–207.
- Kornienko, N.V. (1993), "The history of the text and the biography of A.P. Platonov", in *Zdes' i teper`* [Here and now], Moscow, Russia.
- Malygina, N.M. (2011), "Being human is a rarity and a celebration", in Platonov, A.P. *Usomnivshijsya Makar: Rasskazy` 1920-x godov; Stikhotvoreniya* [Doubting Makar. Stories of the 1920s; Poems], Vremya, Moscow, Russia, pp. 494–543.
- Mal'tseva, T.V. (2008), "Features of the conflict in Platonov's play 'Barrel organ' ", in *Tvorchestvo Andrey Platonov* [Works of Andrey Platonov], Mezhdunarodnaya akademicheskaya izdatel'skaya kompaniya "Nauka/Interperiodika", Saint Petersburg, Russia, pp. 168–176.
- Platonova, M. (1989), " 'Living the main life...' (A. Platonov in letters to his wife, documents and essays)", in Platonov, A. "Zhivya glavnoi zhizn`yu..." ["Living the main life..."], Pravda, Moscow, Russia, p. 380.
- Proskurina, E.N. (2001), *Poetika misterial'nosti v proze Andrey Platonov kontsa 20–30-kh godov* [The poetics of mysteriousness in Andrey Platonov's prose of the late 20s–30s], Sibirskii khronograf, Novosibirsk, Russia.
- Shlejermakher, F. (2004), *Germenevtika* [Hermeneutics], Evropeiskii dom, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Елисей И. Мясников, студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; elisey2706@mail.ru

Information about the author

Elisei I. Myasnikov, student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; elisey2706@mail.ru

УДК 821(47)-192
DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-234-244

«Какие к черту волки?»:
слово Высоцкого в «Охоте на овец»
Бориса Белокурова (Усова)

Юрий В. Доманский
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается отсылка к песне Владимира Высоцкого «Охота на волков» в тексте Бориса Белокурова (Усова) «Охота на овец». Делается вывод о специфической роли чужого слова в сильных позициях текста – в заглавии, рефрене, финальном стихе, на основании чего характеризуется и мироощущение автора.

Ключевые слова: чужое слово, сильные позиции текста, Владимир Высоцкий, Борис Белокуров (Усов)

Для цитирования: Доманский Ю.В. «Какие к черту волки?»: слово Высоцкого в «Охоте на овец» Бориса Белокурова (Усова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 234–244. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-234-244

“What the hell are wolves?”
Vysotsky’s word in “Sheep Hunt”
by Boris Belokurov (Usov)

Yuri V. Domanskii
*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru*

Abstract. The article deals with the reference to the song by Vladimir Vysotsky “Hunting for wolves” in the text of Boris Belokurov (Usov) “Hunting for sheep”. The conclusion is made about the specific role of someone else’s word in the strong positions of the text – in the title, refrain, final verse, on the basis of which the author’s attitude is also characterized.

Keywords: someone else’s word, strong positions of the text, Vladimir Vysotsky, Boris Belokurov (Usov)

© Доманский Ю.В., 2022

For citation: Domanskii, Yu.V. (2022), “ ‘What the hell are wolves?’ Vysotsky’s word in ‘Sheep Hunt’ by Boris Belokurov (Usov)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 234–244, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-234-244

Песни и стихи Бориса Белокурова (Усова) (1970–2019), лидера музыкальной группы «Соломенные еноты», как и у многих его современников-поэтов, перенасыщены разного рода отсылками к культуре – как к культуре предшествующей, так и к культуре актуальной. Между тем все эти отсылки в текстах Усова весьма специфичны: М. Семеляк в предисловии к вышедшей в 2022 г. книге усовской лирики указал на то, что эта специфика «в самом превосходстве образа над цитатой»¹, тогда как «Поэзию Усова отличает эпическая наглядность. Он подает любые события как свершенные, а образы – как существующие»². С.Ф. Меркушов замечает: «Творчество поэта Бориса Белокурова (Усова) в пределах группы “Соломенные Еноты” представляется нам безграничным полем интертекстуальных связей, где вступают в трансгрессивное взаимодействие разнообразные сегменты культуры как некоего универсального текста» [Меркушов 2022, с. 91]. Действительно, обращение Усова-поэта к чужому слову из тех или иных источников – цитация их, аллюзии к ним, реминисценции из них – все это характеризуется каким-то совершенно необъятным разнообразием, однако весь этот широчайший спектр самых разных источников выстраивается в усовских текстах в столь цельную систему, что, казалось бы, разрозненные источники ее вдруг предстают в виде единого универсального претекста. Впрочем, этот претекст при всей его цельности без всякого труда распадается на сегменты – на отдельные проявления чужого слова, легко вычленимые при обращении к тому или иному тексту Бориса Усова. И среди таких элементов важное место занимает художественное наследие Владимира Высоцкого, «концептуальными наследниками» которого как раз и «являются отдельные представители “московского формейшена”, в частности “Соломенные Еноты” и “Министерство Любви”. Анализ проблемы под этим углом мог бы лечь в основу самостоятельного исследования, ведь и исполнительский свертхтекст, и масса реминисценций к песням, и специфика *modus vivendi*, и принципиальная рефлексия по поводу Высоцкого – все

¹ Семеляк М. Предисловие // Белокуров (Усов) Б. Эльд. М.: Выргород, 2020. С. 3.

² Там же. С. 5.

располагает к тому: «Идет охота на овец. Какие к черту волки?»» [Меркушов 2022, с. 96]. В качестве подтверждения своей мысли исследователь приводит финальный стих текста Бориса Усова «Охота на овец», стих, содержащий очевидную отсылку к песне Высоцкого «Охота на волков». Приведем усовскую «Охоту на овец» полностью:

Встает с ухмылкой заря, кривится, скалит морду
 Над богоизбранной страной, где люди верят в черта
 Все верят в черта, школяры и шелковые феи
 И каждый миг моей игры – последний день Помпеи
 А я играю в синий мяч под кольцами Сатурна
 Не плачь, my love. И не маньячь – ты выглядишь недурно
 Тебе я шапку из kota купил на барахолке
 Идет охота на котов. Какие к черту волки?

Здесь ночью точат топоры, а утром роют норы
 Спешат на службу три сестры, три развеселых Мойры
 «Из вас – хорошие дрова», – воркуют журналисты
 Кому милей пузырь бухла, кому милей Кейт Уинслет
 «Скорей бы сдох мой друг Фо Мин!» – писал один журнальчик
 Не плачь, май лав, Саш Баш был прав – вырос новый мальчик
 Вот он с дубинкою своей к нам едет в упаковке
 Идет охота на людей. Какие к черту волки?

Веселый Роджер над Кремлем. С ним все идет по плану
 Нам станет тягостно вдвоем. Я полюблю Светлану
 Она понравится мне тем, что щелкает орешки
 И тем, что очень хороша как повод для насмешки
 А ты уедешь в дальний край. Тебе дадут мотыгу
 И ты по рисовым полям с мотыгой будешь прыгать
 И будешь плакать и рыдать слезами комсомолки
 Здесь все стреляют в благодать. Какие к черту волки?

Мы точно знаем, я и ты, все зло – (оно) от бардов
 И скоро край моей мечты взорвется, как петарда
 Лисицей станет твой сосед и ты ей станешь тоже
 И вместо вдумчивых бесед все будут строить рожи
 Все превратятся в дураков – такие, детка, штуки
 Запьет поэт Молодняков и не получит «Букер»...
 Весны кофейное зерно погибнет в кофемолке
 Какие волки? Мне смешно. Какие к черту волки?

В политкорректности веков берет свое начало
Моя баллада про любовь, что сильно измельчала
Моя баллада про анклав, что сгреб тебя в охапку
И про котяру, что, май лав, пошел тебе на шапку
Моя баллада – высший класс. Друзья ее отскерят
Но я уже упоминал про то, в кого здесь верят
И строки мчатся под венец в серебряной двуколке
Идет охота на овец. Какие к черту волки?³

Наша задача – посмотреть, каким образом встраивается в усовскую «Охоту на овец» слово Высоцкого. В книге Бориса Белокурова (Усова) «Эльд» после текста «Охота на овец» стоит дата: 10.10.2001; к началу века относится и запись песни на данный текст. И текст этот изрядно наполнен различными отсылками к различным внешним источникам, различными проявлениями чужого слова. Например, в стихе «И каждый день моей игры – последний день Помпеи» явная отсылка к картине Карла Брюллова; стих «Тебе я шапку из кота купил на барахолке» отсылает к повести Владимира Войновича «Шапка» и пьесе Владимира Войновича и Григория Горина «Кот домашний средней пушистости»; три сестры неизбежно вызывают в памяти заглавие драмы Чехова; упоминание Кейт Уинслет актуализирует популярный на рубеже веков фильм Джеймса Кэмерона «Титаник» (1997); в стихе «Не плачь, май лав, Саш Баш был прав – и вырос новый мальчик» содержится реминисценция к песне Александра Башлачева «В чистом поле дожди косые», где есть такие строки: «Только вырастет новый мальчик // За меня, гада, воевать»; стих «Веселый Роджер над Кремлем. С ним все идет по плану» цитирует знаменитый рефрен из самой, пожалуй, известной песни Егора Летова – «Все идет по плану»; стих «И будешь плакать и рыдать слезами комсомолки» отсылает к названию одного из коктейлей – «Слеза комсомолки» – из поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки»; стих «Лисицей станет твой сосед и ты ей станешь тоже» может быть осмыслен как аллюзия к китайским или японским традициям, где лисам свойственно оборотничество; «Все превратятся в дураков» намекает на большую традицию, где есть место и «Кораблю дураков» (и поэме Себастьяна Бранта, и картине Иеронима Босха, и ряду других – более близких нам по времени – произведений с таким названием), и песне «Машины времени» «Битва с дураками»; стих «Весны кофейное зерно погибнет в кофемолке» своеобразно воспроизводит евангельское

³ Здесь и далее текст «Охоты на овец» приводится по изданию: *Белокуров (Усов) Б. Эльд*. М.: Выргород, 2020. С. 107–108.

«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24); и многие другие, зачастую не столь очевидные отсылки. Важно же то, что все они, несмотря на бросающееся в глаза разнообразие источников (а, может, и благодаря ему), объединяются в систему; объединяются через позицию субъекта, которого применительно к творчеству Усова вообще С.Ф. Меркушов охарактеризовал следующим образом: «...юрродство, детскость, искренность, но и странная противоречивость, таящая обратные названным свойства» [Меркушов 2022, с. 97]. В итоге получается система уже упомянутой «эпической наглядности» (Максим Семеляк), система, в которой каждый сегмент, соотносимый с чужим словом, озаглавлен той или иной степенью полемики, а иногда даже и конфронтацией субъекта и того текста-источника, откуда взята та или иная цитата, аллюзия, реминисценция. Нельзя сказать, что это оригинальная особенность усовского художественного мира относительно иных художественных миров, но можно сказать, что это данного мира специфическая черта; а мир этот, по справедливому замечанию И. Белецкого, «цельный масштабный и во многом уникальный» [Белецкий 2022, с. 159]; а в плане характеристики – это «мир, где умирают или сидят в клетках звери, мир отчуждения и одиночества, злости и безразличия» [Белецкий 2022, с. 162], что в полной мере соответствует и усовской «Охоте на овец»; реализуется же эта характеристика в данном тексте во многом в системе формул, многие из которых состоят из чужих слов, и формулы эти зачастую противостоят друг другу, показывая тем самым специфику авторского мироощущения, в котором различные элементы могут находиться в конфронтации друг с другом, т. е. мироощущения разорванного, сегментарного, но при этом цельного.

Здесь отметим, что мир «Охоты на овец» строго и стройно организован на строфическом уровне. Печатный текст в книге поделен на пять восьмистиший. И хотя наличие внутренних рифм в цезурах многих стихов относительно цезур в соседних стихах может позволить строфически поделить текст и иначе, все же предложенная в книге строфическая организация в смысловом плане не просто важна, но предельно релевантна смысловой составляющей, ведь при таком делении текста на строфы финал каждого восьмистишия отмечен рефреном – каждый последний полустих в каждой из пяти строф полностью тождественен относительно остальных финальных полустихов: «Какие к черту волки?» А в строфах первой, второй и пятой этот рефрен благодаря ближайшему контексту – первым полустихам последних стихов в этих строфах – прямо отсылает к песне Владимира Высоцкого «Охота на волков» (1968),

а конкретно – к начальному стиху припева этой песни: «Идет охота на волков»; у Усова же финальные стихи первой, второй и пятой строф таковы: «Идет охота на котов. Какие к черту волки?», «Идет охота на людей. Какие к черту волки?», «Идет охота на овец. Какие к черту волки?»⁴. В строфах же третьей и четвертой последние стихи выглядят так: в третьей «Здесь все стреляют в благодать. Какие к черту волки?», в четвертой «Какие волки? Мне смешно. Какие к черту волки?». Но учитывая предыдущие и последующий этим строфам финалы восьмистиший, здесь тоже, конечно же, очевидна отсылка к первому стиху припева «Охоты на волков» Высоцкого.

Об этой песне весьма точно пишет В.В. Шадурский: «Волк смог избежать гибели, нарушив традицию поведения, его спасение – во имя жажды жизни, а не соблюдения правила. Во многом такое поведение – это выбор романтического героя, бунтаря. Однако обычно бунтари гибнут, а в тексте данной песни нарушитель порядка, преодолевший нормы, правила, оказывается на свободе, спасенным. Это метафора спасения героя-одиночки, героя-художника, который вынужден спастись, но остаться в полном одиночестве» [Шадурский 2014, с. 73]. Обо всей же «волчьей» диалогии Высоцкого (вторая часть, названная «Конец охоты на волков, или Охота на волков с вертолета», была написана в 1977–1978 гг.) Шадурский пишет: «...это стихи о трагическом одиночестве загнанного человека» [Шадурский 2014, с. 76].

У Усова же смысл отсылки к Высоцкому существенно трансформирован относительно текста-источника – песни «Охота на волков»; в усовском тексте получается прямо полемичная относительно песни Высоцкого фраза: «Какие к черту волки?». И фраза эта у Усова, учитывая нахождение ее в сильной позиции, становится ударной формулой⁵; и каждый раз она, эта ударная формула, под-

⁴ Обратим здесь внимание на то, что «животные – одни из главных действующих лиц в текстах Усова. Наверное, он создал самый внушительный бестиарий во всем русскоязычном песенном творчестве... Функции всего этого зверья довольно стандартны: оно чаще всего противостоит негодному миру зла, предательства и подлости или просто пассивно страдает от него» [Белецкий 2022, с. 170]; «Усов децентрализует положение человека в системе мироздания – человек – резонно всего лишь один из видов (и может быть, стоящий ступенью ниже животного)» [Меркушов 2022, с. 95]. Заметим, что все, отмеченное исследователями в данном ракурсе, без труда проецируется и на животных в «Охоте на овец», где вся животная образность отсылает к тем или иным культурным претекстам.

⁵ Об ударных формулах в рок-поэзии как определяющей эту поэзию черте см.: [Доманский 2022].

водит итог системе «эпической наглядности», системе, созданной в каждом из пяти восьмистиший; таким образом, ударная формула «Какие к черту волки?» в конце каждой строфы резюмирует все предшествующие ей системы формул.

Однако самый главный итог, итог итогов – это финальный стих всего текста: «Идет охота на овец. Какие к черту волки?». Здесь впервые за все строфы воспроизводится название – «Охота на овец». Заглавная формула усовского текста прямо отсылает к заглавию одного из самых известных романов Харуки Мураками (роман «Охота на овец» написан в 1982 г., переведен на русский язык в 1998 г.); и заманчиво было бы посмотреть на то, какие смыслы этого романа оказываются представлены в тексте Усова. Между тем поиск таких смыслов вероятнее всего окажется тупиковым. Дело в том, что перед нами явление, довольно-таки распространенное в современной культуре, где заглавия известных литературных произведений прошлого (да и настоящего тоже) зачастую теряют связь с теми текстами, которые они изначально номинируют, и становятся при этом самостоятельными формулами со своими смыслами, оказываясь в культуре на правах автономных текстуальных манифестаций. И так получается, что именно в эти активно цитируемые названия и вкладываются какие-то далекие от текста-источника смыслы, входящие в культуру. В результате известные заглавия отрываются от своих первичных текстов, теряют связь с ними, но становятся самостоятельными и самоценными текстами-источниками для грядущих текстов-реципиентов. Как представляется, в случае с «Охотой на овец» Мураками относительно «Охоты на овец» Усова ситуация именно такая: речь не идет о подключении смыслов текста-источника (романа японского писателя) к тексту-реципиенту (стихотворению русского поэта); в лучшем случае можно говорить о цитации Усовым заглавия романа Мураками, заглавия как самостоятельного, автономного текста. Но даже и такой расклад видится не очень релевантным относительно усовской «Охоты на овец», ведь куда как в большей степени, нежели роман Мураками, в финальном стихе у Усова формула «Идет охота на овец» актуализирует привычную в традиции пару «волки и овцы», а происходит это благодаря прямому соседству данной формулы с очередным воспроизведением рефрена – «Какие к черту волки?». То же, что в финальном стихе всего текста сошлись две, скажем так, сверхсильные позиции, сошлись заглавие и рефрен, маркирует этот финал как подлинно ударный; весь предшествующий ему текст свернулся в итоге в систему двух базовых формул – заглавной и рефренной: «Идет охота на овец. Какие к черту волки?». По поводу высочайшей значимости финальной строки в поэзии очень хорошо

сказано в диалоге Михаила Кузмина и Марины Цветаевой, описанном в цветаевском «Нездешнем вечере»:

– А я пятнадцати лет читала ваше «Зарыта шпагой – не лопатой – Манон Леско!». Даже не читала, мне это говорил наизусть мой вроде как жених, за которого я потом не вышла замуж, именно потому, что он был – лопата: и борода лопатой, и вообще...

Кузмин, испуганно:

– Бо-ро-да? Бородатый жених?

Я, сознавая, что пугаю:

– Лопатный квадрат, оклад, а из оклада бессовестно-честные голубые глаза. Да. И когда я от него же узнала, что есть такие, которые зарывают шпагой, такие, которые зарывают шпагой. – «А меня лопатой – ну нет!»... И какой в этом восхитительный, всего старого мира – вызов, всего того века – формула: «Зарыта Шпагой – не лопатой – Манон Леско!». Ведь все ради этой строки написано?

– Как всякие стихи – ради последней строки.

– Которая приходит первой.

– О, вы и это знаете!⁶.

Вероятно, эту мысль поэтов прошлого о последней строке стихотворения можно спроецировать на всю лирику и на усовскую «Охоту на овец» в том числе. По поводу другого текста Усова – текста «Нам не нужно счастья» – С.Ф. Меркушов заметил, что «ключевые смыслы исследуемого текста заложены в его сильных позициях, а здесь это, на наш взгляд, заглавие и рефрен» [Меркушов 2022, с. 97]. А в «Охоте на овец» две объективно сильные позиции – заглавие и рефрен – предстали в итоге в сверхсильной позиции финальной строки всего текста, буквально составили эту строку из себя, представив систему, в которой в контексте привычной оппозиции волков и овец состоялся спор двух классических заглавий предшественников – заглавия романа Мураками и заглавия (и части рефрена) песни Высоцкого. При этом Усов, столкнув в финале две чужие формулы, радикально трансформировал именно слово Высоцкого. И трансформация эта оказалась обусловлена изменившимся временем: время Высоцкого предполагало, что герой-художник обречен на одиночество, а некие силы (власть, например) ведут на него охоту [Шадурский 2014], отсюда и такой ролевой субъект – волк, субъект, как нельзя лучше передающий мироощущение автора; к рубежу же веков время поме-

⁶ *Цветаева М.И.* Нездешний вечер // Цветаева М.И. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2: Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М.: Литература; СПб.: Кристалл, 1999.

нялось, поменялись и приоритеты – волков теперь не осталось, то есть не осталось сильных гигантов-творцов, достойных того, чтобы на них охотились сами егеря. Видимо, тогда, во времена Высоцкого, всех волков истребили. Что же остается сильным мира сего, тем, для кого охота стала жизненной необходимостью? Остается искать жертв среди заведомо слабых – среди котов, среди людей и, наконец, как апогей всего этого, – среди овец. Не менее вероятно и то, что сами сильные уже не столь сильны, как были во времена Высоцкого. Следовательно, волки им уже не по зубам, охотиться на волков им самим страшно, а потому и переключаются они на тех, кто не может ни оказать сопротивление, ни спастись. И. Белецкий отметил, что во многих текстах Бориса Усова перед нами «тотальный и заведомый проигрыш всего, который, кажется, запрограммирован в самой структуре мира и в самой сущности усовских персонажей» [Белецкий 2022, с. 167]. В итоговой формуле «Охоты на овец» (да и на протяжении всей песни) констатируем именно такое положение вещей; и уже не важна причина того, почему теперешняя охота – это охота не на волков, а на овец, не важно, чем это вызвано – отсутствием волков или же страхом охотников перед волками – важно лишь то поражение, которое, учитывая расклад сил, теперь неизбежно. Волк у Высоцкого в первой части дилогии, в «Охоте на волков», спасается; в мире Усова спасения нет, овцы изначально обречены, обречены уже потому, что они овцы; и стремиться к спасению, подобно тому, как стремится к спасению волк Высоцкого, овца не будет. Таков авторский взгляд на мир и на место человека в нем. Этот взгляд оказался реализован во всем тексте усовской «Охоты на овец», в череде формул, многие из которых построены на отсылках к различным текстам-предшественникам, и в оценках этих формул субъектом; а в свернутом и ударном виде авторский взгляд оказался представлен в сверхсильной позиции текста – в финальном стихе, где сошлись две другие сильные позиции – заглавие и рефрен; в системе друг с другом эти две формулы (не без памяти о традиционном значении пары «волки и овцы») предстали как спор эпох, как спор прошлого (время Высоцкого) и настоящего (время Усова). И настоящее в этом споре одержало верх: здесь, в настоящем, уже нет места охоте на волков, теперь идет охота на овец. Слово Высоцкого, оказавшись в новом для себя художественном мире, в мире Бориса Усова, существенно в смысловом плане трансформировалось; и трансформация эта, воплотив мироощущение автора, воплотила и авторские представления о том времени, когда была создана усовская «Охота на овец».

Для нас же важно было показать то, как в поэтическом тексте Усова, в тексте, что важно, песни сильная позиция финального стиха может становиться сверхсильной в смысловом плане, стано-

виться ударной, ключевой формулой всего текста, ибо состоит из двух других сильных позиций – заглавия и рефрена, являющихся проявлениями чужого слова, в системе оказывающихся друг с другом в отношениях конфронтации, но при этом в свернутом виде представляющих смыслы всего текста и выражающих авторское представление о современном ему мире.

Литература

- Белецкий 2022 – *Белецкий И.* Хоть глазочком заглянуть бы: Очерки об утопии и ностальгии в постсоветской поп-музыке. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022. 268 с.
- Доманский 2022 – *Доманский Ю.В.* Поэтика рок-поэзии: о ключевых формулах рок-текста как объекте его идентификации и анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Вып. 22 / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург [б. и.]; Тверь [б. и.], 2022. С. 7–18.
- Меркушов 2022 – *Меркушов С.Ф.* Коммуникативная герменевтика творчества Бориса Усова и «Соломенных Енотов» (текст «Нам не нужно счастья») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Вып. 22 / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург [б. и.]; Тверь [б. и.], 2022. С. 90–99.
- Шадурский 2014 – *Шадурский В.В.* «Охота на волков»: песни В.С. Высоцкого у истоков русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Вып. 15 / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург; Тверь, 2014. С. 69–77.

References

- Beletskii, I. (2022), *Hot' glazochkom zaglyanut' by: Ocherki ob utopii i nostal'gii v post-sovetskoj pop-muzyke* [I wish I could take a peek. Essays on utopia and nostalgia in post-Soviet pop music], Moscow, Kabinetnyi uchenyi, Ekaterinburg, Russia.
- Domanskii, Yu.V. (2022), "Poetics of rock poetry. The key formulas of a rock text as an object of its identification and analysis", in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov, vyp. 22* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific works. Issue 22], Ekaterinburg; Tver', Russia, pp. 7–19.
- Merkushov, S.F. (2022), "Communicative hermeneutics of the work of Boris Usov and 'Straw Raccoons' (text 'We do not need happiness')", in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov, vyp. 22* [Russian rock poetry. Text and context. Collection of scientific papers. Issue 22], Ekaterinburg; Tver', Russia, pp. 90–99.
- Shadurskii, V.V. (2014), " 'Hunting for wolves'. V.S. Vysotsky's songs at the beginnings of Russian rock", in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov, vyp. 15* [Russian rock poetry. Text and context. Ccollection of scientific works. Issue 15], Ekaterinburg; Tver', Russia, pp. 90–99.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yuri V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

«Интуиция сияющей пустоты» в романе «Макс»
и поэтических сборниках «Свет за деревьями»
и «Море, сегодня» А.А. Макушинского

Леонид В. Дубаков

*Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, Китай,
dubakov_leonid@mail.ru*

Аннотация. Цель статьи – проанализировать влияние буддизма на идейную составляющую и поэтику романа А.А. Макушинского «Макс» и стихотворных сборников «Свет за деревьями» и «Море, сегодня». В романе «Макс» главный герой следует путем духовного преображения. Целью этого пути является состояние, при котором реальность будет увидена как она есть – подлинной, т. е. пустотной, а не иллюзорной, скрытой за материей и разнообразными формами. Изображение иллюзорной реальности, порождаемой аффектированным человеческим сознанием, в романе связано с мотивами нечеткости, смешения, отсутствия. Персонажи и предметы в «Максе» обладают призрачным статусом. Герой приближается к искомому состоянию через стремление к «неподвижной точке», к присутствию в настоящем времени, к полной объективности, к чистой осознанности. Хронотоп романа отличается условностью: пространственные локусы «Макса» не имеют четких границ и похожи друг на друга, прошлое, настоящее и будущее перемешаны и стремятся в единую точку – здесь-и-сейчас. В поэтических сборниках, также как и в романе, присутствует, по выражению автора, «интуиция сияющей пустоты». Стихотворения А. Макушинского медитативны и настраиваются на улавливание буддийской пустоты и тишины, скрытых за словами и феноменами реальности.

Ключевые слова: А. Макушинский, буддизм, буддийские идеи, пустотность, иллюзорность, поэтика современной литературы

Для цитирования: Дубаков Л.В. «Интуиция сияющей пустоты» в романе «Макс» и поэтических сборниках «Свет за деревьями» и «Море, сегодня» А.А. Макушинского // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 245–257. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-245-257

“Intuition of the radiant emptiness” in the novel “Max”
and in the poetry books “The Light Behind the Trees”
and “The Sea, Today” by A. Makushinsky

Leonid V. Dubakov

*Shenzhen MSU-BIT University, Шэньчжэнь, Китай,
dubakov_leonid@mail.ru*

Abstract. The purpose of the article is to analyze the influence of Buddhism on the ideological component and poetics of A. Makushinsky’s novel “Max” and poetry books “The Light Behind the Trees” and “The Sea, Today”. In the novel “Max” the protagonist follows the path of spiritual transformation. The goal of this path is a state in which reality will be seen as it is – genuine, that is, empty, and not illusory, hidden behind matter and various forms. The image of the illusory reality generated by the affected human mind in the novel is associated with the motives of fuzziness, confusion, absence. Characters and items in “Max” have a phantom status. The hero approaches the desired state through the desire for a “fixed point”, for presence in the present time, for complete objectivity, for pure consciousness. The chronotope of the novel is conventional: the spatial loci of “Max” do not have clear boundaries and are similar to each other; the past, present and future are mixed and tend to a single point – here-and-now. In poetry books, as well as in the novel, there is, in the words of the author, «an intuition of the radiant emptiness». A. Makushinsky’s poems are meditative and are tuned to capture the emptiness and silence hidden behind the words and phenomena of reality.

Keywords: A. Makushinsky, Buddhism, Buddhist ideas, emptiness, illusory nature, poetics of modern literature

For citation: Dubakov, L.V. (2022), “ ‘Intuition of the radiant emptiness’ in the novel ‘Max’ and in the poetry books ‘The Light Behind the Trees’ and ‘The Sea, Today’ by A. Makushinsky”, RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series, no. 6, part 2, pp. 245–257, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-245-257

Образы и идеи буддизма присутствуют в русской литературе на протяжении минимум двух веков. Влияние буддийской философии и буддийской символики можно увидеть в произведениях классиков XIX в., рубежа веков, в советской и эмигрантской литературе. Особенно активно буддизм воздействует на современную отечественную литературу. В связи с этим в литературоведении появился термин «буддийский текст» [Бекметов 2018]. К создателям этого «буддийского текста» можно отнести в частности писателя Алексея Макушинского.

Одна из глав книги «Остановленный мир» (2018) А.А. Макушинского посвящена его первому роману, который называется «Макс» (1985–1994). По словам писателя, «В нем тоже предлагались решения, отчасти, наверное, дзенские (хотя ни о каком дзене речь впрямую не шла, автор не упоминал, герои не говорили), или дзенские постольку и так, как и поскольку я это понимал тогда; как-то связанные с <...> интуицией сияющей пустоты»¹. Как бы неуверенное высказывание автора относительно присутствия буддизма в «Максе», однако, опровергается фактически буддийским сюжетом романа, лейтмотивами, связанными с буддийскими понятиями, буддийской образностью.

М. Леско в рецензии «“Макс” Алексея Макушинского, или Новое имя в русской литературе» пишет, что этот роман воспроизводит «процесс экзистенциального взросления» [Леско 1998]. Представляется, что точнее было бы сказать, что роман «Макс» посвящен описанию пробуждения главного героя (в буддийском смысле). На протяжении всей книги Макс испытывает мучения от потери смысла существования, он пытается зафиксировать внутри себя некую «неподвижную точку», с которой можно увидеть мир как он есть: «стоит найти ее – и все стихает, все проясняется»², – мир внешний и внутренний: он «видел, и море, и облака, и свои же, показывая их кому-то, движения»³, которые оказываются независимыми от него. С этой «неподвижной точки» Макс «сам собою, срывался, падал – во вдруг образовавшуюся в нем пустоту»⁴, при фиксации «неподвижной точки» он видит, что мир появляется из пустоты и сам он в ней пребывает: «издалека и откуда-то, безучастно, ни в чем не участвуя, исчезая, сам, в пустоте»⁵. Главный герой романа стремится к присутствию – хочется добавить: «присутствию чистого состояния осознанности»⁶. Одновременно фиксация «неподвижной точки» для него связана с «ощущением присутствия»⁷ «призрачного другого»⁸ – «соглядатая наших мыслей»⁹ – и преодолением, отвержением этого другого.

¹ Макушинский А.А. Остановленный мир. М.: Изд-во «Э», 2018. С. 98.

² Макушинский А.А. Макс. М.: Мартис, 1998. С. 44.

³ Там же. С. 173.

⁴ Там же. С. 277.

⁵ Там же. С. 312.

⁶ Чогьял Намкай Норбу Ринпоче. Дзогчен – состояние самосовершенства. Кукушка состояния присутствия. СПб.: Шанг Шунг, 2001. 176 с.

⁷ Макушинский А.А. Макс. С. 285.

⁸ Макушинский А.А. Остановленный мир. С. 102.

⁹ Там же.

В книге «Город в долине» (2013) А. Макушинский также несколько раз возвращается к роману «Макс» и, как и позже в «Остановленном мире», предлагает авторские подсказки для его интерпретации. В свете этих подсказок «неподвижная точка», «призрачный другой», «природа» прочитываются не только с точки зрения дзен-буддизма, но и с точки зрения философии Э. Гуссерля: автор «Макса» предается попыткам «продлить в себе некую ясность, увидеть, совпадая с собою, как бы дорастая до себя самого, яснее – и еще яснее, мокрые, скажем, или, наоборот, обведенные снегом ветки зимних деревьев»¹⁰.

В целом образ Макса оказывается чрезвычайно важным для писателя. Он вспоминает о нем на протяжении всего своего творчества, причем говорит о нем в разных регистрах – от попытки серьезного объяснения его смысла до иронического отстранения. Так, в романе «Один человек» (2021) Макушинский, спустя годы, возвращается к образу Макса и дистанцируется от него, создавая комическую его версию. Рассказчик пишет, что Макс был ему смешон, хотя симпатичен. Макс, по его мнению, не «рассказывает» о дзене, а «болтает», «бормочет». Он для него «очкарик»¹¹, «круглоочкастый»¹². Вместе с тем рассказчик прислушивается к Максому совету в трудной ситуации. Не исключено также, что очки в данном случае выступают не только в качестве уничижительной детали, но и связывают героя с иллюзорной, стеклянно-зеркальной природой, отсылающей к буддизму.

Одним из главных способов обретения «неподвижной точки» для Макса в одноименном романе становится театр. Автор пишет пьесу, созданную для главного героя, и процесс репетиций и премьеры оказываются для него временем духовных открытий. Во время подготовки к спектаклю Макс занимается в театре-студии и, помимо прочего, получает возможность осознания своих внутренних и внешних движений. Театральная игра в «Максе» выглядит как медитативная практика, устремленная к безусловности: на сцене он «смотрел <...> откуда-то издалека, почти, конечно, отсутствуя, почти исчеза»¹³.

Другой способ обрести безусловность, «неподвижную точку» – это природный мир, деревья, которые пребывают в ином, внемысленном состоянии: «– И чего же они хотят от нас, эти разводы дыма, деревья в снегу? Они хотят, чтобы мы их увидели... <...> призыв

¹⁰ Макушинский А.А. Город в долине. М.: Эксмо, 2016. С. 42.

¹¹ Макушинский А.А. Один человек. М.: Эксмо, 2021. С. 43.

¹² Там же.

¹³ Макушинский А.А. Макс. С. 276.

их не умолкает, призыв их... да, призыв их звучит все настойчивее. К чему-то совсем иному, быть может...»¹⁴. Образ деревьев в этом романе – образ пустоты, стоящей за реальностью. В книге «Предместья мысли. Философическая прогулка» (2020) Макушинский цитирует, попутно вспоминая «Деревья» Н.С. Гумилева, стихотворение Лидии Бердяевой о деревьях, что «Говорят в своей безупречной / Тишине»¹⁵ о человеке и которые существуют за пределами познания. Герои «Макса» пытаются достичь необъектности: «это когда, пребывая в контакте с объектом, находимся в стороне от объекта»¹⁶.

В финале романа автор и Макс отправляются на велосипедную прогулку, и им почти открывается реальность в ее незамутненном виде: «И так тихо было вокруг, такая неподвижность во всем, такое безмолвие в воздухе, что (подумал я...) – вот, еще немного, еще одно какое-нибудь, совсем крошечное, быть может, усилие – и все это исчезнет, исчезнет»¹⁷. Автор не выдерживает напряжения: «подойдя к велосипеду (лежавшему у обочины...), толкнул, я помню, переднее (повисшее в воздухе...) колесо: колесо завертелось – мир снова ожил»¹⁸. Образ колеса, сопутствующего образу мира, вызывает мысль о сансаре – реальности в омраченном видении. Образ ветра: «Лишь легкий ветер; лишь тихий, совсем тихий шелест колосьев»¹⁹, – который может остаться после предчувствованного усилия для преодоления привычной реальности, – напротив, может быть истолкован как образ нирваны. В романе герои кружат в пространстве, как в сансаре, «сближаясь, расходясь, догоняя друг друга»²⁰, кружат электрички, и автору кажется, что он видит и слышит «их сразу все»²¹, Макс блуждает, и для него «все повторялось, кружилось; повторялись улицы, переулки; проходы, арки, дворы»²².

¹⁴ Там же. С. 55.

¹⁵ *Макушинский А.А.* Предместья мысли: Философическая прогулка. М.: Эксмо, 2020. С. 150.

¹⁶ Алтарная сутра Шестого Патриарха: Маха-праджняпарамита сутра самой высшей махаяны мгновенного учения южной школы (на русском и китайском языках) / Пер. с кит. А.В. Волкотрубова. Чита: Экспресс-изд-во, 2017. С. 50.

¹⁷ *Макушинский А.А.* Макс. С. 332–333.

¹⁸ Там же. С. 333.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 9.

²¹ Там же. С. 26.

²² Там же. С. 48.

Сансарический мир, изображенный в «Максе», ненадежен, иллюзорен, транзитивен [Хромова 2019, с. 14]. Автор говорит или показывает, и сразу же отменяет сказанное или показанное или обозначает что-то, что противоположно ранее написанному. Макс смотрит «на горящую, потом погасшую спичку»²³; ветви дерева «разбегаются в разные стороны и в то же время переплетаются»²⁴; волна «набежала, помедлила, отступила»²⁵; море появляется среди лесов и холмов, «сливаясь с ними, отделяясь от них»²⁶; «неподвижная точка» «есть – ее не было»²⁷. В самом начале книги Макс «поворачивает обратно», не дойдя до дачи Сергея Сергеевича и оставив для себя в прошлом театр и спектакль.

Мир «Макса» характеризуется невидимостью, отсутствием, призрачностью, он отражается, колеблется, дрожит. У этого мира зеркальная природа: «Был весенний, влажный, в просветах и проблесках (лужах, облаках, отражениях, сквозняках и скважинах...)» день; стекла машин, окна домов загорались, вспыхивали на солнце; тяжелые капли, стекая с карнизов, с гулким отзвуком падали на асфальт»²⁸. В приведенном предложении присутствует высокая концентрация не описанных подробно, но поддающихся воображению оптических искажений. Чаще всего в романе «Макс» пейзаж размыт, потому что на улице плохая погода, так же затрудняющая восприятие реальности: дерево в дымке, дерево уплывает в тумане, идет дождь, падает снег.

Призрачным статусом обладают так или иначе почти все герои романа. Персонажи «Макса» видят себя в ночных оконных стеклах: «В окне была ночь, далекие огни, внезапная станция, отражения наших лиц»²⁹. Лиза и Фридрих гуляют, и «отраженья их двигались вместе с ними»³⁰. Билеты автору и Максусу протягивает «рука невидимой кассирши»³¹. Макс оказался на веранде Сергея Сергеевича «смутной тенью»³², он стоит в поезде «с проплывавшим сквозь деревья лицом»³³. Вера «раздваивается» («Вера, как

²³ *Макушинский А.А.* Макс. С. 7.

²⁴ Там же. С. 18.

²⁵ Там же. С. 26.

²⁶ Там же. С. 85.

²⁷ Там же. С. 47.

²⁸ Там же. С. 247.

²⁹ Там же. С. 7.

³⁰ Там же. С. 163.

³¹ Там же. С. 293.

³² Там же. С. 227.

³³ Там же. С. 32.

будто выступив из собственных своих очертаний, оказалась кем-то совсем иным, совсем незнакомым, – и призрак ее исчез безвозвратно»³⁴); у Фридриха оказываются Верины глаза. У Перова «призрачный, откуда-то, издавека, врывающийся в пьесу голос»³⁵. Лиза выступает «в сумерках, из собственных своих очертаний»³⁶. Сергей Сергеевич раздваивается «между своей ролью в пьесе и этой же ролью в жизни»³⁷.

То же касается и предметов – конкретных и абстрактных: «Темнота уводит куда-то в сторону, смешивает предметы, превращает лес в замок, изгиб дороги делает деревом»³⁸; «Отступая в прошлое, события и вещи меняют свою природу; очертания их кажутся воздушными, легкими»³⁹ и т. д.

Люди и мир вокруг них подвергаются автором разотождествлению с их именами и названиями: «мир названий разбился»⁴⁰. Алексею Ивановичу «решительно не подходило»⁴¹ его имя. Названия предметов субъективируются: «я зашел, на обратном пути, в ту (как он называл ее...) – совсем рядом с моим домом – *мансарду*»⁴²; *автор обнаружил Макса* «в так называемом тамбуре»⁴³. Автор постоянно оговаривается, использует большое число вводных слов, сомневается в природе создаваемого текста: он приближается «к осуществлению истории (если это история...) – <...> собственному, если угодно, роману»⁴⁴. Существование реальности в романе оказывается зависящим от субъекта восприятия: «ни мне, ни Макс, неведомой, и значит, не существовавшей еще деревушке»⁴⁵, Фридрих бросает «спичку во вполне неожиданно возникшую на столе, Максом, во всяком случае, не замеченную до сих пор пепельницу»⁴⁶.

Специфика реальности романа «Макс» описана в диалоге Алексея Ивановича и автора, и это описание напоминает положения буддийского учения Праджняпарамиты, Совершенства Мудрости

³⁴ Там же. С. 149.

³⁵ Там же. С. 159.

³⁶ Там же. С. 163.

³⁷ Там же. С. 273.

³⁸ Там же. С. 7.

³⁹ Там же. С. 9.

⁴⁰ Там же. С. 76.

⁴¹ Там же. С. 70.

⁴² Там же. С. 16.

⁴³ Там же. С. 32.

⁴⁴ Там же. С. 29.

⁴⁵ Там же. С. 54.

⁴⁶ Там же. С. 57.

(концепты некорректно отражают реальность, реальность не существует в абсолютном смысле [Терентьев 1989, с. 4–22]):

- Простейшие слова утратили свое значение.
- Простейшие понятия не совпадают сами с собою.
- Названия ничего не в силах назвать.
- Явления ничего не являют.
- Формы – бесформенны⁴⁷.

При этом, хотя автор говорит о реальности вне концептов, он одновременно пытается найти подходящие слова для ее выражения: деревья «хотят, может быть, превратиться во что-то иное, – в слова и фразы, к примеру, – в эпитеты, например, и сравнения, – в подъемы или, наоборот, падения ритма»⁴⁸. Как и в романе «Остановленный мир», А.А. Макушинский решает проблему адекватного художественного высказывания в пространстве буддийского восприятия реальности.

Автор и Макс смотрят на реальность, как будто пребывая в медитации. Мир неспешно осознается ими в отдельности его проявлений – в его визуальном, звуковом, тактильном аспектах. Автор чувствует и фиксирует реальность в ее деталях и в своих от нее ощущениях: «Я постоял у калитки, держась за нее руками; я вспоминаю теперь это ощущение мокрой древесины под ладонями, неровной и трудной; мелких капель, навсегда остающихся на пальцах»⁴⁹.

Как и в романе «Остановленный мир», в «Максе» сложная структура хронотопа. Время «воспринимается писателем как нечто дискретное. Жизнь героев романа состоит как бы из относительно независимых, логически завершенных отрезков бытия, хронологический порядок которых автор сознательно нарушает, перекидывая читателя из одного периода в другой, создавая тем самым ощущение некой одновременности» [Леско 1998]. Эта одновременность свидетельствует о буддийском взгляде на время и пространство: отдельные топосы и временные отрезки конвенциональны, или иначе – в абсолютном смысле их не существует: «...я чувствую окружающее меня пространство <...> чувствую, как оно растягивается, разбегается в разные стороны, стремится вдаль, вширь, ощущаю в самом себе его растяжение, – напряжение, – пафос дистанций и расстояний, и уже засыпая, я провожу в нем линии, вычерчиваю узоры, соединяя далекое и близкое, уже бывшее и еще только име-

⁴⁷ Макушинский А.А. Макс. С. 117.

⁴⁸ Там же. С. 84.

⁴⁹ Там же. С. 9.

ющее быть»⁵⁰; «времена <...> не просто переходят друг в друга, но (разделенные своей природой, своей окраской, звучанием, значением и смыслом...) так странно меняются местами, что более раннее оказывается вдруг ближе к нам, чем более позднее, позднейшее же отдаляется, отделяется от нас самих, отступает»⁵¹; «все это мы видим в последний раз... наверное; может быть... в последний раз, как будто впервые»⁵². По словам Е.И. Воробьевой, Макушинский в «Максе» «создает художественную феноменологию настоящего. Настоящее связывается с состоянием особенной ясности, собранности, ухода внутрь своего “я”» [Воробьева 1998, с. 213].

Поэтическая книга А.А. Макушинского «Свет за деревьями» (2007) также наполнена ощущением «интуиции сияющей пустоты», о которой говорит писатель применительно к роману «Макс». В этом сборнике она выражена в том числе и в заглавном образе. Егор Радов в рецензии «Жажда света» пишет, что в этом сборнике «Автор как будто гипнотизирует читателя медитативным описанием того или другого, а потом вдруг – раз! Словно удар палкой дзенского патриарха по лбу любопытствующего» [Радов 2008, с. 193].

Действительно, в «Свете за деревьями» сам принцип письма вызывает мысль о буддийском подходе. Но также в этом сборнике есть несколько стихотворений, буддийские идеи и образы в которых присутствуют зримо. В стихотворении «Будда (I)» поэт создает образ буддийской пустоты за иллюзорными формами. Будда в виде статуэтки в руках у девушки, которая едет в метро, оказывается сразу всем и никем, ничем, будучи воплощен в металле и растворен в мире. Будда исполнен жалости к живым, которые едут в метро, «под землей, в никуда, / в навсегда»⁵³. Выражение «под землей» здесь, кроме прочего, вызывает мысль о смерти, которая в стихотворении является одним из главных мотивов. Пассажиры, включая героя, сидят «лицом друг к другу, пустота к пустоте»⁵⁴, не осознавая иллюзорности своего существования, в абсолютном смысле, в круге сансары, метафорой которой является здесь метро, и тем не менее одновременно в относительном смысле существуя: «и мы все были в этом вагоне, и никого из нас не было в нем»⁵⁵.

Стихотворение «Будда (II)» продолжает тему путешествия Будды сквозь время и пространство. Индийский принц выходит из

⁵⁰ Там же. С. 7.

⁵¹ Там же. С. 156–157.

⁵² Там же. С. 37.

⁵³ Макушинский А.А. Свет за деревьями. СПб.: Алетей, 2007. С. 22.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 21.

дворца и оказывается в нашей современности: «Ничего еще не было, нет еще. // И что будет, неважно»⁵⁶. Время относительно и в абсолютном смысле не существует, оно «уходит <...> никуда, ниоткуда»⁵⁷. Будда жалеет мир, «искаженный своим страданием»⁵⁸. Волны (бытия) «ударялись о сваи пристани»⁵⁹, фактически постепенно разбивая налаженную человеческую жизнь, но за страдающим миром существует «интуиция сияющей пустоты», представленная «огромной тишиной <...> вздохом, вестью воздуха»⁶⁰. Е.В. Абдуллаев иронизирует по поводу этой тишины, упорядоченного и беззвучного мира «Света за деревьями»: «Тихий Будда, появляющийся в книге дважды, аккуратно пронумерованный римскими цифрами: Будда I, Будда II... Принц Гэндзи – в стихотворении про франкфуртский поезд. Ми(но)рный бюргерский буддизм» [Абдуллаев 2008, с. 218]. При этом для А. Макушинского эта тишина не только один из стихотворных образов, но и состояние, связанное с процессом творчества.

В стихотворении «И даже не то удивительно, что я сам...» возникает образ непостоянного человеческого «я». Герой удивлен тем, что он называет «себя собою»⁶¹, вспоминая себя в детстве, и также – невысказанной мысли, родившейся еще тогда, когда он прислушивался к «издалека нараставшему шуму другого поезда»⁶². Поезд, приближение которого аллитерировано шипящими, может быть истолкован здесь как образ других жизней человека, формирующихся в каждый момент настоящего. В стихотворении «Здесь, на холмах, где камни...» человек в абсолютном смысле не существует: «я сам не / емь», – он лишь «просвет // пустоты»⁶³; граница между субъектом и объектом условна: «Я вижу эти / ветви или они, / в этом летящем свете, // видят меня, не зная, / что видят меня»⁶⁴. Стихотворение “*Ut pictura poesis*” содержит буддийскую идею о достижении истинной реальности, до которой «мы не дойдем никогда» и которая одновременно «всегда уже с нами»⁶⁵.

⁵⁶ Макушинский А.А. Свет за деревьями. С. 58.

⁵⁷ Там же. С. 37.

⁵⁸ Там же. С. 58.

⁵⁹ Там же. С. 59.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. С. 12.

⁶² Там же.

⁶³ Там же. С. 51.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же. С. 15.

Образ буддийской пустоты появляется также в другом сборнике А. Макушинского – «Море, сегодня». В стихотворении «В дзен-буддистском монастыре...» герой описывает ситуацию возвращения в знакомый ему ретритный центр. За счет многочисленных анжамбеманов: в монастыре, где «...я провел / немислимую неделю, по ту / сторону мыслей – все // как было»⁶⁶, – создается образ смещенной реальности, по ту сторону привычного восприятия. В контексте стихотворения прилагательное «немислимый» приобретает несколько дополнительных значений: не только словарное «невероятный», но и то, что невозможность адекватно осмыслить, и то, что находится за пределами мысли как таковой: «Безмыслие – это когда, пребывая в мыслях, не имеем мыслей (не увлекаемся мыслями)»⁶⁷.

Медитирующие люди, которых герой характеризует как «Пятнадцать, / примерно, Будд», присутствуют в монастыре и одновременно отсутствуют в нем в абсолютном смысле: «кто-то, похоже, был / внутри, но не было никого»⁶⁸. Интересно, что наречие «примерно» здесь может относиться как к числительному, так и, что точнее и справедливее, к существительному, которое обозначает статус практикующих. Отсутствие людей подчеркивается образом стоящей обуви, вместо владельцев ботинок и туфель, мужчин и женщин, – пустота. Образ пустоты создается также посредством умножения отрицания. Так, в одном коротком предложении используются четыре отрицательных частицы: «Ни звука / не было ни внутри, // ни снаружи»⁶⁹. Герой, в отличие от тех, кто медитирует, безусловно существует, обладает однозначным «я»: «Я все-таки / заглянул...»⁷⁰, «...так // я подумал...»⁷¹. Подчеркивая «я», автор снова пользуется анжамбеманами. Соприкосновения героя, «я», с монастырем завершается тем, что он уезжает. Он не совпадает с пустотой, тишиной, безмыслием центра: в последней строфе он «подумал», – и оставил тишину позади.

Роман А.А. Макушинского «Макс» – роман, в содержании, в мотивной структуре которого присутствуют буддийские идеи и мотивы. Главный герой и автор идут по пути духовного преображения, пытаются увидеть мир как он есть, его пустотность в противовес его иллюзорности, порождаемой омраченным человеческим созна-

⁶⁶ Макушинский А.А. Море, сегодня. М.: Воймега, 2011. С. 63.

⁶⁷ Алтарная сутра Шестого Патриарха... С. 50.

⁶⁸ Макушинский А.А. Море, сегодня. С. 63.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 64.

нием, «страшась конкретного», стремятся к «трансцендентальной ясности»⁷². Метафорой некорректного восприятия реальности оказывается мир, пребывающий в неясности, нечеткости, смешении, в плену концептов, мир, зависящий от наблюдателя. Приближение к пробуждению главного героя оказывается возможным благодаря поиску им «неподвижной точки» в самом себе, развитию способности «К сознанию себя и к сознанию сознания»⁷³ и достижению состояния покоя, что противоположно сансарическому мучительному хаосу. А.А. Макушинский в этом романе исходит из идеи «абсолютной Книги», о которой он говорит в эссе «Идея книги» (сборник «У пирамиды»). Такая книга подобна буддийской Пустоте. Писатель вспоминает, что в его ранних прозаических опытах его удручала случайность, что он уходил от субъективного. Иными словами, роман «Макс» оказывался буддийским уже в задумке, в мечте автора об идеальной книге. В поэтических сборниках А. Макушинский также обращается к поиску «интуиции сияющей пустоты», скрывающейся под оболочкой обиденного мира. Его стихотворения отличает медитативное настроение и обнаружение подлинной буддийской пустотности и тишины за формами и звуками.

Литература

- Абдуллаев 2008 – *Абдуллаев Е.В.* Дом для мастера // Дружба народов. 2008. № 11. С. 217–218.
- Бекметов 2018 – *Бекметов Р.Ф.* Русская литература и буддийско-даосский Восток (проблемы диалога). Казань: Общество с ограниченной ответственностью «Редакционно-издательский центр “Школа”», 2018. 328 с.
- Воробьева 1998 – *Воробьева Е.И.* Марсель и Обломов // Новый мир. 1998. № 7. С. 211–215.
- Леско 1998 – *Леско М.* «Макс» Алексея Макушинского, или Новое имя в русской литературе // Новый взгляд. 1998. № 17. 30 мая. URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=8935> (дата обращения 27.06.2022).
- Радов 2008 – *Радов Е.* Жажда света // Зарубежные записки. 2008. № 14. С. 193–194.
- Терентьев 1989 – *Терентьев А.А.* «Сутра сердца Праджняпарамиты» и ее место в истории буддийской философии // Буддизм: История и культура. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. С. 4–22.
- Хромова 2019 – *Хромова Е.О.* Полилингвальность в современном литературном дискурсе: на материале романов А.А. Макушинского и В.Г. Зебальда: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2019. 23 с.

⁷² *Макушинский А.А.* Город в долине. М.: Эксмо, 2016. С. 56.

⁷³ Там же. С. 229.

References

- Abdullaev, E.V. (2008), "House for the master", in *Druzhba narodov*, no. 11, pp. 217–218.
- Bekmetov, R.F. (2018), *Russkaya literatura i buddiisko-daosskii Vostok (problemy dialoga)* [Russian literature and the Buddhist-Taoist East (issues of dialogue)], *Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu "Redaktsionno-izdatel'skii tsentr 'Shkola'"*, Kazan, Russia.
- Khromova, E.O. (2019), "Multilinguality in modern literary discourse. On the novels of A.A. Makushinsky and V. Zebald", Abstract of Ph.D. (Philology) dissertation, Ekaterinburg, Russia.
- Lesko, M. (1998), " 'Max' by Alexei Makushinsky, or a New name in Russian literature", in *Novyi vzglyad*, no. 17, 30 May, available at: <http://www.newlookmedia.ru/?p=8935> (Accessed 27 Jun. 2022).
- Radov, E. (2008), "Thirst for light", in *Zarubezhnye zapiski*, no. 14, pp. 193–194.
- Terent'ev, A.A. (1989), "The Prajnaparamita Heart Sutra and its place in the history of Buddhist philosophy", in *Buddizm: Istoriya i kul'tura* [Buddhism: History and Culture], Moscow, Russia, pp. 4–22.
- Vorob'eva, E.I. (1998), "Marcel and Oblomov", in *Novyi mir*, no. 7, pp. 211–215.

Информация об авторе

Леонид В. Дубаков, кандидат филологических наук, доцент, Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, Китай; 518172, Китай, Шэньчжэнь, район Лунган, ул. Гоцзидасюэюань, д. 1; dubakov_leonid@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

Information about the author

Leonid V. Dubakov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Shenzhen MSU-BIT University, Shenzhen, China; bld. 1, Gotszidasyueyuan' St., Longgang District, International University Park Road, Shenzhen, China, 518172; dubakov_leonid@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-1172-7435

УДК 82-131

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-258-270

Мотив нарушения запрета в средневековых поэмах о Рыцаре с лебедем

Ольга В. Попова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, popova.olga13w@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению трансформации мотива нарушения запрета в средневековых версиях «сюжета о Рыцаре с лебедем» во французской и немецкой традициях. Если во французских источниках нарушение героиней запрета объясняется реализацией темы борьбы Бога и дьявола, то в немецкоязычных версиях акцент переносится на индивидуальные мотивировки поведения персонажей. В статье высказывается предположение о возможном заимствовании создателями немецких поэм сюжетобразующего мотива фольклорного анекдота или городского шванка об Умной Эльзе – мотива раздумий героини о будущем детей. Делается вывод, что благодаря обращению к народным жанрам немецким поэтам удается создать более правдоподобные и убедительные мотивировки, связанные не столько с темой сверхъестественного вмешательства, сколько с рассуждениями о противоречивости человеческой природы.

Ключевые слова: средневековая литература, героический эпос, рыцарский роман, литература о глупцах, Рыцарь с лебедем, Лоэнгрин, Умная Эльза

Для цитирования: Попова О.В. Мотив нарушения запрета в средневековых поэмах о Рыцаре с лебедем // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 258–270. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-258-270

The motif of violating the ban in medieval poems about the Swan Knight

Olga V. Popova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
popova.olga13w@mail.ru*

Abstract. The article considers the transformation of the motif of violating the ban in the medieval versions of the “plot of the Swan Knight” in the French and German traditions. While in the French sources the heroine’s violation

© Попова О.В., 2022

implies the theme of the struggle between God and the devil, in the German-language versions the individual motivations of the characters' behavior are emphasised. The article suggests a possible borrowing by the creators of German poems of the plot-forming motif of a folklore anecdote or urban schwank about Clever Elsa – the motif of the heroine's thoughts about the future of children. The article concludes that due to appealing to turning to folk genres, German poets managed to create more plausible and convincing motivations related to reasoning about the inconsistency of human nature rather than to the theme of supernatural intervention.

Keywords: medieval literature, heroic epic, tale of chivalry, literature on fools, The Swan Knight, Lohengrin, Clever Elsie

For citation: Popova, O.V. (2022), "The motif of violating the ban in medieval poems about the Swan Knight", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 258–270, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-258-270

Сюжет о Рыцаре, путешествующем в ладье, влекомой лебедем, получил распространение в Средние века во французских, немецких, испанских землях, был также известен в Англии и скандинавских странах. В целостном виде «сюжет о Рыцаре с лебедем» сложился лишь к XIV в. во французской традиции в результате циклизации, получив воплощение в поэме «Рыцарь с лебедем и Готфрид Бульонский». В XII–XIII вв. на территории Льежа и Фландрии рассказывались героические жести о подвигах Рыцаря с лебедем, затем их сюжеты распространились в Пикардию и на север, в область Нидерландов. В XIII в. поэмы были записаны на старофранцузском языке и стали достоянием средневековой книжности. Герой фигурирует в них в качестве предка Готфрида Бульонского, предводителя Первого крестового похода [Trotter 1985]. Жесты о рождении, главном подвиге и смерти Рыцаря с лебедем были включены в состав эпического цикла о Первом крестовом походе, в то же время получив относительно независимое бытование и переходя в другие языковые традиции.

Во всех средневековых версиях, включающих в себя рассказ о главном подвиге Рыцаря с лебедем, одним из сюжетообразующих мотивов, определяющих его специфику, является мотив нарушения запрета на вопрос об имени и происхождении главного героя, который влечет за собой парный мотив нарушения запрета. Согласно сюжетам средневековых памятников, запрет на вопрос является условием пребывания Рыцаря с лебедем среди смертных, а его нарушением объясняется исчезновение чудесного героя. Пер-

сонажем, нарушающим запрет, во всех случаях становится супруга Рыцаря с лебедем, в то время как мотивировка ее поступка в разных версиях варьируется.

В произведении средневековой эпико-романной традиции имя зачастую является подтверждением благородного происхождения персонажа. Комплекс мотивов, связанных со встречей героя после его прибытия в другую страну, как правило, включает в себя расспросы о его имени и славных предках [Боура 2002, с. 237]. Кроме того, в «сюжете о Рыцаре с лебедем» присутствует тема передачи власти, которую герой получает после заключения брака с представительницей правящей династии (во французских версиях после женитьбы Рыцарь с лебедем становится правителем герцогства Бульонского, в немецких – Брабантского), следовательно, происхождение Рыцаря с лебедем не должно вступать в противоречие с представлением о легитимности его правления. Однако, несмотря на это, ни в одной версии нарушение запрета не мотивируется сомнением герцогини в знатном происхождении ее супруга.

Целью данной статьи является изучение трансформации мотива нарушения запрета на материале французских и немецких версий «сюжета о Рыцаре с лебедем». Также будет высказано предположение о возможной роли других источников, оказавших влияние при заимствовании сюжета. К рассмотрению привлекаются старофранцузская жеста «Рыцарь с лебедем» (*Le chevalier au Cygne*), известная по рукописям XIII в., более поздняя поэма «Рыцарь с лебедем и Готфрид Бульонский» (*Le chevalier au Cygne et Godefroy de Bouillon*) XIV в., а также немецкие памятники «Рыцарь с лебедем» (*Der Schwanritter*, 1257) Конрада Вюрцбургского и «Лоэнгрин» (*Lohengrin*, 1283–1290).

В обеих французских версиях причиной, по которой супруга главного героя задает запретный вопрос, называются дьявольские козни. В поэме «Рыцарь с лебедем» говорится, что герцогиней овладел дьявол:

Segnor, or escoutés quels pecés l'encombra
Et par quele maniere Deables l'engigna [Nelson 1985, p. 104].

Сеньоры, услышьте, какой грех помешал ей / И каким способом
Дьявол ею овладел (здесь и далее перевод О. Поповой).

Упоминание о вмешательстве дьявола в тексте этого памятника согласуется с мотивировкой самого запрета. Ранее в поэме рассказывается о том, как жене Рыцаря с лебедем является ангел и пророчесствует о рождении дочери, которая станет матерью троих достойных сыновей. На вопрос герцогини, высокого ли происхож-

дения ее супруг, ангел отвечает, что он выше, чем сам германский император, и наказывает ей никогда не спрашивать об этом.

Тема борьбы Бога и дьявола получает реализацию и в других сюжетных элементах: так, поединок Рыцаря с лебедем с противником правительницы Бульонского герцогства, претендующим на ее земли, также представляется как противостояние сверхъестественных сил. Битва заканчивается победой божественного посланника, и запрет ангела, возвещающего волю Бога, становится подтверждением его сакральной природы, однако смертный, подверженный дьявольскому искушению, оказывается недостоин дарованного свыше блага – такова моральная интенция французской жести, входящей в цикл о Первом крестовом походе.

В более поздней версии «Рыцарь с лебедем и Готфрид Бульонский» XIV в. представление о несовершенстве человеческой природы, неспособной противостоять дьявольским козням, в эпизоде нарушения запрета находит более конкретное воплощение. О жене главного героя говорится, что дьявол околдовал ее:

Le chevalier au Cygne et Godefroy de Bouillon
Mais au cief de vij ans dyables l'encanta;
Penssé avoit lonctemps et moult le désira,
Et vous savés comment le cuer de femme va
Car de çou c'on li prie le contraire fera¹.

На исходе седьмого года / дьявол околдовал ее, / она долго раздумывала и очень этого желала, / и вы знаете, как ведет себя сердце женщины: / попросите ее о чем-нибудь – и она сделает наоборот.

Отметим, что в этой поэме говорится уже не о наущении дьявола, а именно о колдовстве, и делается акцент на желании самой герцогини узнать правду о своем супруге. Тема противостояния Бога и дьявола присутствует и в этом источнике, но в то же время отчетливо проявляется тенденция к индивидуализации мотивировок поведения персонажей. Так, сам запрет на вопрос об имени и происхождении героя не объясняется сверхъестественным вмешательством, его налагает сам Рыцарь с лебедем сразу после прибытия в Бульонское герцогство, мотивируя это тем, что о его родной стране все равно никто не узнает.

Более конкретные и убедительные мотивировки нарушения запрета можно увидеть в немецкоязычных версиях «сюжета о Рыцаре с лебедем», в которых он претерпевает эволюцию под

¹ Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon / Éd. Baron de Reiffenberg. Bruxelles, 1846–1859. Т. 5. Р. 114.

влиянием других жанровых традиций. Основным источником поэмы Конрада Вюрцбургского «Рыцарь с лебедем», записанной на рейнско-франкском диалекте, считается сюжет одноименной старофранцузской жести [Krüger 1936, S. 122]. Помимо этого, представляется очевидным знакомство автора с более ранним рыцарским романом Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», в последней книге которого рассказывается о браке Рыцаря с лебедем Лоэнгринна с герцогиней Брабантской; четкой мотивировки нарушения герцогиней запрета в этом источнике не приводится.

Трансформацию «сюжета о Рыцаре с лебедем» в поэме Конрада Вюрцбургского связывают с ее жанровой природой, хотя данная проблема на сегодняшний день исследована недостаточно. В издании «Рыцаря с лебедем», составленном Г.Й. Герненцем, этот памятник отнесен к традиции «малой эпики» (Kleinerik), сформировавшейся в XIII в. под влиянием городской литературы. На «Рыцаря с лебедем» Конрада, согласно мнению Герненца, оказал влияние жанр шванка [Gernentz 1972, S. 12]. Вывод сделан на основании ярко выраженной дидактической установки, направленной на доказательство права женщины претендовать на престол.

Мотив нарушения запрета относится к сюжетным элементам, претерпевающим в поэме Конрада значительные изменения. Повествование расширяется за счет рассказа о том, как главный герой встречает в лесу свою плачущую супругу. Герцогиня нарушает запрет, объясняя причину своей печали:

“ich han von uch zwei schone kint
 die beide wol geraden sint
 und ist verborgen mir do bi
 von was gebürt er komen si
 der yn zû vatter ist gezelt.
 <...>
 so man nû fraget unser kint
 [...] nach um ir geslechte
 <...>
 die müzzent sich des ummer schamen
 daz die niht wizzent umme dez leben
 der yn zû vater ist gegeben”. [Habermehl 2015, S. 9^r]

«У меня от вас двое прекрасных детей, / оба хороши собой, / но от меня скрыто, / от кого происходит тот, / кто зовется их отцом. <...> если наших детей спросят / об их происхождении, <...> им всегда придется стыдиться, / что они не знают о том, / кто их отец».

Несмотря на общую тенденцию к стремительному развитию событий, в целом характерной для «малой эпики» Конрада Вюрцбургского, в данном эпизоде происходит амплификация сюжета, поскольку в нем появляются новые мотивы, отсутствующие в более ранних версиях: мотив встречи в лесу и мотив раздумий героини о будущем ее детей.

Один из этих мотивов, а именно мотив раздумий о будущем детей, присутствует и в анонимной баварской поэме «Лоэнгрин», созданной между 1283 и 1290 гг. и включенной в цикл «Состязание певцов в Вартбурге» (“Wartburgkrieg, или Sängerkrieg auf der Wartburg”)². Она входит в часть, называемую «Игра в загадки» (“Räthselspiel”), и вложена в уста Вольфрама фон Эшенбаха, вступившего в спор с поэтом Клингзором.

В этой версии впервые упоминается имя супруги Рыцаря с лебедем – Эльза Брабантская. Согласно сюжету, нарушению герцогиней запрета предшествует эпизод поединка главного героя с герцогом Клевским и последующий спор между Эльзой и герцогиней Клевской. Во время поединка герцог падает на землю и ломает руку. Его супруга, вместе с Эльзой Брабантской и императрицей наблюдавшая за поединком, пытается унижить Эльзу, высказав сомнения в знатном происхождении Рыцаря с лебедем. С ней спорит императрица, заявляя, что его доблесть является подтверждением высокого статуса, но Эльза, думая о своих детях, не знающих, откуда происходит их отец, решает спросить своего супруга об имени и происхождении:

sie dâht ‘sol ich mîn zît mit im vertrîben,
daz ich niht emwizzen sol wann unser kinder heizen
unt von wann sie sint geborn?’³.

Она думала: «Должна ли я проводить с ним время, / если мне нельзя знать, как зовутся наши дети / и от кого они рождены?»

Таким образом, создатель поэмы о Лоэнгрине, вводя дополнительную мотивировку нарушения запрета (сомнения, высказанные герцогиней Клевской), заимствует одну из мотивировок из поэмы Конрада Вюрцбургского: Эльза Брабантская, задавая вопрос об

² О месте поэмы «Лоэнгрин» в структуре цикла «Состязание певцов в Вартбурге» подробнее см.: [Hallmann 2015].

³ Lohengrin / Herausgegeben von H. Rückert. Quedlinburg und Leipzig: Druck und Verlag von Gottfr. Basse, 1858. S. 184. (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit)

имени и происхождении супруга, упоминает об их детях, хотя ранее в тексте о них не говорилось. Именно эта причина становится решающей – в течение двух ночей Эльза говорит Лоэнгрину, что герцогиня Клевская посеяла сомнения в ее душе, но не решается расспрашивать его, и только на третью ночь задает вопрос ради своих детей (“durch willen unser kinde muoz ich vrâgen⁴”).

Можно предположить, что включение в повествование немецких поэм о Рыцаре с лебедем мотива размышлений героини о будущем ее детей объясняется влиянием других сюжетов, распространенных на немецкой территории. Рассуждая о жанровой природе поэмы Конрада Вюрцбургского, Г.Й. Герненц соотносит ее композиционную структуру с традицией шванка, однако не приводит конкретных источников, влияние которых, предположительно, мог испытать немецкий поэт. Представляется вероятным, что один из шванков, который мог быть известен Конраду, мог быть основан на сюжетном типе, получившем в международной классификации фольклорных сюжетов название «Умная Эльза» (ATU 1450).

Сказка об Умной Эльзе издана в сборнике братьев Grimm «Детские и семейные сказки» начиная со второго издания⁵. В комментариях к сборнику, вышедших в 1913 г., выделяется три главных мотива:

А. Глупая невеста впадает в ненужные раздумья о будущем несчастье еще не рожденного ребенка.

В. Ее жених или муж отправляется на поиски жены более глупой.

С. Когда обрезано ее платье или накинута силка для птиц, она сомневается в своей идентичности [Volte 1913, S. 335].

Авторы комментариев делают оговорку, что если мотивы В и С можно встретить и в других сказочных сюжетах сборника, то мотив А содержится только в сюжете об Умной Эльзе. В первом издании сказок 1812 г. сказка под номером 34 носила название «Гансова женка» («Hanses Trine») и включала в себя только мотив С⁶. Версия братьев Grimm, включенная во второе издание 1819 г., соединяет в себе разные сюжеты. В указателе Аарне-Томпсона, помимо типа 1450 «Умная Эльза», сказка в версии братьев Grimm соотнесена еще с несколькими типами: 1384 «Женщина не знает,

⁴ Во имя наших детей должна я спросить (Lohengrin. S. 185).

⁵ Brüder Grimm Kinder- und Haus-Märchen. Berlin: G. Reimer, 1819. 2. Auflage. Band 1. S. 173–177.

⁶ Brüder Grimm Kinder- und Haus-Märchen. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. 1. Auflage. Band 1. S. 155–156.

кто она такая», 1384 «Муж ищет трех человек таких же глупых, как его жена», 1387 «Женщина идет за пивом», 1430 «Муж и жена строят воздушные замки» – подтип 1430А «Планы о еще не рожденном ребенке».

Сюжету типа 1450 в указателе дается описание, из которого следует, что сюжетообразующим для него является мотив А:

1. Девушка должна принести из погребца; она погружается в мысли, как позднее назовет своего первенца;
2. То же самое делают отец и мать невесты;
3. Жених пускается наутек [Aarne 1961, p. 424].

Поэму Конрада Вюрцбургского сближает с сюжетом об Умной Эльзе общий мотив размышлений героини о будущем ее детей. Если для шванка он является сюжетообразующим, то Конрад включает его в повествование как вариант мотивировки нарушения запрета, отличающийся от остальных знакомых ему версий «сюжета о Рыцаре с лебедем». Кроме того, общим для обоих источников можно считать тип персонажа (жених) и возможный исход событий (согласно версии, представленной в указателе Аарне-Томпсона, жених покидает Эльзу⁷). Также создатель немецкой поэмы мог заимствовать поведение героини: как в версии сказки братьев Гримм, так и поэме Конрада «Рыцарь с лебедем» из-за собственных размышлений героиня начинает плакать, и именно в этом состоянии ее находит жених или супруг.

Сюжет об Умной Эльзе в указателе Аарне-Томпсона помещен в раздел «Шутки и анекдоты» и отнесен к историям о глупцах. Глупость героини в данном случае заключается в чрезмерном проявлении одного из качеств – ума. Излишние раздумья о будущем еще не рожденного ребенка выводят ее поведение из области разумного. Как отмечает Е.М. Мелетинский, игра с категориями ум/глупость в средневековой сатирической традиции является одним из способов создания комического эффекта [Мелетинский 1990, с. 27].

Насколько известно, сюжет об Умной Эльзе не получил в Средние века письменной фиксации, поэтому не представляется возможным определить, был ли знаком Конрад Вюрцбургский с одним или несколькими сюжетными вариантами. Однако с учетом использования общего мотива можно предположить, что немец-

⁷Такой вариант содержит и пример, приведенный в комментариях к сборнику сказок братьев Гримм: стихотворение поэта XVI в. Генриха Гёттингга, в котором все родственники Эльзы спускаются в погреб, оставив жениха одного, и тот уходит из дома [Volte 1913, S. 336].

кий поэт, испытавший влияние городской литературы, обратился к сюжету, бытовавшему в народной среде как устный анекдот или шванк. Попытку разграничения этих жанров предпринимает С.А. Никифорова, в качестве одного из критериев предложившая определение способа создания смехового эффекта: если для анекдота характерна скорее языковая репрезентация посредством многозначности слов, то в шванках комизм заключается в неожиданности и парадоксальности самой ситуации, противоречии поведения персонажей здравому уму [Никифорова 2016, с. 83]. Подобный способ классификации не представляется универсальным (учитывая то, что фольклорные анекдоты могли выступать источниками шванков [Jackel 1966, S. 15]), однако из него следует, что сюжет о девушке, предающейся длительным раздумьям о будущем, мог бытовать как городской шванк, поскольку ее глупость становится следствием ума, и именно в этом заключается неожиданность и парадоксальность поведения героини и исхода событий.

Конечно, в поэме Конрада Вюрцбургского «Рыцарь с лебедем», как и в ее основном источнике, старофранцузской жесте, сюжет о рыцаре, покидающем жену после нарушения данной ему клятвы, не содержит комического парадокса. Отъезд Рыцаря с лебедем в поэме Конрада становится следствием его собственного гнева, в отличие от французских версий, согласно которым в случае промедления ему грозит смерть. В немецкой версии рыцарь обвиняет свою жену в намеренном причинении ему вреда, в то время как глупость героини не называется причиной побега ее супруга. Таким образом, было бы неправомерно говорить о намеренном создании Конрадом комического эффекта и стремлении представить поступок герцогини как проявление глупости.

Вместе с тем в тексте старофранцузской поэмы «Рыцарь с лебедем» XIII в. содержится отрицательная характеристика поступка герцогини, вложенная в уста самого героя: он не предполагал, что его супруга «помыслит о такой глупости» (“pensast tel folie” [Nelson 1985, p. 105]). Существительное “folie” может быть переведено и как «глупость», и как «безумие», но не исключено, что немецкий поэт мог воспринять его в первом значении и обратиться к знакомым ему сюжетам о глупцах для создания более конкретной и правдоподобной с точки зрения средневековой аудитории мотивировки нарушения запрета.

Впрочем, даже если в руки немецкого поэта попала рукопись старофранцузской поэмы, учитывая большое количество манускриптов и текстовых расхождений изложенных в них версий, фрагмент с упоминанием слова “folie” мог в ней отсутствовать. Нам известно лишь то, что Конрад познакомился с французским сюжетом

том в Клеве, где провел около десяти лет. Ряд исследователей предполагают, что жеста о Рыцаре с лебедем была известна Конраду из устной традиции, а при устной передаче подобные подробности могли не включаться в рассказ [Krüger 1936, S. 122].

Возможно и другое объяснение обращения Конрада именно к анекдотической сказке или шванку об умной Эльзе. С опорой на версию братьев Гримм и описание, приведенное в указателе Аарне-Томпсона, выделяются два варианта реализации рассматриваемого мотива: «героиня раздумывает о будущем несчастье еще не рожденного ребенка» и «героиня раздумывает о том, как назовет своего еще не рожденного ребенка». Действительно, в разных национальных традициях встречаются версии похожих сюжетов, в которых можно найти оба варианта⁸. Версия, данная в указателе, связана с выбором имени, и если она была известна Конраду, то под влиянием анекдотического сюжета поэт мог наделить свою героиню беспокойством о том, как должны называться по отцу ее дети. Если предположить, что Конрад заимствует мотивировку и частично модель поведения героини (раздумья, приводящие к несчастью), то абсурдность в контексте его произведения снимается, поскольку дети уже рождены, и желание матери знать их родословную не выглядит чрезмерным.

Косвенное подтверждение предположительного заимствования Конрадом Вюрцбургским отдельных мотивов сюжета об Умной Эльзе присутствует в анонимной баварской поэме «Лоэнгрин». Как нам кажется, в поэме «Лоэнгрин» имя герцогини Брабантской – Эльза – появляется не случайно. Возможно, при знакомстве с сочинением своего предшественника баварский поэт узнал в поступке героини модель поведения невесты, предающей долгим раздумьям о том, как должны называться ее дети, и таким образом упускающей свое счастье. Не исключено, что в немецких землях

⁸Примерами сюжетов, в которых встречается мотив размышлений персонажей о будущем несчастье (гибель еще не рожденного ребенка от тяжелого предмета), могут служить русская сказка о Лутонюшке (№ 405–406) (Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М.: Наука, 1984–1985. Т. 3. 120 с. [Лит. памятники]) и немецкий вариант сказки об умной Грете, приведенный в сборнике К.Й. Зимрока (*Simrock K.J. Deutsche Märchen von Karl Simrock. Stuttgart, Verlag d.J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1864. S. 257*). Раздумья об имени еще не рожденного ребенка присутствуют во франкоязычной сказке «Жан и Жанна»: героиня пытается найти имя, которое бы никто не носил, боясь, что в противном случае ребенка не удастся крестить (*Luzel F.M. Contes populaires de Basse-Bretagne. Paris: Maisonneuve frères et Ch. Leclerc, 1887. T. 1. P. 381*).

к концу XIII в. уже распространился вариант, в котором данный тип персонажа ассоциировался с именем Эльза.

Безусловно, гипотеза об обращении создателей немецкоязычных версий «сюжета о Рыцаре с лебедем» к анекдоту или шванку об Умной Эльзе не находит однозначного подтверждения, однако влияние народных сюжетов на немецкие поэмы, созданные на позднем этапе развития куртуазной эпико-романной традиции, представляется нам вполне вероятным и требующим дальнейшего изучения. Привлечение правдоподобных и убедительных с точки зрения средневековой аудитории мотивировок поведения персонажей способствует переносу акцента с контекста сверхъестественного вмешательства, характерного для французских версий, в область сложности и противоречивости человеческой природы.

Литература

- Боура 2002 – *Боура С.М.* Героическая поэзия / Пер. с англ. и вступ. ст. Н.П. Гринцера, И.В. Ершовой. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 808 с.
- Мелетинский 1990 – *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 276 с.
- Никифорова 2016 – *Никифорова С.А.* Языковые особенности шванков о шильдбюргерах // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. № 4. С. 80–84.
- Aarne 1961 – *Aarne A., Thompson S.* The types of the folktale. A classification and bibliography = Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications, no. 3) / Transl. and enlarged by S. Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961, 588 pp. (FF Communications, no. 184)
- Bolte 1913 – *Bolte J., Políčka J.* Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1913. Bd 1. 556 S.
- Gernentz 1972 – *Der Schwanritter.* Deutsche Erzählungen des 13. und 14. Jahrhunderts / Herausgegeben und aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von H.J. Gernentz. Berlin: Rütten & Loehning, 1972. 486 S.
- Habermehl 2015 – *Habermehl J.* “Der Schwanritter” Konrads von Würzburg. Frankfurt: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2015. 47 S.
- Hallmann 2015 – *Hallmann J.* Studien zum mittelhochdeutschen “Wartburgkrieg”: Literaturgeschichtliche Stellung – Überlieferung – Rezeptionsgeschichte: Mit einer Edition der “Wartburgkrieg”-Texte. Berlin: De Gruyter, 2015. 616 S.
- Jackel 1966 – *Jackel G.* Das Volk – das Lacht: Deutsche Schwanke des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin: Rütten und Loening, 1966. 396 S.
- Krüger 1936 – *Krüger A.G.* Die Quellen der Schwanritterdichtungen. Hannover: Gifhorn, 1936. 279 S.

- Nelson 1985 – *Le Chevalier au Cygne and La Fin d'Elias* / Ed. by J.A. Nelson. Tuscaloosa, London: University of Alabama Press, 1985. 556 p. (The Old French Crusade Cycle, vol. 2)
- Trotter 1985 – *Trotter D.A. L'ascendance mythique de Godefroy de Boullion et le cycle de la croisade // Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge* / L. Harf-Lancner, éd. Paris: Collection de l'École Normale Supérieure de jeunes filles, 1985. P. 107–135.

References

- Aarne A. and Thompson, S. (1961), The types of the folktale. A classification and Bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, FF Communications, no. 3, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, Finland. (FF Communications, no. 184)
- Bolte J. and Polívka, J. (1913), *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Bd. 1, Leipzig, Deutschland.
- Boura, S.M. (2002), *Geroicheskaya poeziya* [Heroic poetry], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Gernentz, H.J. (ed.) (1972), *Der Schwanritter. Deutsche Erzählungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Rütten und Loehning, Berlin, Deutschland.
- Habermehl, J. (2015), *„Der Schwanritter“ Konrads von Würzburg*, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt, Deutschland.
- Hallmann, J. (2015), *Studien zum mittelhochdeutschen „Wartburgkrieg“*, Literaturgeschichtliche Stellung – Überlieferung – Rezeptionsgeschichte. Mit einer Edition der „Wartburgkrieg“-Texte, De Gruyter, Berlin, Deutschland.
- Jackel, G. (1966), *Das Volk – das Lacht: Deutsche Schwanke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Rütten & Loening, Berlin, Deutschland.
- Krüger, A.G. (1936), *Die Quellen der Schwanritterdichtungen*, Gifhorn, Hannover, Deutschland.
- Meletinskii, E.M. (1990), *Istoricheskaya poetika novelly* [The historical poetics of novella], Nauka, Moscow, Russia.
- Nelson, J.A. (ed.) (1985), *Le Chevalier au Cygne and La Fin d'Elias*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, London, USA. (The Old French Crusade Cycle, vol. 2)
- Nikiforova, S.A. (2016), Linguistic features of Schwanks about Schildburgers, in *Bulletin of Voronezh State University, „Linguistics and intercultural communication“ Series*, no. 4, pp. 80–84.
- Trotter, D.A. (1985), L'ascendance mythique de Godefroy de Boullion et le cycle de la croisade, in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Collection de l'École Normale Supérieure de jeunes filles, Paris, France, pp. 107–135.

Информация об авторе

Ольга В. Попова, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; popova.olga13w@mail.ru

Information about the author

Olga V. Popova, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; popova.olga13w@mail.ru

Восприятие личности и творчества И.С. Тургенева в рассказе Дж. Барнса «Вспышка»

Юлия В. Чернова

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, ju.v.chernova@linguanet.ru*

Милица Николич

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, m.nikolich@linguanet.ru*

Аннотация. Исследование посвящено анализу образа И.С. Тургенева в рассказе Дж. Барнса «Вспышка». Цель работы заключается в выявлении характеристики и функции образа Тургенева в рассказе «Вспышка». Актуальность выбранной темы исследования обусловлена неугасающим интересом к творчеству английского писателя в отечественном литературоведении. Личность и творчество Тургенева оставили особый след в мировоззрении и в произведениях Барнса. В рассказе автор концентрирует внимание на художественном изображении последней любви Тургенева к артистке театра Марии Савиной. Опираясь на реальное событие из жизни Тургенева, Барнс на его основе строит собственное видение происходящего с помощью приемов фабуляции, фрагментации и иронии. Британский писатель вовлекает в определенную игру читателя рассказа, который с трудом может определить подлинность фактов о последней любви русского писателя, что усугубляется фрагментарным изображением происшедшего между Тургеневым и актрисой: демонстрируются отрывки только из писем писателя, наполненные частыми переходами от одного эпизода к другому, что свидетельствует о недостоверности памяти. Осмысление личности и творчества русского писателя сопряжено с ведущими темами в творчестве английского писателя, среди которых старость, смерть и любовь.

Ключевые слова: имагология, имагопоэтика, Дж. Барнс, И.С. Тургенев, образ и функции писателя

Для цитирования: Чернова Ю.В., Николич М. Восприятие личности и творчества И.С. Тургенева в рассказе Дж. Барнса «Вспышка» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 271–279. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-271-279

© Чернова Ю.В., Николич М., 2022

Perception of personality and work of I.S. Turgenev in the story “The Revival” by J. Barnes

Yulia V. Chernova

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
ju.v.chernova@linguanet.ru*

Militsa Nikolich

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
m.nikolich@linguanet.ru*

Abstract. The article deals with an analysis of the image of I.S. Turgenev in the story “The Revival” by Julian Barnes. The aim of the work is to reveal the characteristics and the role of Turgenev’s image in the story “The Revival”. The chosen topic of the study is relevant due to the undying interest to the English writer’s work in Russian literary studies. The personality and the work of Turgenev made an important impact on the Barnes’s worldview and his texts. In “The Revival” the author is focused on the artistic image of the Turgenev’s last love with the theatre actress Mariya Savina. Drawing on a real event from the life of Turgenev, Barnes creates his own perception of what was happening by using the literary techniques of fabulation, fragmentation and irony. British writer involves a reader into a specific game. A reader can hardly decide which facts are truth, about the Russian writer’s last love, when it is additionally complicated with the fragmentary images of what was happening between Turgenev and the actress, and illustrated by the letters of Russian writer filled in with frequent shifts between the episodes, showing the unreliability of the memory. The comprehension of the personality and the work of Russian writer is connected with the leading themes in the work of Barnes such as ageing, death and love.

Keywords: imagology, imagopoetics, J. Barnes, I.S. Turgenev, an image and a role of a writer

For citation: Chernova, Yu.V. and Nikolich, M. (2022), “Perception of personality and work of I.S. Turgenev in the story ‘The Revival’ by J. Barnes”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 271–279, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-271-279

В настоящей статье анализируется восприятие личности, жизни и творчества И.С. Тургенева в рассказе «Вспышка» Дж. Барнса. Барнс нередко говорил о своей привязанности к русской литературе, с которой он впервые познакомился в школьные годы, когда начал

изучать русский язык. В интервью¹ автор отметил, что после английской и французской литературы российская для него самая близкая.

Цель работы заключается в выявлении характеристики и функции образа Тургенева в рассказе «Вспышка». Актуальность выбранной темы исследования обусловлена неугасающим интересом к творчеству английского писателя в отечественном литературоведении. В последние годы творчество Барнса является предметом диссертационных исследований, монографий и научных статей (Месянжинова, Переходцева, Королева, Хабибуллина, Толкачев, Кирпичникова и Тарасова, и др.). В 2021 г. писатель получил премию «Ясная поляна» «за исповедальное романное эссе-размышление атеиста о страхе смерти «Нечего бояться»², что привлекло внимание читателей и исследователей к творчеству британского прозаика.

В отечественном литературоведении все больше внимания уделяется особой сфере исследования образа чужой или своей страны в художественных текстах, получившей название «имагология». Стоит обратить внимание на возникшие в последнее время вопросы о специфике имагологических исследований в области литературоведения. Имагологию прежде всего интересует социально-идеологическая функция образа Другого в тексте, при этом литературные тексты рассматриваются «не как эстетический феномен», а как один из источников возникновения определенного национального образа или стереотипа [Трыков 2015, с. 122]. В связи с этим В.П. Трыков предлагает использовать другое понятие – «имагопоэтика», отмечая, что нужно отличать имагологию от той сферы поэтики, «которая занимается исследованием образа Другого, но делает это не с позиций постмодернистского дискурса-анализа, а обращаясь к сравнительно-историческому методу и традициям исторической поэтики» [Трыков 2015, с. 126–127].

В отечественном литературоведении творчество Барнса относят к постмодернизму, что позволяет исследовать его романы, используя дискурс-анализ. Однако в данной работе более целе-

¹ *Ломыкина Н.* Интервью британского писателя Джулиана Барнса о Борисе Джонсоне, шуме времени и детстве без телевизора // Forbes. 2019. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/380771-intervyu-britanskogo-pisatelya-dzhuliana-barnsa-o-borise-dzhonsone-shume-vremeni-i> (дата обращения 31.06.2022).

² *Ломыкина Н.* Джулиан Барнс – Forbes: «Быть смешным – это хороший способ быть серьезным» // Forbes. 2021. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/449547-dzulian-barns-forbes-byt-smesnym-eto-horosij-sposob-byt-ser-eznum> (дата обращения 07.06.2022).

сообразным представляется использование сравнительно-исторического метода и метода пристального чтения, позволяющих сохранить художественно-эстетическую составляющую текста.

Рассказ «Вспышка» (“The Revival”), впервые опубликованный в «Ньюйоркере» в 1996 г., входит в сборник рассказов «Лимонный стол» (2004 г.). Название сборника отсылает к китайскому пониманию лимона как символа смерти и бессмертия, что определило круг вопросов, затрагиваемых писателем, среди которых старость, смерть и любовь как форма иллюзии и самообмана. «В нескольких своих книгах Барнс упоминает “лимонный стол” в хельсинкском ресторане “Камп”, где в 1920-е гг. интеллектуалы собирались, чтобы поговорить о смерти»³. Одним из присутствующих на этих встречах был и Тургенев.

На вопрос журналиста, кого бы Барнс пригласил за свой «лимонный стол», он ответил, что из русских пригласил бы Тургенева, «потому что он, судя по всему, был очаровательным собеседником и прекрасно вписался бы в компанию»⁴. Английского писателя интересовала еще одна сторона жизни Тургенева, это его дружба с Флобером, которая стала предметом эссе “Two Moles”. Сравнивая двух друзей, Барнс описывает Тургенева как «общительного, космополита, свободного, мягкого нрава и харизматичного» (перевод наш. – *Авт.*)⁵. Несмотря на их противоположные характеры, оба писателя разделяют пессимистические взгляды на мир, человечество и развитие науки. В сорокалетнем возрасте, определявшемся Тургеньевым как возраст самоотречения, каждый из них «верил больше в надежду на спокойствие, чем в возможность счастья» (перевод наш. – *Авт.*)⁶. Такие наблюдения представляют особую важность для дальнейшего понимания личности и действий самого героя Тургенева в рассказе «Вспышка». Мотив самоотречения становится одним из центральных в произведении, раскрываясь в сопоставлении с мотивами любви и старости. Склонность к опозданию, его мягкий нрав и харизма, космополитизм (танцует парижский танец) станут ведущими чертами героя «Вспышки».

В рассказе автор концентрирует внимание на художественном изображении последней любви Тургенева к артистке театра Марии

³ *Ломыкина Н.* Джулиан Барнс – Forbes: «Быть смешным – это хороший способ быть серьезным».

⁴ Там же.

⁵ *Barnes J.* Two moles / Something to declare. L.: Picador, 2002. 212 p. URL: https://archive.org/details/somethingtodecla0000barn_e9m3 (дата обращения 07.06.2022).

⁶ Там же.

Савиной. Опираясь на биографические сведения о жизни и творчестве Тургенева, Барнс начинает повествование с характеристики творчества писателя, практически до конца истории остающегося анонимным для читателя. В тексте также отсутствует указание на название произведения, «это была его старая пьеса, написанная во Франции еще в 1849 году»⁷. Год и место написания произведения только косвенно указывают на предполагаемого героя рассказа, что рассчитано на определенную подготовленность читателя. Раскрывая в дальнейшем тему любви, Барнс еще раз обратится к произведению русского писателя, упомянув имена героев, что позволит угадать в нем пьесу Тургенева «Месяц в деревне».

Истинность чувства, овладевшего Тургеневым, становится предметом художественного осмысления Барнс, который ставит вопрос, была ли это любовь к реальной женщине или к «сценической Верочке». Как правило, актрисы стремились сыграть роль Натальи Петровны, однако молодая актриса обращается к «второстепенной» героине, ставшей для писателя настоящим открытием. Театральные декорации любви писателя и актрисы определяют сценичность изображения персонажей, которые становятся «заложниками» амплуа.

Вместе с образом театральной любви появляется тема времени и воспоминаний: «проглядел тридцать лет назад», «каким он был давным-давно»⁸. Таким образом, в текст вводится тема старости. Старость – это время, когда взгляд неуклонно обращается назад, к событиям, прошедшим или неслучившимся, а если говорить вернее, к представлению об этих событиях, подкрашенному временем, фантазией, вечным «если бы». Взгляд вперед, такой естественный в молодости, связанный с образом актрисы, к концу жизни для писателя оказывается непосильной тяжестью, особенно если человек давным-давно завершил свою жизнь – просто еще не умер. Единственным способом преодоления внутренней старости становится любовь.

Любовь Тургенева в жизни и в произведениях трагична: «И в литературе, как в жизни у него, любовь не удавалась»⁹. Рассказ начинается с последней любви, но заканчивается упоминанием о первой. Если несоответствие последней любви к актрисе возникло из-за преклонного возраста писателя, то первая любовь была омра-

⁷ Барнс Дж. Вспышка / Пер. Л. Мотылев // Иностранная литература. 1999. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/1/vspyshka.html> (дата обращения 07.06.2022).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

чена обратной ситуацией: «ему было четырнадцать, ей – двадцать с чем-то»¹⁰. Происходит инверсия, частый прием постмодернистов.

Барнс, опираясь на собственное видение образа Тургенева, создает рассказ, в художественную канву текста которого вводит ряд внешних и внутренних психологических деталей, позволяющих читателю достаточно ясно представить себе душевное состояние героя, его страхи, желания и сомнения. С одной стороны, герой, охваченный чувством, пишет письма актрисе, посылает ей золотой браслет с награвированными вдоль внутренней стороны двумя их фамилиями, сопровождает ее в поездке от Мценска до Орла, что свидетельствует о духовном подъеме и внутренней молодости писателя. С другой стороны, это путешествие становится воспоминанием, «последним путешествием сердца», из которого вырастают фантазии-мечты о будущей несбыточной поездке в Италию, подкрепленные счастливым посещением этой страны в прошлом. В ходе развития сюжета мы видим, как Тургенев в своих мыслях и фантазиях неизбежно приходит к выводу об иллюзорности своей любви. Эту иллюзорность подчеркивает последовательное появление в тексте синтаксических конструкций в сослагательном наклонении: «Он должен был оберегать невозможность любви. Поэтому он предлагает ей экстравагантное “если бы”»¹¹. Герой остается с «разрушающей болью», возникшей из-за их неспособности выразить свои чувства. Образец Барнс мог найти в рассказе Тургенева. Вспомним, когда герой Н. после упущенной возможности осуществить свою любовь восклицает: «Завтра я буду счастлив!»¹². Н. сразу делает вывод, что «у счастья нет завтрашнего дня; ...у него есть настоящее – и то не день, а мгновенье»¹³. Также для Тургенева во «Вспышке» «счастливейшим мигом в его жизни был миг любви – когда глаза любящих встретились»¹⁴. Таким образом, мгновением счастья становится встреча Тургенева с актрисой в поезде.

«Страсть Тургенева к молодой актрисе изображена тонким и трогательным способом» [перевод наш. – *Авт.*], и много остается недосказано [Guignegu 2006, p. 124]. Был ли у них хотя бы поцелуй, или какой ответ был актрисы на слова любви старого писателя, остается неизвестным. В начале текста читатель узнает, что при первой встрече с писателем молодая актриса «была очарована “эле-

¹⁰ Барнс Дж. Вспышка. 1999. № 1.

¹¹ Там же.

¹² Тургенев И.С. Ася // Тургенев И.С. Избранные произведения. Л.: Лениздат, 1982. С. 171.

¹³ Там же.

¹⁴ Барнс Дж. Указ. соч.

гантным и милым дедушкой»¹⁵. Изменились ли ее чувства к нему с течением времени? Барнс оставляет этот вопрос открытым, предоставляя читателю самому догадаться. Воображение рассказчика неограниченно, поскольку нет письменной фиксации того, что же на самом деле произошло в поезде между писателем и актрисой. Мотив потерянных или уничтоженных источников часто встречается у Барнса, что сопряжено с постмодернистскими приемами фабуляции и фрагментации. Фабуляция «подразумевает сплав вымышленного с реальным в речи и в памяти», когда «становится трудно различить, где правда перетекает в вымысел и наоборот» [Толкачев 2019, с. 188], что вовлекает в определенную игру читателя рассказа, который с трудом может определить подлинность фактов о последней любви русского писателя. Это усугубляется фрагментарным изображением происшедшего между Тургеневым и актрисой, предоставляются отрывки только из писем писателя, сопровождаемые частыми переходами с одного эпизода на другой, с одной мысли на другую, а также недостоверностью памяти, когда, например, майская поездка в поезде становится июньской.

Эпизод в Ясной Поляне дополнительно характеризует личность Тургенева сквозь призму его непростых отношений с Толстым. Рассказчик отмечает, что «Толстой презирал его (Тургенева. – *Авт.*) с самого начала; считал человеком бесхребетным, колеблющимся, женственным, считал изящным пустомелей и легковесным западником»¹⁶. Однако на новость о болезни Тургенева Толстой отреагирует с соболезнованием, в чем Барнс увидел признак «здорового эго» Толстого и желание, чтобы другие помнили о тебе. Барнс уважал Толстого как писателя, но ему не нравилась черта классика учить других как жить¹⁷. В связи с этим во «Вспышке» тон рассказчика звучит иронично по отношению к Толстому. По мнению Барнса, самоотречение Толстого было фальшивым, а его читатели – это предполагаемая попутчица актрисы, «некая Рариса Алексеевна», укрывавшаяся за «томиком Толстого» (“a volume of Tolstoy”)¹⁸ во время их встречи в поезде.

Ирония рассказчика направлена и на современный образ мышления. Сравнивая современное мировосприятие с эпохой Тургене-

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Ломыкина Н.* Джулиан Барнс – Forbes: «Быть смешным – это хороший способ быть серьезным» // Forbes. 2021. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/449547-dzulian-barns-forbes-byt-smesnym-eto-horosij-sposob-byt-ser-eznum> (дата обращения 07.06.2022).

¹⁸ *Barnes J.* The lemon table. L.: Jonathan Cape, 2004, 91 p.

ва, Барнс отказывается от национальных оппозиций «мы»–«они», превращая их в культурные оппозиции «прошлое–настоящее»: «это представители разных столетий, отличающиеся своим отношением к любви» [Хабибуллина 2010, с. 162]. В старой России «люди любви мечтают о лучших временах»¹⁹, и восприятие этих мечтаний своим «лавровым венком» указывает только на ограниченность современного человека, представляющего любовь только как телесную и, наверное, уже не способного понять смысл самоотречения Тургенева, его платоническую любовь, умолчания, «все эти вспышки, искры, огни и иносказательные ожоги» [Хабибуллина 2010, с. 162].

В интервью Барнс отметил, что «Тургенев чудесно пишет о любви»²⁰. Видимо, поэтому в качестве героя своего рассказа-эссе о любви он выберет именно этого писателя. В основе произведения, как было отмечено ранее, лежит личность и творчество Тургенева, его мировоззрение. Постановка пьесы в Санкт-Петербурге станет причиной первой встречи Тургенева с молодой актрисой, сыгравшей Верочку. Как приезд молодого учителя вызывает «вспышку» чувств у Натальи Петровны, так и любовь писателя к актрисе является несоответствующей из-за его возраста. Барнс берет подлинный факт из жизни Тургенева и на его основе строит собственное видение происходящего с помощью приемов фабуляции, фрагментации и иронии. Приглашая Тургенева за свой «лимонный стол», Барнс поднимает темы смерти, старости, счастья и любви. Чувства не стареют вместе с телом, а последняя любовь может быть яркой и вызвать вспышки, так же как и первая, что отсылает читателя к рассказу Тургенева «Первая любовь». Любовь, хотя может и не вызвать счастья, но быть сопряжена с трудностями, является особой движущей силой жизненной энергии человека.

Литература

Толкачев 2019 – *Толкачев С.П.* Уровни вдохновения: французский контекст постмодернистской прозы Дж. Барнса // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2019. Вып. 8 (824). С. 184–189.

Трыков 2015 – *Трыков В.П.* Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120–129.

¹⁹ Барнс Дж. Указ. соч.

²⁰ Ломыкина Н. Интервью британского писателя Джулиана Барнса о Борисе Джонсоне, шуме времени и детстве без телевизора // Forbes. 2019. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/380771-intervyu-britanskogo-pisatelya-dzhuliana-barnsa-o-borise-dzhonsone-shume-vremeni-i> (дата обращения 31.06.2022).

- Хабидуллина 2010 – *Хабидуллина Л.Ф.* Миф России в современной английской литературе. Казань: Казанский ун-т, 2010. 205 с.
- Guignery 2006 – *Guignery V.* The fiction of Julian Barnes / Ed. by N. Tredell. New York: Palgrave-Macmillan, 2006. 176 p.

References

- Guignery, V. (2006), *The fiction of Julian Barnes*, Palgrave-Macmillan, New York, USA.
- Khabibullina, L.F. (2010), *Myth Rossii v sovremenoj angliyskoi literature* [Myth about Russia in modern English literature], Kazanyskiy universitet, Kazan', Russia.
- Tolkachov, S.P. (2019), "Levels of inspiration. French context of postmodern prose of J. Barnes", *Vestnik MGLU. Gumanitarnie nauki*, vol. 824, no. 8, pp. 184–189.
- Trikov, V.P. (2015), "Imagology and imagopoetics", *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, pp. 120–129.

Информация об авторах

Юлия В. Чернова, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; ju.v.chernova@linguanet.ru

Милица Николитч, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; m.nikolich@linguanet.ru

Information about the authors

Yulia V. Chernova, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka St., Moscow, Russia, 119034; ju.v.chernova@linguanet.ru

Militsa Nikolich, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka St., Moscow, Russia, 119034; m.nikolich@linguanet.ru

УДК 821(510)-3

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-280-286

Образ зеркала в построении нарциссической интриги
в китайской женской прозе:
на материале произведений Линь Бай

Цзян Синьюй

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, christer111@163.com*

Аннотация. В статье изложена особенность развития китайской современной женской прозы, представлены взгляды на концепцию «нарциссизма» и восприятие человеком себя в зеркале, описан культурный смысл образа зеркала, рассмотрено построение эпизода «любоваться своей красотой перед зеркалом» в произведениях китайской современной писательницы Линь Бай. Автор обсуждает роль образа зеркала в женской прозе по направлению феминизма, дает обобщенную характеристику творчества данной писательницы как диалог между женщиной и миром.

Ключевые слова: зеркало, нарциссизм, нарциссическая интрига, самопознание, китайская женская проза

Для цитирования: Цзян Синьюй. Образ зеркала в построении нарциссической интриги в китайской женской прозе: на материале произведений Линь Бай // Вестник РГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 280–286. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-280-286

The image of a mirror in the construction
of narcissistic intrigue in Chinese female prose.
Based on the works of Lin Bai

Jiang Xinyu

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
christer111@163.com*

Abstract. The article presents the specifics in the development of modern Chinese female prose, presents views on the concept of “narcissism” and a person’s perception of himself in the mirror, describes the cultural meaning of the image of mirrors, considers the narration of the episode “appreciating

© Цзян Синьюй, 2022

one's own beauty in front of the mirror" in the works of Lin Bai. The author interprets the role of the image of a mirror in female prose from a feminist point of view, gives a generalized description of the works of Lin Bai – to build a dialogue between women and the world.

Keywords: mirror, narcissism, narcissistic intrigue, self-knowledge, Chinese female prose

For citation: Jiang, Xinyu (2022), "The image of a mirror in the construction of narcissistic intrigue in Chinese female prose. Based on the works of Lin Bai", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 280–286, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-280-286

С древности до наших дней зеркала не только служат важной частью человеческой повседневной жизни, но и часто появляются в литературных произведениях как особый образ, притом сами литературные произведения являются обаятельными зеркалами, отражающими реальную жизнь. С конца 1980-х гг. китайское женское литературное творчество вступило в период расцвета. Некоторые писательницы, включая Чэнь Жэнь, Линь Бай, Чжан Цзе и др., стремились к выражению уникального жизненного опыта и глубокого сознания женщин. Их творчество приоткрыло завесу затаенного истинно женского мира. В их произведениях периода 1990-х гг. не раз появляется образ нарциссической женщины, разворачивается событийная цепь с эпизодами самопознания, самолюбования женского персонажа, что мы называем нарциссической интригой.

Слово «нарциссизм» со значением самовлюбленности восходит к одному из известных древнегреческих сказаний – истории красивого юноши, Нарцисса, в которого с первого взгляда влюблялось бесчисленное количество девушек. Он отвергал всех, но однажды влюбился в собственное отражение в чистом пруде. Чтобы обнять возлюбленного, Нарцисс прыгнул в воду, утонул и превратился в цветок нарцисс. Систематически обсуждая проблему нарциссических заболеваний в статье «О нарцизме», З. Фрейд ввел понятие «нарциссизм» в психоаналитическую практику. Используя термин «либидо», Фрейд рассуждал об изменении и развитии любовного чувства. На его взгляд, человек обладает способностью любить себя с самого рождения, а изначальное личностное либидо распространяется в процессе взросления на другие объекты, но такое объектное либидо может отрываться и обращаться на собственное Я, что называется Фрейдом нарциссическим [Фрейд 1924, с. 119]. Впадение в болезненное состояние нарциссизма означает потерю способности любить других.

Однако проявление нарциссизма обнаруживается у каждого человека. Нарциссизм – врожденный человеческий инстинкт, который представляет собой продукт человеческого самосознания. В процессе формирования субъективности человека зеркала играют значительную роль, и благодаря этому они помогают людям познать самих себя. Проблема образа зеркала затронута многими учеными (см. М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Ж. Лакан, У. Эко и т. д.). О восприятии человеком себя в зеркале М.М. Бахтин говорил: «...Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами <...> Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза» [Бахтин 2000, с. 240]. Иначе говоря, когда Я смотрит в зеркало, появляется в зеркальном мире Другой, смотрящий на Я. Глазами этого Другого Я познаю себя.

В китайской культуре с древних времен ценится значение зеркала в самопознании человека. Зеркала могут не только отражать человеческую внешность, но и представлять душевный мир. Когда люди смотрят в зеркало, они заглядывают в свою собственную душу. Зеркало может быть настоящим или метафорическим: в этой функции могут выступать явления или люди, которые помогают человеку познать себя. В качестве примера можно привести фразу в исторической книге «Старая история династии Тан» (945). В части биографии Вэй Чжэна записано, что сказал император Тан Тай-цзун (Ли Шиминь, 599–649 гг.) после смерти мудрого и талантливого чиновника Вэй Чжэна:

Используя в качестве зеркала бронзу, легко привести в порядок свою внешность; используя в качестве зеркала историю, можно понять причину смены династий; используя в качестве зеркала других людей, мы можем узнать о самих себе. Размышляя над своими недостатками, я всегда использую эти три зеркала. После того, как умер Вэй Чжэн, я потерял одно из зеркал¹.

Из этого рассуждения можно сделать вывод, что зеркало в китайской культуре служит инструментом для самосозерцания, самоидентичности и затем самосовершенствования.

Появление зеркала в художественном произведении всегда значимо, тем более в выстраивании нарциссической интриги. В произ-

¹ 刘昉. 旧唐书 (全十六册). 第八册. 北京: 中华书局出版社, 1975, 2561 [Мистер Лю. Старая книга династии Тан: В 16 т.]. Т. 8. Пекин: Изд-во книжного магазина Чжунхуа, 1975. С. 2561].

ведениях Линь Бай перед читателем многократно возникает сцена «смотрения в зеркало»: женский персонаж любит отражением собственного Я.

Героиня повести «С любимым не расставайтесь» (1989) – таинственная уединенная женщина, которая часто в своей замкнутой комнате любит отражением собственного обнаженного тела перед зеркалом, позволяющим ей разглядеть себя полностью. В таком закрытом личном пространстве мало контактирующая с внешним миром героиня делает «другое Я», появляющееся в зеркале, единственным объектом, которому отдает всю свою любовь. Глядя на собственное отражение, она полна нарциссических, иногда даже мазохистских переживаний.

Когда никого рядом нет, героиня Линь Бай в своей комнате постоянно стоит лицом к зеркалу и в полной мере раскрывает внутренние личные желания. Два женских персонажа (Бэй Нуо и рассказчица от первого лица) в повести «Смертельный полет» (1995) вынуждены торговать своим телом с высокопоставленными, властными мужчинами для того, чтобы получить жилое помещение или необходимые другие вещи для выживания. Неравный социальный статус удерживает этих двух женщин в неуважительном, беспрекословно подчиненном положении в интимных отношениях. Мужчины заботятся только о самоудовлетворении и закрывают глаза на женские желания, поэтому женщинам приходится перед зеркалом выражать личные чувства:

В зеркале она увидела свое тело, привлекательное, выставленное на кровати, голые и гладкие ноги и руки, как у девушки, греющейся на солнце на пляже <...> Самая большая функция зеркала – вызывать у женщин желание самосовершенствования <...> Она болезненно любит свое тело <...> Неоднократно любит собственным голым телом в напольном зеркале. Она была совершенно очарована своим полуприкрытым телом².

Эрпа в повести «Вода в бутылке» (1993) являет собой такую же погруженную в самовлюбленность женщину. Безразличное семейное воспитание развило в ней чувствительный, закомплексованный, пессимистичный характер. Она никогда активно не взаимодействует с другими людьми без крайней необходимости. Но замкнутая жизнь не защитила ее от зла, причиняемого окружаю-

² 林白. 致命的飞翔. 武汉: 长江文艺出版社, 2001, 79 – 80. [Линь Бай. Смертельный полет. Ухань: Изд-во литературы и искусства реки Янцзы, 2001. С. 79–80]

щими. Эрпа стала уделять внимание собственному Я после целого ряда оскорбительных событий: она была обманута мужчиной, ей пришлось сделать хирургический аборт, а ее личные секреты были раскрыты.

Вернувшись с работы, Эрпа долго стояла у зеркала в обещитии, ей нравится смотреть в зеркало перед наступлением вечерних сумерек <...> Легкий свет сумерек падал из окна на половину лица Эрпы <...> увидела, что мерцает, затвердевает некая красота, полученная из-за глубокой раны. Эрпа бессознательно украсила себя, была погружена в нарциссическое состояние, раз за разом чувствовала собственное очарование. Эрпа решила начать все сызнова³.

Нарциссизм дает Эрпе готовность возобновлять свою жизнь. Забота со стороны близкой подруги Ипин возродила у нее любовь к внешнему миру, но злословие Ипин стало острым ножом, пронзившим Эрпу. Разрыв с Ипин лишил Эрпу последнего энтузиазма к жизни, она почувствовала себя вялой, полностью потеряла способность любить человека и даже не могла любить себя.

Женские персонажи Линь Бай пережили сильное страдание в реальной жизни и утратили способность любить других людей. Они привязывали свои чувства к виртуальному зеркальному миру, любовались своим отражением в зеркале, влюблялись в свое «другое Я» и получали утешение благодаря нарциссизму. Таким поворотом к нарциссизму с символическим эпизодом «любоваться своей красотой перед зеркалом» формируется нарциссическая интрига. На определенном этапе такого рода нарциссизм может в некоторой степени дать женским персонажам духовную поддержку и уверенность в себе. Хотя их нарциссическое состояние обычно является неблагоприятным и патологическим, как бы то ни было, создание образа красивого, гордого, уверенного Я в зеркальном мире и смотрение на такое «идеальное Я» становится для героинь писательницы существенным способом самоидентификации. Нарциссизм дает им возможность разорвать паутину стандартности, осознать и развить истинное Я.

Поскольку женская проза тесно связана с феминистским движением, необходимо отметить значение образа зеркала в трактовке некоторых феминисток, например Вирджинии Вулф. Зеркало ей представляется продуктом патриархального общества. По ее

³ 林白. 致命的飞翔. 武汉: 长江文艺出版社, 2001, 214. [Линь Бай. Смертельный полет. Ухань: Изд-во литературы и искусства Чанцзяна, 2001. С. 214]

мнению, затруднительное положение женщин, находящихся ниже мужчин в социальной иерархии, связано с тем, что многие мужчины боятся возвышения и превосходства женщин. Женщина мыслится ими удивительным волшебным зеркалом, отражением мужчины, в котором он является значительнее, чем есть на самом деле⁴. Согласно концепции западной феминистки Э. Сиксу, истинное женское Я нетронуто мужским миром, и оно хранится «под запрещающим окном всевидящего зеркала»⁵. Отражение женщины в зеркале должно быть таким, которое отвергает мужской взгляд, должно быть незащищенным мужским влиянием, ни в коем случае не ограниченным мужскими эстетическими нормами. В повести Линь Бай «Смертельный полет» (1995) встречается аналогичное рассуждение:

Это радость, уже подтвержденная нами, долгое время мы прятали ее во внутренний мир. Мы такие люди, которым не разрешено высказываться. Долгое время мы говорим только себе, или своему зеркалу. Некоторые женщины вот-вот выйдут из зеркала, они самые героические, самые живые, и потому самые красивые. Их тела прикасаются к холодной поверхности зеркала, и я слышу скрипучий звук. Такой звук обжигает их кожу, их глаза, но в конце мы слышим грохот, зеркала пляшут в воздухе, разбиваясь, падают на пол⁶.

Образы зеркального мира по сути являются проекциями идеального Я, на которое реальные женщины возлагают свои надежды. Поэтому для их описания используются возвышенные слова: самые героические, самые живые, самые красивые. В контексте произведений Линь Бай зеркало соединяет внешний и внутренний миры женщины. Впрочем, в повести «Смертельный полет» (1995) образ зеркала имеет еще имплицитное значение – ограничительные правила для женщин, установленные доминирующими мужчинами. Разбитое зеркало здесь – это слияние идеального Я и реального Я, освобождение настоящего женского Я.

На произведениях Линь Бай, безусловно, лежит немалый отпечаток феминизма. Однако, на наш взгляд, цель рисования нарцис-

⁴ Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки / Пер. с англ. Н. Бушмановой. М.: Прогресс, 1992. С. 101.

⁵ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ЦХГИ, СПб.: Алетейя, 2001. С. 801.

⁶ 林白. 致命的飞翔. 武汉: 长江文艺出版社, 2001, 91. [Линь Бай. Смертельный полет. Ухань: Изд-во литературы и искусства реки Янцзы, 2001. С. 91]

сического женского персонажа в творчестве Линь Бай заключается не в борьбе с патриархальными нормами (хотя на этом направлении творчество данной писательницы эффективно), а в том, чтобы высказаться с чисто женской точки зрения, выразить настоящий женский голос, построить диалог между женщиной и миром. Как говорила сама писательница, она пишет не для того, чтобы выразить гендерные различия и противодействовать мужскому миру; ее творчество – воплощение личного отношения женского индивида к окружающему миру.

Литература

- Бахтин 2000 – *Бахтин М.М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
- Фрейд 1924 – *Фрейд З.* О нарцизме // Психологическая и психоаналитическая библиотека / Под ред. И.Д. Ермакова. Т. 8. Л., 1924. С. 117–144.

References

- Bakhtin, M.M. (2000), *Avtor i geroi: k filosofskim osnovam gumanitarnyh nauk* [Author and hero. To philosophical basis of the humanities], Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Freud, Z. (1924), “About narcissism”, in *Psihologicheskaya i psihoanaliticheskaya biblioteka* [Psychological and psychoanalytical library]. Leningrad, USSR, vol. 8, pp. 117–144.

Информация об авторе

Цзян Синьюй, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; christer111@163.com

Information about the author

Jiang Xinyu, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; christer111@163.com

Искусствоведение и культурология

УДК 785

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-287-297

Репрезентации образов военной истории в популярной музыке: альбом “Heroes” хэви-пауэр-метал группы “Sabaton”

Сергей С. Медакин

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
ssmedakin@edu.hse.ru*

Аннотация. В статье выявляется и анализируется формирование образов прошлого в популярной музыке на примере треков альбома “Heroes” группы “Sabaton”. Данная работа исследует репрезентации образов войны в популярной музыке в контексте оригинальных произведений музыкальной группы “Sabaton”, интервью музыкантов, отзывов фанатов и критиков, а также видеороликов научно-популярного YouTube-канала группы. Автор развивает исследования репрезентаций образов военной истории в контексте культуры и искусств, используя для этого непопулярный в исследованиях, но масштабный и повсеместно встречающийся феномен – популярную музыку. С помощью привлечения аудиовизуальных источников (видеоклипов и выступлений на концертах), а также интервью и видеоматериалов научно-популярного канала выявляется проблема нарративизации и героизации исторического прошлого и его участников, создания шведской группой совершенно новых образов и сюжетов в контексте репрезентаций прошлого. Привлечение и анализ работ научно-популярного канала “Sabaton History” позволяет выявлять бэкграунд создания песен шведской группы, узнавать мнения музыкантов и профессионального историка, ответственного за ведение канала. Рассматриваемый в данной статье пример демонстрирует то, как в популярной музыке происходит работа с образами прошлого и как приемы репрезентации могут различаться в зависимости от разных культурных и языковых контекстов.

Ключевые слова: память, военная история, героизация, popular music studies, репрезентации, Sabaton, рок-музыка, Вторая мировая война

© Медакин С.С., 2022

Для цитирования: Медакин С.С. Репрезентации образов военной истории в популярной музыке: альбом “Heroes” хэви-пауэр-метал группы “Sabaton” // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 287–297. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-287-297

Representation of World War II images
in popular music.
Album “Heroes” of heavy power metal band “Sabaton”

Sergey S. Medakin

HSE University, Moscow, Russia, ssmedakin@edu.hse.ru

Abstract. The article identifies and analyzes the formation of images of the past in popular music on the example of the tracks from the album “Heroes” by the band “Sabaton”. The work studies the representations of the war images in popular music in the context of the original works of the musical group “Sabaton”, interviews of musicians, reviews of fans and critics, as well as videos of the popular science YouTube channel of the group. The author develops studies of representations of the military history images in the context of culture and the arts, using popular music, which is unpopular in research, but a large-scale and ubiquitous phenomenon. Through the involvement of audiovisual sources (video clips and performances at concerts), as well as interviews and video materials of the popular science channel, the author reveals an issue of narrativization and glorification of the historical past and its participants, the creation of completely new images and plots by the Swedish group in the context of representations of the past. The involvement and analysis of the works from the popular science channel “Sabaton History” allows to identify the background for the creation of songs by the Swedish band, to find out the opinions of musicians and a professional historian responsible for maintaining the channel. The example considered in the article demonstrates how popular music works with images of the past, and how the techniques of representation may vary depending on different cultural and linguistic contexts.

Keywords: memory, war history, glorification, popular music studies, representations, Sabaton, rock music, Second World War

For citation: Medakin, S.S. (2022), “Representation of World War II images in popular music. Album ‘Heroes’ of heavy power metal band ‘Sabaton’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 287–297, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-287-297

Работа с образами прошлого в настоящем встречается повсеместно в искусствах и культуре – от академической музыки до кино, однако недостаточно исследованным остается феномен популярной культуры, с которым повседневно связаны десятки миллионов людей – популярная музыка во всех ее проявлениях. Развитие Интернета и социальных сетей позволили авторам популярной музыки увеличить сферу взаимодействия с фанатами до максимума, используя эти возможности, в том числе для транслирования собственных воззрений на актуальные и популярные в обществе темы. Кроме групп, выступающих с темами актуальных проблем, определенную популярность начали получать коллективы, чьи творческие интересы устремлены в прошлое.

Ярким примером работы музыкантов с историей разных стран является творчество шведской хэви-метал группы “Sabaton”, чьи композиции посвящены военной истории. Для рассмотрения работы группы с образами прошлого был взят концептуальный альбом “Heroes” 2014 г. от “Sabaton”, который посвящен малоизвестным историям Второй мировой войны. По заявлениям музыкантов¹, Вторая мировая война – самая ужасная война в истории, оставившая огромные шрамы в памяти сотен миллионов людей, однако за известными историями битв могут теряться локальные и неизвестные сюжеты подвигов отдельных людей или подразделений, и шведская группа хотела бы исправить своим альбомом это положение.

Данное исследование основано на аудиовизуальных источниках: видеоклипы группы “Sabaton” за 2014–2020 гг., интервью участников группы, научно-популярные видео с YouTube-канала “Sabaton History” и записи концертов группы “Sabaton”, в которых исполняются песни из альбома “Heroes”.

В данной статье выявляется специфика создания и использования образов прошлого в творчестве “Sabaton” на примере альбома “Heroes” в контексте мотивов памяти и героизма, причины обращения музыкантов к данной тематике и соотношение видения прошлого группой с современными версиями прошлого в Европе.

Большая часть работ исследователей, занимающихся репрезентациями военных образов в музыке, рассматривает популярную музыку на стыке с cultural studies [Колесник 2017] и memory studies [Дюкин 2019]. С помощью изучения музыкальной культуры, в которой используются истории войн и вооруженных конфликтов, исследователи обращаются к проблематике «травматизации» об-

¹См.: To Hell and Back. URL: https://www.youtube.com/watch?v=n0PriUnAJ3U&ab_channel=SabatonHistory (дата обращения 28.06.2022).

щества, которое музыкой осознает свою «травму» и рефлексировать об этом. К тому же популярная музыка может становиться одним из факторов формирования национальной идентичности, культурных образов, которые могут оставаться актуальными и понятными потребителям массовой культуры не только во время создания музыкальных произведений, но и спустя десятилетия [Koranski 2020].

Однако данная статья нацелена на выявление приемов и особенностей репрезентаций прошлого вне вопросов «травм», политических взаимодействий и равенства. Текстуальные, аудиальные и визуальные репрезентации группы “Sabaton” в альбоме “Heroes” следует рассмотреть в контексте военной истории XX в., особый акцент при этом делая на приемах выстраивания повествования в композициях и героизации исторических персонажей и сюжетов, конструировании образов прошлого во всех возможных аспектах. Основной акцент будет сделан на истоках образов репрезентаций прошлого в альбоме группы и процессе их создания/заимствования (особенно визуальному и аудиальному аспектам), и, в отличие от многих работ *popular music studies*, фанатскому аспекту будет уделено существенно меньшее время.

На стыке аудиальных, текстуальных и визуальных репрезентаций – клипы “Heroes” группы “Sabaton”

Концептуальный альбом “Heroes” шведская группа выпустила в 2014 г., он состоит из 10 песен и посвящен локальным историям участников Второй мировой войны. Для группы изначально все солдаты являются героями, на чьей бы стороне они ни сражались и откуда бы они ни были, и особенно этот принцип подчеркнут в данном альбоме, о чем заявил в интервью бас-гитарист группы Пэр Сундстрём. Критиками и фанатами альбом был встречен в целом положительно, но в разной степени – в то время как сервис “Ultimate Guitar” поставил альбому всего лишь 7,2 балла из 10 возможных, известный журнал о рок-музыке “Metal Storm” выставил 9,6 из 10, заявив, что это лучший альбом группы (на момент выпуска рецензии).

При анализе треков альбома следует разделить их на три категории: наиболее многочисленная категория – личные истории одного или двух человек, о которых поют шведы, или же «индивидуальный героизм». При ее рассмотрении необходимо особо обращать внимание на мотив памяти и героизма – визуальный, аудиальный и прежде всего текстуальный – каким способом шведская группа,

описывая исторический факт подвига, героизирует участников боевых действий и формирует необходимость помнить. Также важно выявить, за какие заслуги группа причисляет тех или иных солдат к «героям».

Вторая категория – героическая история подразделений, особо отличившихся в ходе боевых действий против нацистской Германии. Индивидуальная героизация все же отличается от коллективной, и при рассмотрении данной категории необходимо понять эти принципиальные различия, над которыми пришлось потрудиться “Sabaton” для успешной работы над образами прошлого.

Третья категория представлена всего одной песней – “Hearts of Iron” – ее можно именовать «героическим событием». Она является наиболее интересной и одновременно сложной для анализа использования образов прошлого. Во-первых, это довольно спорный исторический момент (бегство на Запад, чтобы не попасть в советский плен), во-вторых, это финальная композиция, и внимание к ней приковано наибольшим образом. Однако, несмотря на данные факторы, по заявлениям музыкантов, она стала одной из наиболее популярных композиций альбома и была тепло воспринята как фанатской аудиторией, так и профессиональными критиками, и потому важно обнаружить, какими способами репрезентаций “Sabaton” добились этого успеха.

Индивидуальный героизм

“Inmate 4859” посвящена герою польского сопротивления Витольду Пилецкому, добровольно отправившемуся в концлагерь Освенцим под другим именем, чтобы узнать о нацистских ужасах и рассказать о них миру. Получив номер 4859, он провел в Аушвице три года, собирая необходимую информацию о его устройстве, иерархии, жертвах и способах уничтожения людей – после чего смог организовать ячейку сопротивления в концлагере, успешно бежал вместе с другими заключенными, присоединился к Армии Крайовой и участвовал в Варшавском восстании. Его записи позже станут одними из главных документов обвинения на Нюрнбергском трибунале, а сам он закончит жизнь в польской тюрьме, будучи расстрелянным новым польским правительством. Данная композиция очень необычна своим музыкальным построением – в начале трека и почти через всю тему звучит мотив гlockenшпиля, вторящий тяжелому гитарному рифу и ударным, а также текстуальной репрезентацией памяти о Пилецком – “Witold, Witold, who knows his name?”, как бы говорит слушателю о том, что необходимо

помнить его достижения. Для визуальной репрезентации шведская группа использовала наиболее яркие и врезающиеся в память образы – тянущаяся рука мужчины (олицетворяющего Пилецкого) к развевающемуся польскому флагу на фоне корпусов концлагеря Аушвиц и надпись “Arbeit macht frei”.

В восьмой и девятой песнях альбома, “Soldier Of 3 Armies” и “Far From The Fame”, поется о Лаури Тёрни, служившем в финской, немецкой и американской армиях; и Кареле Яноушке, предводителе чехословацких летчиков в британских ВВС, соответственно. Данные песни объединяются идейно и согласно репрезентациям – героизм, в их случае, шведской группой представляется тем, что они, даже будучи вдали от родины, сражались против тех, кого считали врагами и захватчиками. Текстуально обе композиции пронизаны мотивом на стыке памяти и героизма – «мы помним твоё имя и твой подвиг» с произношением имени и фамилии главного героя, что особенно подчеркивается на концертах, когда весь зал подпевает группе со словами о памяти. Аудиально оба трека объединяет быстрый темп и тяжелый гитарный риф с множественными соло-проигрышами. Визуализируя образы прошлого, “Sabaton” в случае с финном использовала его изображение в трех проекциях – формах трех стран, за которые сражался Тёрни – Финляндия, Германия и США; Яноушка, основателя и руководителя чехословацкого подразделения ВВС Великобритании, репрезентировала видом британских самолетов с чехословацкими флагами на крыльях, пролетающих в грозу над территорией юга Англии.

Проанализировав индивидуальные истории Второй мировой войны из альбома, можно сделать вывод о том, что “Sabaton” концентрировала внимание слушателей и зрителей клипов на национальных флагах, всеобъемлющем огне, присутствующем в каждом клипе, а также прежде всего сочетаниях мотивов героизма и памяти – «твой подвиг не забыт, герой, мы помним тебя» – именно так кратко можно описать конструируемый образ прошлого у шведской группы, а также отношение “Sabaton” и, соответственно, слушателей, разделяющих ее точку зрения к персонажам и событиям историй.

Коллективный героизм

«Ночные Ведьмы», она же “Night Witches”, стала открывающей песней альбома и одной из наиболее популярных песен группы за всю историю ее выступлений. В тексте данной композиции репрезентируется история советского 588-го авиационного полка,

который полностью состоял из женщин-летчиц и имел прозвище «ночные ведьмы», данное им немецкими солдатами за ночные вылеты. Визуально и текстуально концепция «героинь-ведьм» обыгрывается в официальном клипе – к известной легенде о ночных полетах ведьм и их магии добавляется исторический сюжет авиаполка, создавая повествование о «ночных ведьмах», уничтожающих «бомбами-заклинаниями» немецкие войска. Визуально «магия» летчиц обыгрывается подобием ступков магии, образом летчиц с разведенными в стороны руками, как будто читающей заклинания, по бокам от которой находятся самолеты По-2, на которых летали советские летчицы.

“Smoking Snakes” повествует о бразильском экспедиционном корпусе в Италии, который получил прозвище «курящие змеи». 14 апреля 1944 г. трое бразильских дозорных обнаружили крупный немецкий отряд и вступили в неравный бой – после того, как у них закончился боезапас, бразильцы побежали в штыковую атаку на превосходящих по числу немцев и погибли. Немецкие солдаты похоронили их с воинскими почестями и написали на их могиле “Drei Brasilianischen Helden”², после чего бразильцев смогли опознать свои солдаты, освободившие высоту, и данная история осталась в памяти бразильцев как символ героизма, на что обратили внимание шведские музыканты при поиске вдохновения. Текстуально вновь репрезентируется нарратив «мы вас помним, герои, память о вас и вашем подвиге живет», но визуально “Sabaton” смогла воссоздать образ погибших бразильцев – три солдата, стоящих в полный рост, готовые броситься в бой, за которыми развевается бразильский флаг и возвышается змея, курящая трубку – символ их подразделения.

Для второй категории песен альбома, посвященных военным подразделениям, на первый план выходит мотив памяти, а только потом подвига – «мы помним, и это главное – память о вас и ваших делах живет» – рассказ о подвигах никуда не исчезает, но акцент существенно смещается относительно «индивидуального героизма» в песнях “Heroes”. Для “Sabaton” под «коллективным героизмом» понимается стремление сражаться до конца, несмотря на превосходящие силы противника или устоявшиеся правила ведения войн. Благодаря этому на одном уровне героизма у группы находятся советские летчицы, уничтожившие стереотип о традиционном участии только мужчин на фронте, и трое бразильских солдат, давших отпор сотне немецких.

² «Три бразильских героя» (нем.).

Героическое событие

Финальная песня альбома, “Hearts of Iron”, относящаяся к «героическому событию», описывает необычный эпизод истории Второй мировой войны – дивизии Вермахта, осознавая скорый конец войны, создали гуманитарный коридор для жителей Берлина и солдат. Так как это финальная композиция, “Sabaton” сделала детальные и понятные репрезентации во всех возможных аспектах – аудиально тема композиции отдает дань уважения произведениям Баха, воспроизводя на гитаре мелодию немецкого композитора, текстуально повествуется о героизме немецких солдат, спасших горожан от жестких уличных боев, а визуально репрезентируется образ немецкого солдата, обращенного на запад, позади которого идут толпы беженцев на фоне разрушенной немецкой столицы. Как говорил Йоаким Броден в интервью “Sabaton History”, на Западе (и особенно в Германии) песню встретили очень тепло, в то время как на территории бывшего СССР отнеслись со скепсисом. Он полагает, что для жителей России, Белоруссии и других стран бывшего СССР данная история может показаться грубой и непонятной из-за героизма Вермахта, однако он это понимает и говорит, что в этом нет никакого отношения к нацизму – только уважение к обычным немецким солдатам, спасавшим мирное население.

Live-выступления “Sabaton”. Знаково-символическая репрезентация прошлого

Разобрав основные возможности аудиальных, визуальных и текстуальных репрезентаций, использовавшихся прежде всего в лирик-видео, где не присутствуют музыканты, во время выступлений на концертах для большего эффекта связи с прошлым группе необходимо использовать знаково-символическую репрезентацию – жесты, движения, фразы, одежду, разные технические особенности и инструменты, подчеркивающие образ прошлого во время выступления. Примером подобной репрезентации является выступление шведской группы на фестивале Wacken Open Air в 2015 г.: под «выстрелы» пушек-генераторов дыма, оформленных как зенитные орудия, группа, выступающая на фоне муляжей, стилизованных под союзные и немецкие танки, установленные на сцене, пела о сопротивлении бельгийских егерей немецким войскам. Можно сделать вывод о том, что знаково-символическая репрезентация для шведских музыкантов не

является настолько же важной, как остальные три, однако группа все равно уделяет ей должное внимание – особенно при взаимодействии с фанатами.

*Научно-популярный YouTube-канал
“Sabaton History”. Повествование
о репрезентациях прошлого
профессиональным историком*

Отдельно необходимо выделить немзыкальную часть творчества группы “Sabaton” – их научно-популярный YouTube-канал “Sabaton History”, который группа использует для публикации видеороликов об истории создания песен, рассказа об оригинальных исторических сюжетах и ответов на вопросы фанатов. Совместно с американо-шведским историком Индианой Найделлом, выступающим в роли рассказчика об исторических событиях и модератором сюжета видеороликов, участники шведской группы делятся своими мыслями о прошлом, высказывают свои мнения о разных исторических событиях или личностях, о которых ранее они пели. Примером важности связи содержания двух YouTube-каналов является клип “Soldier of 3 Armies” и одноименный видеоролик на научно-популярном канале. В нем солист группы Йоаким Броден рассказывает о том, что шведы просят своих фанатов присылать им разные научные и научно-популярные книги об истории или даже исторические документы, и таким образом они смогли получить материалы о Лаури Тёрни.

Заключение

Подводя итоги работы шведской группы с образами прошлого и военной истории разных стран, стоит отметить их трепетное отношение к деталям исторических героев – в каждую композицию они добавляли визуальную, текстуальную или аудиальную особенность, чтобы закрепить как за героями, так и за собой определенный сформированный образ. Следуя идеям шведской группы, герой, согласно их текстам – и тот, кто может помиловать беззащитного врага, находящегося перед ним, и тот, кто готов перенести все жизненные сложности и восстать против захватчика. Герои так же и те, кто идет против устоявшихся правил войны и выходит победителем, и тот, кто ставит жизнь, здоровье и безопасность других выше своих собственных.

Важно зафиксировать, что некоторые представления “Sabaton” о прошлом связаны с современным официальным видением прошлого в некоторых европейских странах. Как пример Витольд Пилецкий, героизированный в Польше [Kahn-Harris 2020, p. 405] и по резолюции Совета Европы, подобным героем предстает и в песне “Inmate 4859” – его подвиг не вызывает никаких сомнений, а лишь больше закрепляется. Так как данные истории воспринимаются положительно, что было выявлено при рассмотрении рецензий и отзывов фанатов, “Sabaton”, следующая официально принятому пониманию прошлого в европейских странах, не только набирает популярность среди фанатов, но и становится важным актором в общественном пространстве в контексте культурного влияния и «мягкой силы» [Grant 2017, p. 223].

Следует отметить, что использование образов прошлого и символов, позволяющих идентифицировать историю и персонажей, помогает обретать “Sabaton” все большую популярность [Kozorog 2018, p. 79]. Обращение к прошлому позволяет группе создавать площадки для исторических дискуссий о своих песнях – как в социальных сетях, так и на музыкальных форумах или комментариях под видеороликами “Sabaton History”. Благодаря их песням создаются или изменяются существующие образы Второй мировой войны, которые впоследствии закрепляются за музыкантами из Швеции, таким образом популяризируя не только их самих, но и их точку зрения на разные исторические события. Прежде всего это мотивы памяти и героизма – «мы помним ваш героизм», «ваша память жива», «ваш подвиг не забыли», – создаваемые для напоминания о том, что слушатель может не знать каждого солдата этого подразделения по имени и званию, но мысль о необходимости помнить героизм все равно остается в его сознании.

Литература

- Дюкин 2019 – Дюкин С.Г., Самойлова И.В. Рок-культура в коллективной памяти ее представителей // Диалог со временем. 2019. Вып. 69. С. 372–383.
- Колесник 2017 – Колесник А.С. Репрезентации прошлого в британской рок-культуре 1960–1980-х гг.: Дис. ... канд. ист. наук. Екатеринбург, 2017. 348 с.
- Grant 2017 – Grant P. National myth and the First World War in modern popular music. L.: Palgrave, 2017. 303 p.
- Kahn-Harris 2020 – Kahn-Harris K. Engaging with absence. Why is the Holocaust a ‘problem’ for metal? // Metal Music Studies. 2020. Vol. 6. No. 3. P. 395–414.

- Kopanski 2020 – *Kopanski R.* “Auschwitz awaits”. Different readings on Sabaton’s “The Final Solution” (2010) and the question of irony // *Metal Music Studies*. 2020. Vol. 6. No. 3. P. 337–357.
- Kozorog 2018 – *Kozorog M.* Knowledge of place in three popular music representations of the First World War // *Electronic Journal of Folklore*. 2018. Vol. 73 P. 67–94. URL: <https://folklore.ee/folklore/vol73/kozorog.pdf> (дата обращения 27.06.2022).

References

- Dyukin, S.G. and Samoilova, I.V. (2019), “Rock culture in the collective memory of its representatives”, *Dialog so vremenem*, no. 69, pp. 372–383.
- Grant, P. (2017), *National myth and the First World War in modern popular music*. Palgrave, London, UK.
- Kahn-Harris, K. (2020), “Engaging with absence. Why is the Holocaust a ‘problem’ for metal?”, *Metal Music Studies*, vol. 6, no. 3, pp. 395–414.
- Kolesnik, A.S. (2017), “Representations of the past in British rock culture of the 1960s – 1980s”, D. Sc. Thesis (History), Ekaterinburg, Russia.
- Kopanski, R. (2020), “ ‘Auschwitz awaits’. Different readings on Sabaton’s ‘The Final Solution’ (2010) and the question of irony”, *Metal Music Studies*, vol. 6, no. 3, pp. 337–357.
- Kozorog, M. (2018), “Knowledge of place in three popular music representations of the First World War”, *Electronic Journal of Folklore*, vol. 73, pp. 67–94, available at: <https://folklore.ee/folklore/vol73/kozorog.pdf> (Accessed 27 Jun. 2022).

Информация об авторе

Сергей С. Медакин, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, Старая Басманная ул., д. 21/4; ssmedakin@edu.hse.ru

Information about the author

Sergey S. Medakin, student, HSE University, Moscow, Russia; bld. 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, Russia, 105066; ssmedakin@edu.hse.ru

Рецензии и обзоры

УДК 81`25

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-298-306

Рецензия на книгу:

Сальмон Л. Теория перевода.

М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
2020. 368 с.

Роман А. Говорухо

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, govorroman@mail.ru*

Александра Л. Токарева

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;
Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, tokarevaal@mgpu.ru*

Аннотация. Переводоведение – обширнейшая область знания, тесно связанная с языкознанием (в том числе с такими его направлениями, как прикладная лингвистика, психо- и нейролингвистика), текстологией, литературоведением, семиотикой, историей, философией. В своей книге профессор Лаура Сальмон стремится с позиций междисциплинарного подхода осветить максимально широкий спектр дискуссионных проблем теории перевода, обнаруживая их истоки и обнажая несостоятельность бинарных противопоставлений, сопутствовавших теории перевода на всех этапах ее существования. Основная цель автора – создание единой аргументированной научной модели перевода, включающей в себя теоретически обоснованные и эффективные стратегии и техники переводческой деятельности.

Ключевые слова: теория перевода, история перевода, практика перевода, билингвизм

Для цитирования: Говорухо Р.А., Токарева А.Л. [Рец.]: Сальмон Л. Теория перевода. М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2020. 368 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 298–306. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-298-306

© Говорухо Р.А., Токарева А.Л., 2022

Book review:
Salmon L. Translation theory.
M.: Gorky Institute of World Literature, RAS,
2020. 368 p.

Roman A. Govorukho
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
govorroman@mail.ru

Aleksandra L. Tokareva
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Moscow City University, Moscow, Russia, tokarevaal@mgpu.ru

Abstract. Translation studies is a vast discipline inextricably linked to linguistics (including applied linguistics, psycho- and neurolinguistics), textual studies, literary criticism, semiotics, history, and philosophy. In her book, Professor Laura Salmon applies an interdisciplinary approach to research a wide range of topical issues in translation theory, discovering their origins and exposing the inconsistency of binary oppositions that have always accompanied it. The author's main objective is to create a holistic scientific model of translation, which includes theoretically grounded and effective strategies and techniques of translation activities.

Keywords: translation theory, translation history, translation practice, bilingualism

For citation: Govorukho, R.A. and Tokareva, A.L. (2022), [Book review] "*Salmon L. Translation theory. M.: Gorky Institute of World Literature, RAS, 2020. 368 p.*", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, part 2, pp. 298–306, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-298-306

Книга Лауры Сальмон «Теория перевода», вышедшая в 2017 г. в Италии и в 2020 г. в России в переводе автора, безусловно, стала событием в переводоведении. Глубочайшие познания в области теории и истории перевода, а также бесценный опыт переводчика-практика (перу Л. Сальмон принадлежат блестящие переводы как прозы, так и поэзии Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, С.Д. Довлатова, Б.Б. Рыжого, И.М. Губермана) позволили автору создать фундаментальный труд, охватывающий самые различные аспекты теории перевода. Мы постараемся осветить, в соответствии с четкой и последовательной структурой книги, некоторые основные положения каждой главы, что, с учетом информационной насыщенности работы, является весьма непростой задачей.

Глава первая «Общий вступительный обзор» посвящена, с одной стороны, важнейшим проблемам лингвистики, имеющим непосредственное отношение к переводу (противоборству универсализма и релятивизма, составляющему теоретическое ядро дискуссии о переводимости), с другой – критическому анализу ключевых понятий теории перевода. Каким бы сложным ни был сам процесс перевода, теоретическая модель должна сделать его описание более простым. Отмечая обилие эпистемологических лакун в области знания, Л. Сальмон обнажает псевдотерминологичность понятий «верность», «оригинал», «вдохновение», «искусство», «ориентация перевода» (на автора или на читателя). В противовес иррационалистическим воззрениям автор рассматривает перевод как «ремесло, соответствующее <...> стратегиям и техникам, которые можно классифицировать, изучать и совершенствовать» (с. 49). Видение процесса перевода как рационализируемой деятельности, а не результата неуловимого вдохновения, лейтмотивом проходит через всю книгу. В частности, с этой точки зрения раскрывается близость критики перевода и текстологии (нетривиально иллюстрируемая и с других позиций): «Проект перевода находит в текстологии превосходящую эпистемологическую модель, основанную на строгости «ремесла» – на исследованиях, на вычислениях, на упражнении» (с. 78). При этом главным параметром оценки качества перевода полагается его потенциальная обратимость в исходное высказывание. Разбирая исторически сложившиеся в теории перевода бинарные противопоставления «письменный – устный», «специализированный – художественный перевод», Л. Сальмон демонстрирует их теоретическую несостоятельность и утверждает, что «единая теоретическая модель перевода является не целью, а исходной точкой дисциплины» (с. 65).

Эта мысль на обширном материале развивается во второй главе «Размышления о переводе: историко-критический подход». Предлагаемый в ней содержательный и информативный исторический экскурс раскрывает истоки бинарных оппозиций, расщепляющих единую теорию перевода и появившихся уже в раннее Средневековье, при переводе Библии. Именно тогда складывается разделение на тексты «сакральные» и «все остальные». Первые имеют божественное происхождение и, соответственно, требуют от переводчика особого подхода, отвечают особым критериям интерпретации и переводимости. Именно в связи с переводом сакральных текстов, имеющих высокую духовно-эстетическую ценность, а не, к примеру, текстов научных или философских, возникает дискуссия о переводе. Светские тексты, не будучи хранителями «истины», не считаются интересными в теоретическом отношении, их

перевод как будто не представляет проблем. Выделение двух типов текста, которое Л. Сальмон называет би-теорией, сильно затормозило развитие единой теоретической модели перевода. Подобная модель должна разрабатываться, по мысли автора, на основе текстологии, под которой понимается «лингво-текстовый процесс реконструкции, интерпретации и редактирования рукописных и машинописных текстов и документов (в некоторых случаях – также текстов печатных и электронных)» (с. 76).

От анализа противопоставления сакральных текстов светским, возникшего на заре истории перевода, автор переходит к разбору понятий «оригинал» и «верность», показывая, как в различные эпохи изменение их содержания и отношения к ним определяло основные тенденции переводческой деятельности. Культ оригинала существует на протяжении многих веков, «верность» ему противопоставляется «вольности» перевода. Переводчик всегда «онтологически» уступает автору оригинала, ему отводятся вторые роли, его работа занимает более низкое место в культурной иерархии. Кратко останавливаясь на вкладе в переводоведение английской, французской и немецкой национальных школ, автор подробно разбирает и подвергает критическому анализу работы Гумбольдта и Шлейермахера, Беньямина и Ортеги-и-Гассета.

Современным теориям перевода посвящена глава третья «Научная транслятология – междисциплинарность и формализация». Русскоязычный читатель не может не радоваться тому, насколько большое внимание в книге уделяется истории советского, российского и славянского переводоведения. Так, первый параграф третьей главы, «Машинные “грезы”», открывается описанием изобретения П.П. Смирнова-Троянского, предложившего первую модель устройства для механического перевода. Актуальнейшая в настоящий момент проблематика машинного перевода сначала освещается с исторической точки зрения, а затем через инверсию метафоры «компьютер – это мозг», ставшей основополагающей в разработке искусственного интеллекта, переводится в плоскость размышлений об алгоритмах и эвристике как способах принятия решений в процессе перевода. Л. Сальмон отмечает, что в переводе существует два типа наилучших решений: «1) «наилучшее в данной, конкретной ситуации» (при ограниченном времени процесса перевода); 2) «наилучшее вообще» <...> В случае с художественными текстами самые лучшие решения предыдущих переводчиков унаследуют последующие переводчики того же текста: задача последних – превратить как можно больше решений первого типа в решения второго типа» (с. 179) [здесь и далее сохранен курсив автора]. Мысль о необходимости коллективных усилий переводчи-

ков неоднократно высказывается в книге. Затрагивая тему культовых текстов, Л. Сальмон обращается к проблеме перевода «Евгения Онегина», представляющего огромную сложность, и предлагает осуществлять перевод таких текстов фрагментами, вынося их на суд профессионального сообщества для отбора наилучших переводческих решений. Завершается третья глава очень интересной и редко встречающейся в книгах о переводе темой. В последних параграфах рассматривается новейшая научная дисциплина – меметика, занимающаяся вопросами репликации культуры. Л. Сальмон прослеживает удивительное сходство между теорией мемов и теорией речевых формул, а также связь меметики и перевода.

Логически продолжает анализ затронутых в третьей главе проблем глава четвертая «Билингвизм, межъязыковое мышление и переводческие процессы человека». Она открывается обзором литературы по проблемам латерализации речи, развенчивающим популярный миф о сосредоточении речевых функций в левом полушарии мозга. Интереснейшее резюме нейролингвистических исследований, посвященных различным типам памяти, обучения и билингвизма, акцентирует необходимость при подготовке переводчиков задействовать прежде всего имплицитную процедурную память путем многократного повторения, а также использования принципов ассоциативного обучения и эмоционального вовлечения. Однако билингвизм – необходимое, но недостаточное условие для осуществления переводческой деятельности, что обуславливает необходимость теоретизации «модели человеческих переводческих процессов» (с. 218). Автор выдвигает и аргументирует гипотезу о существовании нейро-функционального устройства перевода, работающего «автономно, но параллельно с общим устройством, управляющим языком» (с. 219). Данное устройство позволяет билингу осуществлять перевод с одного языка на другой при помощи тех же механизмов, которые задействуются при транспозиции высказывания из одного регистра в другой в рамках одного языка. «Переводить – значит уметь выбирать и уметь исключать *все варианты, кроме единственного*» (с. 224). Этот же принцип характеризует и процесс создания текстов, в ходе которого автор исключает неподходящие варианты; «основная задача – и в переводе *не использовать* тех вариантов, которые исключил бы автор» (с. 238).

Ключевым понятием модели является понятие эквивалентности, всю сложность и неоднозначность которого Л. Сальмон наглядно демонстрирует, отграничивая его от терминов «равенство» и «идентичность». Для определения эквивалентности автор пользуется понятиями «инвариант» (ядро информации высказывания)

и «вариант» (форма кодирования инварианта, определяемая прагматическими и эмоциональными факторами). Под функционально эквивалентным (f-эквивалентным) автор понимает такой перевод, единицы которого содержат ту же совокупность информации инварианта и выражающего его варианта, что и единицы исходного текста. F-эквивалентность можно также определить через совпадение функциональной маркированности (f-маркированности) исходного и переводного текстов. Совпадение это обеспечивается внутренним слухом переводчика (его способностью к восприятию и оценке каждого речевого ввода). Таким образом, «под переводом можно понимать *процесс отбора функционально эквивалентных синонимов*. В идеале оптимальная дозировка f-маркированности каждой единицы должна была бы обеспечить высокую степень обратимости: при переводе ТП [текста перевода] обратно на исходный язык в идеале следовало бы получить ИТ [исходный текст]» (с. 235). Проводя аналогию между переводом и математикой и отмечая, что энтропия в математике зачастую значительно выше, автор объясняет этот феномен центральной ролью контекста в коммуникации.

Глава пятая «Проект, стратегии, техники» носит прескриптивный характер и подчеркивает важность создания иерархического проекта перевода, обусловленного общей целью перевода и заключающегося в «расчете стратегий и техник, которые могут способствовать процессу создания на языке перевода всех f-маркированностей ИТ без ущерба для его коммуникативного и эстетического потенциала» (с. 243). При значительной временной дистанции между эпохой написания исходного текста и эпохой адресатов перевода важнейшим элементом иерархии проекта становится выбор стратегии историзации или актуализации текста перевода. Л. Сальмон рекомендует во всех случаях (исключая намеренную историзацию как стилистический прием исходного текста) актуализировать текст перевода с тем, чтобы он воспринимался адресатами так же, как воспринимали исходный текст современники автора, допуская лишь некоторые элементы историзации.

Проблема культурной дистанции ставит переводчика перед выбором между стратегиями омологации, остранения и отстранения. Автор рекомендует применять омологацию (устранение культурных элементов, чуждых культуре перевода) для перевода текстов, относящихся к вымышленным мирам (например, сказок и фэнтези), и указывает на опасность фальсификации или несоответствия при применении данной стратегии к реалистичным текстам. Следует решительно избегать отстранения (наличия в тексте перевода «чужеродных» элементов, остающихся непонятными

адресату перевода, притом что соответствующие места ИТ сразу понимаются его адресатами), прибегая к стратегии омологации или остранения при помощи техники разъяснения. Л. Сальмон рассматривает эти стратегии в контексте дискуссий о переводе как инструменте противодействия культурному империализму, приводя весомые аргументы против использования стратегии отстранения для сопротивления глобализации. То же касается и проблемы «незримости» переводчика, поскольку отстраненный текст, в котором переводчик становится «зримым» (согласно концепции Л. Вентути [Вентути 1995; Вентути 1998]) может компрометировать всю исходную культуру, которую он представляет.

Принципиально важен не только выбор доминирующей стратегии, но и дозированная гибридизация, подразумевающая применение различных стратегий в рамках переводческого процесса как эвристической творческой деятельности. Подобно тому, как эстетический эффект произведения искусства складывается из комбинации неожиданных и предсказуемых элементов, переводчик достигает эквивалентности художественного потенциала на пересечении стратегий омологации и остранения, актуализации и историзации.

Необходимость гибридизации прослеживается и на уровне применения техник перевода, позволяющих «симметрично воссоздавать в переводе запускающий потенциал ИТ» (с. 263), к которым автор относит разъяснение, конденсацию, компенсацию, смещение. При разъяснении наиболее релевантная имплицитная информация исходного текста эксплицируется в тексте перевода; автор выделяет разъяснение первой степени (единичное) и второй степени, а также разъяснение по принципам гиперонимии и гипонимии. Разъяснение позволяет избежать примечаний переводчика, прерывающих восприятие и оправданных лишь в послетекстовом формате. Противоположная техника – конденсация – необходима в условиях ограниченности в переводе количества слогов (например, в поэзии) или слов (в дубляже и при устном переводе). В поэзии часто применяются также смещение и компенсация; последняя техника весьма характерна и для юмористических текстов.

Говоря об инструментах переводчика, автор аргументирует нежелательность и даже вредность обращения к двуязычным словарям, рекомендуя использовать толковые словари и электронные корпуса или терминологические глоссарии (в случае специализированного перевода). Перевод с помощью компьютера позволяет объединить объективность электронного корпуса и «податливость» внутреннего корпуса переводчика, который позволяет выбрать из предлагаемых компьютером вариантов нужный, «узнав» искомое.

В главе шестой «Профессия и рынок» Л. Сальмон дает емкую характеристику рынку переводческих услуг, существующему в Италии. Она горячо выступает за создание ассоциаций переводчиков, помогающих защитить их права и обеспечить высокое качество перевода, и как можно более широкий охват подобными организациями членом профессионального сообщества. Говоря о парадоксальных тенденциях издательского перевода, автор отмечает, что положение, в котором сейчас находятся переводчики с юридической и материальной точек зрения, необходимо менять. Вместе с тем качество переводов в последние десятилетия значительно повысилось, что не в последнюю очередь связано со включением перевода в учебные программы университетов. Постепенно меняется и отношение к критике переводов, которая должна опираться на строго научный подход, строиться на основе некоторой теоретической модели. Отдельный параграф посвящен специализированному переводу, для выполнения которого от переводчика требуется наличие базовых знаний в области тех дисциплин, с которыми он работает. Знание терминологии, умение использовать базы данных, различного рода технологические инструменты и программы являются необходимым условием для успешной работы в этой области. Характеризуя основные три вида устного перевода, а именно – синхронный перевод, последовательный перевод и «шушотаж» (нашептывание), Л. Сальмон предлагает краткое описание каждого из них, разбирая те ситуации, когда тот или иной тип перевода наиболее уместен. Рассматриваемый далее перевод текстов для сцены, эстрады и экрана требует особого уровня адаптации текста, поскольку зритель «не будет смотреть фильм с неправдоподобными диалогами». Заключительный параграф посвящен вопросам «этики» и «деонтологии» перевода, под которой понимается совокупность профессиональных норм, регулирующих профессию переводчика. Следование этим нормам, стремление хорошо выполнить свою работу может вступать в противоречие с этическими установками переводчика, если он понимает, что заказчик работы стремится таким образом обмануть своего партнера. Л. Сальмон не предлагает здесь готовых решений, но подчеркивает, что «лишь социальное повышение профессиональной роли переводчика сможет решительным образом содействовать самостоятельности его решений» (с. 347).

Вся книга Л. Сальмон проникнута страстной идеей создания единой теории перевода, которая позволила бы наилучшим образом унифицировать и регламентировать процесс перевода текстов любого типа. Благодаря широчайшей эрудиции и глубине анализа автора решение поставленной задачи представляется вполне достижимым и во многих ключевых аспектах осуществленным в рецензируемом труде.

Литература

Венути 1995 – *Venuti L.* The translator's invisibility. L.; N.Y.: Routledge, 1995. 353 p.
 Венути 1998 – *Venuti L.* The scandals of translation. L.; N.Y.: Routledge, 1998.

References

Venuti, L. (1995), *The translator's invisibility*, Routledge, London, UK, New York, USA.
 Venuti, L. (1998), *The scandals of translation*, Routledge, London, UK, New York, USA.

Информация об авторах

Роман А. Говорухо, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; govorroman@mail.ru

Александра Л. Токарева, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129090, Россия, Москва, ул. Большая Спасская, д. 15, стр. 1, 4; tokarevaal@mgpu.ru

Information about the authors

Roman A. Govorukho, Cand. of Sci. (Philology), assistant professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; govorroman@mail.ru

Aleksandra L. Tokareva, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Moscow City University, bldg. 1, 4, bld. 15, Bol'shaya Spasskaya St., Moscow, Russia, 129090; tokarevaal@mgpu.ru

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 27.09.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 9,2. Усл. печ. л. 9,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1626

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru