

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTE
RUSISTIKAS UN SLĀVISTIKAS KATEDRA
VARŠAVAS UNIVERSITĀTE
RUSISTIKAS INSTITŪTS

ДАУГАВПИЛССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ
ВАРШАВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ РУСИСТИКИ

СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ

IX

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2013

Stankeviča A., galv. red. *Славянские чтения IX*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2013. 302 lpp.

Redakcijas kolēģija

TATJANA AVTUHOVIČA (Grodņas Universitāte, Baltkrievija), IRINA BELOBROVCEVA (Tallinas Universitāte, Igaunija), ALEKSANDRS BELOUSOVŠ (Sanktpēterburgas Kultūras un mākslas universitāte, Krievija), MAGDALENA DOMBROVSKA (Varšavas Universitāte, Polija), FJODORS FJODOROVŠ (Daugavpils Universitāte), VIDA GUDONIENE (Viļņas Pedagoģiskā universitāte, Lietuva), GAĻINA PITKEVIČA (Daugavpils Universitāte), LUDMILA SPROĢE (Latvijas Universitāte, Rīga), ANNA STANKEVIČA (Daugavpils Universitāte, galvenā redaktore).

Redakcijas adrese:
Vienības ielā 13, Daugavpils, LV 5401;
tālr.: (371) 65424238; fakss +371 65422611,
e-pasts: galina.vasilkova@du.lv

Redaktore Gaļina Sirica.
Redakcijas sekretāre Gaļina Vasiļkova.

ISSN – 1407–7817
ISBN 978-9984-14-618–8

© Daugavpils Universitāte, 2013.

СОДЕРЖАНИЕ

I

<i>Ю.А. Новиков</i> (Вильнюс). Былины Нижегородского края	5
<i>Бронислава Кербелите</i> (Вильнюс). Отражение испытаний девушек брачного возраста в народных песнях	14
<i>В.Е. Добровольская</i> (Москва). Топонимы и топонимические предания: современное состояние фольклорной традиции центральной России	21
<i>И.В. Мотейюнайте</i> (Псков). «Голубиная книга» в «Воеводе» А.Н. Островского и романе Е.С. Чижовой «Время женщин»	32
<i>А.Г. Разумовская</i> (Псков). Миф о княгине Ольге в литературе Пскова	43

II

<i>Г.В. Стадников</i> (С.-Петербург). У истоков русского сравнительного литературоведения (из опыта литературной критики Н. Карамзина)	53
<i>Н.З. Коковина</i> (Курск). Пушкинский код в эстетике А.А. Фета и В.П. Боткина	57
<i>Е.Н. Строганова</i> (Тверь). В.А. Перовский: «историческое лицо» и литературный персонаж	65
<i>Матильда Хронц</i> (Краков). «Самовар есть самая необходимая русская вещь...». (О семантике чаепития в прозе Ф.М. Достоевского)	80
<i>А.Н. Неминуций</i> (Даугавпилс). Убийство Мурашкиной, или Порог терпения чеховского персонажа	88
<i>Ю.Б. Орлицкий</i> (Москва). Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр?	94
<i>Л.Е. Ляпина</i> (С.-Петербург). Вкусовая сенсорика в русской лирике	108
<i>Ф.П. Федоров</i> (Даугавпилс). О духовной эволюции ранней Анны Ахматовой: «Вечер» – «Четки» – «Белая стая»	115
<i>Р.И. Соколов</i> (Даугавпилс). Тематика «Повести о Светомире царевиче» Вячеслава Иванова	133
<i>Ж.Е. Бадин</i> (Даугавпилс). «Паутина жизни» Л. Короля-Пурашевича	140
<i>А.И. Станкевич</i> (Даугавпилс). Четыре стихии Аркадия Штейнберга	148

<i>Сильвестрас Гайжюнас</i> (Паневежис). Генрикас Радаускас и русская литература в эмиграции	157
<i>Т.Е. Автухович</i> (Гродно). Металитературный подтекст названия стихотворения И. Бродского «Посвящение Пиранези»	165
<i>Вида Гудонене</i> (Вильнюс). Иосиф Бродский и «малое бродсковедение» в Литве	170
<i>М.В. Строганов</i> (Тверь). О жизнеподобности произведений писателя-концептуалиста	176
<i>Александр Вавжинчак</i> (Краков). Больница и госпиталь – метафорические образы страны и общества в русской литературе рубежа XX и XXI вв.	185
<i>Е.И. Трофимова</i> (Москва). Гендерные практики в становлении современного русского литературного канона	194
<i>Халина Вашкелевич</i> (Краков). Гибридная гармония: Дина Рубина. «Вот идет Мессия»	203

III

<i>А.М. Кузнецов</i> (Даугавпилс). К вопросу о «русских письменах» в Житии Константина-Кирилла	209
<i>Т.П. Власова</i> (Вильнюс). О судебной терминологии в Статутах Великого Княжества Литовского (1529, 1566, 1588 гг.)	215
<i>Ю.В. Трубникова</i> (Барнаул). Лексико-деривационная структура как способ формальной организации текста	225
<i>И. В. Высоцкая</i> (Новосибирск). Адъективные обозначения лица в современном русском языке	231
<i>Г.С. Сырица</i> (Даугавпилс). Об эмотивном компоненте коннотации как национально-культурном феномене (на материале орнитонимов)	240
<i>Г.Н. Питкевич</i> (Даугавпилс). Русские зоонимы Даугавпилсского района	248
<i>Эва Стрась</i> (Катовице). Концепт <i>путь / дорога</i> в текстах русских песен: лингвокультурологический аспект	253

IV

<i>Ю.Л. Сидяков</i> (Рига). Латвийская Православная Церковь в газете «Сегодня» (1925–1934 гг.)	263
<i>В.Г. Шукин</i> (Краков). Нашей юности полет (О трех топосах соцреалистического дискурса)	278
<i>Надежда Мороз</i> (Рига). Формирование образа идеального правителя в современном чешском политическом дискурсе	294

БЫЛИНЫ НИЖЕГОРОДСКОГО КРАЯ

Ю.А. Новиков

Нижегородские былины, как и записи из других районов Среднего Поволжья, редко привлекают внимание исследователей. Объясняется это не только сравнительно небольшим количеством вариантов, но и тем, что они опубликованы в труднодоступных ныне сборниках П.В. Киреевского и В.Ф. Миллера [Киреевский 1860–1864; Миллер 1908]. К тому же многие тексты по своему художественному уровню заметно уступают классическим былинам с Русского Севера.

Тем не менее поволжские эпические песни представляют несомненный научный интерес. Некоторые тексты содержат редкие и даже уникальные мотивы и детали, отсутствующие в записях из других областей. Их анализ позволяет также уточнить представления о путях миграции русских былин, «проверить на прочность» модную среди части фольклористов концепцию новгородского происхождения русского эпоса. «Дошедшие до нас былины являлись в прошлом достоянием Новгородской земли, откуда они позднее распространялись с переселенческим потоком», — неоднократно и весьма категорично утверждает в монографии С.И. Дмитриевой «Географическое распространение былин» [Дмитриева 1975: 91]. Новгородские старины по целому ряду параметров не вписываются в эту схему. В первую очередь это касается набора сюжетов и их модификаций — важнейшей составляющей любой региональной традиции.

В Нижегородской губернии записано 8 текстов, двумя вариантами представлена лишь эпическая песня *«Василий Игнатьевич и Батыга»* [Киреевский 1861, вып. 3: 93; Миллер 1908: № 47]. 3 сюжета из 7 («Данило Ловчанин», «Суровец-Суздалец» и фрагмент сводной былины о Чуриле [Киреевский 1861, вып. 3: 32; Тихонравов-Миллер 1894: № 65; Киреевский 1862, вып. 4: 96] отсутствуют в записях из Обонежья. Новгородские переселенцы еще во времена Ярослава Мудрого освоили этот регион, затем двигались на северо-восток — в Поморье, в бассейн Северной Двины, на реки Кулой, Мезень и Печору. На территории современной Архангельской области *«новгородский колонизационный поток <...> вскоре был открыт Ростово-Суздальской колонизацией»* [Иванова 2001: 39]. По логике вещей «новгородское наследие» в поволжских старинах должно было проявиться в обилии сходжений между местной и обонежской традициями. Однако близкие параллели касаются только общерусских элементов, зафиксированных практически

во всех ареалах бытования былин. Зато с эпическими песнями из северо-восточных регионов точек соприкосновения гораздо больше, многие из них правомерно квалифицировать как свидетельство общих корней.

Эта связь заметнее всего в обоих вариантах былины *«Василий Игнатьевич и Батыга»*. Как и в архангельско-беломорской редакции сюжета, в них акцентируется конфликт между богатырем и князьями-боярами. Имя главного героя — *Василий Пьяница / пъян Василий Игнатьевич*; вражеский царь — *Батый Каманович* (ср. [Свод 2001: I, №№ 18, 19 и др.], его зять — *Гончук / Гончуг* (ср. *Коньшук / Коньшак* [Свод 2004: IV, № 174; Григорьев 2003: 2, № 270 и др.]). Предводитель *силы басурманской* делит захваченные трофеи *на три груды*, оставляя богатыря-победителя без его законной доли (ср. [Свод 2001: I, № 198 и др.]). Старина о Чуриле Пленковиче представляет собой обособившийся эпизод, который сказители ряда регионов пытались использовать для создания сводной былины об этом герое. В Обонежье рассказ о похождениях Чурилы-«зазывальщика» собирателями не зафиксирован; кроме Нижегородского края он записан на Колодозере (крайний юго-восток Пудоги), на Кенозере и реке Кене, а также на Урале [Рыбников 1910: № 168; Гильфердинг 1950: № 223; Рыбников 1910: подстрочное примечание на с. 463; Кирша Данилов 1977: № 18].

Редкий сюжет *«Данило Ловчанин»* тоже не найден в пределах бывшей Олонецкой губернии¹, но он сравнительно популярен в северо-восточных регионах — от Зимнего берега до Печоры. В Нижегородской губернии записан один вариант, во многом близкий к единственной былине из соседней Симбирской губернии [Киреевский 1861, 3: 28]. Оба текста относятся к оригинальной редакции сюжета, которую мы рассмотрим ниже. Примерно так же обстоит дело еще с одной эпической песней — о Суровце-Суздальце. До революции она на Севере не фиксировалась; единственный пудожский вариант в записи 1938 года [БПК 1941: № 59], вероятнее всего, вторичен и восходит к печатному источнику. Былины из Нижегородской и Симбирской губерний [Киреевский 1861: 3, 107], с Урала [Кирша Данилов 1977: № 58], а также текст из песенника Н.И. Новикова [Киреевский 1861: 3, 110] близки по композиции и стилистическому оформлению; связывать их с новгородской традицией нет никаких оснований. Об этом косвенно свидетельствуют имена собственные и другие нестандартные элементы эпических песен, имеющие региональную «окраску». Имя вражеского царя *Курган / Курбан / Кумбал* созвучно с номинативными характеристиками эпических противников в былинах из северо-восточных районов [Свод 2001: 2, № 213 и др.; Кирша Данилов 1977: № 26]. Имя главного героя *Суровец / Суруга / Сууженин*, видимо, связано с названием города *Суружа* (ныне Судак) — древнегреческой колонии в Крыму; в старину *Суужским* именовали Азовское море. А прозвище *Суздалец* напрямую соотносится с названием Ростово-Суздальской земли. С архангельско-беломорской и уральской традициями нижегородский вариант роднят эпические стереотипы: *«А стал тут Суруга конем владать; служить <...> заочи безызменно»*. Когда богатыря ведут на казнь, он советует всем, у кого есть отец и мать, встать от него подальше. Ср. аналогичный эпизод в северо-восточных записях старины *«Соломан и Василий Окулович»* — герой предупреждает, что его смерть *«будет страхови-*

тая», и предлагает семейным людям воротиться домой (на самом деле он намеревается истребить своих врагов) [Свод 2001: II, №№ 270, 274].

В стилистическом оформлении других былин также встречаются значимые схождения с записями из Архангельско-беломорского края, Урала и Алтая. К их числу относятся формулы *ретивой ево конь осержается, прочь от земли отделяется; сердце разгорчиво и неумчиво; красён крылец; чап зелена вина* (ср. [Кириша Данилов 1977: № 10; Киреевский 1864: вып. 5, 1 и 8; Свод 2004: IV, №№ 186–189]; в прионежских старинах обычно фигурирует *бочка зелена вина*). В Нижегородской губернии зафиксировано редкое словосочетание *чесно и хвально, больно радышно*, близкие параллели к которому обнаруживаются в сборнике Кириши Данилова [Кириша Данилов 1977: №№ 11, 16] и в былине о Ставре Гоудиновиче из Владимирской губернии [Миллер 1908: № 88]. Радуюсь чудесному освобождению города от вражеской осады, черниговский воевода называет Илью Муромца *сослальником Господа* (ср. [Гуляев 1939: № 1; Тихонравов-Миллер 1894: № 5]; этот мотив зафиксирован и в одной из деревень Прионежья [Соколов-Чичеров 1948: №№ 193, 196 – Рагнозеро]).

С эпической традицией Прионежья, кроме указанных выше уподобления Ильи Муромца ангелу и колодозерской старины о Чуриле, схождения такого рода нет. Некоторые эпические мотивы близки на семантическом уровне, но заметно отличаются в деталях повествования. Сказители из Кижей иногда подчеркивали, что личные знаки Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича указывают на их место в иерархии киевских богатырей. На заставе Алеша ставит у своего шатра *дерево двадцати сажен* и вешает на него *одну кисточку золоченую*; Добрыня ставит *дерево тридцати сажён с двумя* кисточками; Илья – *дерево со-рока сажён с тремя* кисточками [Гильфердинг 1949, № 138; то же в № 92 и др.]. Аналогичный принцип градации использован в одной из нижегородских старин: кабацкий завсегдатай *Василий Пьяница* просит поднести ему три чары – *в полсема ведра*, из которой пьет Илья Муромец; *в полпята ведра* – Добрыня Никитич; *в полтретья ведра* – Алеша Попович [Киреевский 1861: 2, 93]. Богатырские чарочки различаются не только по вместимости, но и по их функциям: *похмельная, заздравная и веселая*, что созвучно эпической формуле сказителей из северо-восточных регионов:

Он перву-ту выпил чару – для здоровьца,

Он втору-ту выпил – для весельца,

А он третью-ту чару – для безумьца.

[Свод 2004: 4, № 140 и др.]

Можно привести еще несколько фактов, в свете которых тезис о новгородских корнях поволжской эпической традиции выглядит весьма уязвимым. В Симбирской губернии записана былина «*Саур Леванидович*» [Киреевский 1861: 3, 113], не входившая в репертуар прионежских сказителей, а также старина «*Илья Муромец на Соколе-корабле*» [Киреевский 1860: 1, 40], которая вообще не фиксировалась севернее Вологодской губернии. В то же время во всем Поволжье не обнаружено даже глухих отголосков былин новгородского цикла (о Садко, Василии Буслаеве, Хотене Блудовиче). Ю.И. Смирнов, подготовивший к печати том русских эпи-

ческих песен в составе сибирской серии, отмечал, что «за Уральским хребтом были новгородского происхождения вообще почти не находили, из чего, очевидно, нужно заключить, что в Сибирь переселялись люди, как правило, ни прямо, ни опосредованно не связанные своим происхождением с Новгородом» [РЭПС 1991: 373].

Таким образом, результаты текстологического анализа, как и сопоставление былинных репертуаров, не дают оснований считать новгородские (и поволжские в целом) старины генетически восходящими к культурному наследию древнего Новгорода Великого. Впрочем, С.И. Дмитриева не всегда напрямую связывала эти традиции, утверждая в одной из глав своей монографии, что былины, записанные за пределами Севера России, представляют собой «остатки главным образом слабых эпических традиций в районах, куда также распространялся поток переселенцев из северных губерний» [Дмитриева 1975: 87]. К таким районам отнесены не только Поволжье, но и казачий Дон и даже необъятная Сибирь. С этим трудно согласиться по крайней мере по двум причинам. В средние века переселенческие потоки двигались не с периферии в центр, а в обратном направлении. На окраины Московского царства, в том числе на территории будущих Олонецкой и Архангельской губерний были вытеснены скomorохи, здесь укрывались беглые солдаты, спасались от крепостного гнета крестьяне; в Каргопольском крае массово оседали *калики перехожие* — профессиональные исполнители духовных стихов. В Прионежье, на реки Кулой, Мезень, Печору с давних пор отправляли на поселение инакомыслящих (достаточно вспомнить пустозерскую ссылку протопопа Аввакума и его соратников).

С идеей вторичности эпической традиции нижегородского края не согласуется обилие оригинальных и даже уникальных элементов в записанных здесь текстах. Нестандартные мотивы и формулы, отсутствующие в других вариантах этого сюжета, использованы в былине «*Илья Муромец и Соловей-Разбойник*»; возможно, некоторые из них являются результатом индивидуального творчества исполнителя. Отец напутствует сына в богатырскую поездку таким наказом:

*«Ни помысли злом на татарина,
Ни убей в чистом поле хрянца».*

Вражескую силу возглавляют *три царевича*, которых в финале былины герой пощадил и отпустил домой со словами:

*«Вы поедте по свым местам,
Вы чините везде такоу славу,
Что святая Русь не пуста стоит,
На святой Руси есь сильны, могучи богатыри».*

Старый казак за столом так прижал всех гостей князя Владимира, что оказался *супроти* хозяина. Разгневанный Алеша Попович метнул в него нож, но Илья на лету его поймал и воткнул в стол. Соловей-Разбойник объясняет причины своего поражения в поединке с богатырем сугубо бытовыми причинами:

*«Вить на ту пору больно пьян я был,
У меня большая дочь была именинница».*

На вопрос удивленного Ильи Муромца, почему у него *дети во единой лик*, Соловей-Разбойник отвечает:

*«Я сына-та выросшу, за нёво дочь отдам,
Дочь-ту vyrасшу, отдам за сына,
Штобы Соловейкин род не переводился».*

Дикарские нравы эпических противников подчеркиваются и в старине о Василии-пьянице. Вражескому царю, собаке *Батью Камановичу* приписываются каннибальские наклонности:

*«Кабы я тово человека увидел,
Я бы его мяса наелся».*

В этом же тексте князь Владимир не только собственноручно угощает пивом, медом и вином хмельного богатыря, но и отдает ему свою одежду, поскольку потенциальный защитник Киева *наг и бос*, все пропил в кабаке. Пущенная Василием стрела убила зятя вражеского царя и *в камень так по уши ушла* («ушами» в старину называли оперение боевых стрел). Батью не удалось ее выдернуть, а богатырь играючи сделал это, взяв стрелу *меж перстиков*. В другом варианте этого сюжета необычно мотивируется отсутствие богатырей в Киеве – в оригинальной формуле удачно обыгрываются эпические стереотипы.

*Илья Муромец услан был в землю Латынскую
Закупать коней богатырских;
А Добрыня – в землю Черкавскую
Закупать сиделчка черкавские;
А Олёша Попов в землю Сорочинскую
Закупать пшено сорочинское.*

(*Жеребцы латынские, седёлышко черкаское, пшено сорочинское* – типовые постоянные эпитеты русского эпоса.). В былине «Добрыня и Алеша» использован архаичный свадебный обычай:

*Агрофена свата дарила шириночкой,
Другой дарила свахыньку,
Олёшку-ту дарила каленой стрелой.*

В нижегородских старинах встречается еще несколько нестандартных словосочетаний: *избить силушки двенадцать орд*; *пряма дорожка не проста* (т.е. «не пуста») *стоит*; *услыхал Соловейко богатырский топ*. Илья Муромец спрашивает князя Владимира, нужны ли ему приезжие богатыри – *«твоему граду стольному на изберець»*.

Особый интерес представляют поволжские записи былины «*Данило Ловчанин*». Нижегородский вариант полнее и выразительнее симбирского. В нем необычны некоторые имена собственные: главный герой – *Данила Денисьевич*, его родной брат – *Никита Денисьевич*, зловерный клеветник князя Владимира – *Мишатычка Путяти сын*. «Данило Ловчанин» – единственная эпическая песня, в которой русские сознательно хотят лишить жизни своего соплеменника². По совету

Мишаты князь Владимир отправляет богатыря на смертельно опасную охоту, а для страховки посылает целый отряд воинов с приказом убить Данилу, если ему удастся одолеть *дикого епрёныша / льва лютото*. В нижегородской старине и без того драматическая ситуация обостряется до предела. Илья Муромец пытается отговорить князя от его затеи, за что его заточают в погреб. Предчувствуя беду, жена Данилы приносит ему *большой колчан каленых стрел*, а не малый, как он велел, и в ответ на упреки мужа в непослушании говорит: «*Лишняя стрелычка тебе пригодится*», пойдет она «*по свым брате богатырю*». Все происходит в полном соответствии с намеченным князем сценарием и предсказаниями Василисы. Богатырь *прирубил* посланную за ним *силу русскую*. Но когда навстречу ему выезжают его родной брат *Никита Денисьевич* и названный брат Добрыня Никитич, Данила восклицает:

*«Ишио где это слыхано, где видано,
Брат на брата с боём идет?»³*

Возникает поистине безысходная ситуация. Согласно нормам морали военно-феодалного общества Никита и Добрыня не вправе послушаться князя. Данила не хочет поднимать руку на самых близких ему людей и кончает жизнь самоубийством. В финале былины описывается запоздалое раскаяние князя Владимира: он выпустил Илью Муромца из заточения:

*Жаловал его шубой соболюноу,
А Мишатке пожаловал смолы котел.*

Эта нижегородская старина неоднократно публиковалась в популярных изданиях и оказала заметное влияние на вторичное бытование былин. К ней как к прототексту восходят по крайней мере три севернорусских варианта — А. Крюковой с Зимнего берега [Марков 2002: № 48], пудожанина С. Иванова [Шайжин 1906: 51–60] и А. Арапова из Вологодской губернии [Иванова 2001: № 45] (в контактах с сюжетом «Сухман», который в данном варианте тоже связан с книгой). Видимо, к этому же источнику генетически восходит старина кулойского певца Е. Мелехова [Григорьев. 2003: II, № 275], повторяющая его композиционную схему и резко отличающаяся от местной редакции сюжета, которая завершается благополучной развязкой.

Самобытность нижегородской эпической традиции практически исключает возможность ее вторичного формирования. При этом не следует забывать, что речь идет всего о 8 текстах; это в десятки раз меньше, нежели было записано на Пудогге, Кенозере, Пинеге или Печоре. На наш взгляд, результаты сопоставительного анализа подтверждают доминирующее в русском эпосоведении мнение о довольно активном бытовании былин в прошлом не только на Русском Севере, но и в центральной России и Поволжье. Переселенцам из этих мест севернорусская традиционная культура обязана значительной частью своего эпического багажа.

Ссылки С.И. Дмитриевой на то, что в большинстве центральных губерний «*тексты сохранились в сокращенном, зачастую отрывочном виде*»

[Дмитриева 1975: 21], принципиальной роли не играют. Во-первых, необходимо учитывать неравномерность развития фольклорной традиции в разных регионах, даже соседствующих друг с другом. Если бы не записи П.Н. Рыбникова с Колодозера и верховий реки Онеги, А.Ф. Гильфердинга с Выгозера и Мошинского края, В. Мансикки с Ундозера, то на былинной карте России эти районы так и остались бы «белыми пятнами», поскольку последующие поездки собирателей в эти места оказались бесплодными по части героического эпоса. Так же обстоят дела на Урале и Алтае, богатая былинная традиция которых представлена лишь сборниками Кирши Данилова и С.И. Гуляева. Во-вторых, среди 8 нижегородских старин есть высокохудожественные варианты, которые могли бы украсить репертуары лучших сказителей («Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Добрыня и Алеша», «Данило Ловчанин», один из вариантов сюжета «Василий Игнатьевич и Батыга»). Однако в ряде текстов просматриваются очевидные признаки утасания эпической традиции — искажения антропонимов (*Владимир Числав / Лучиславъев* вместо *Сеславича / Всеславъевича*; *Чурива Цыплёнкович* вместо *Чурилы Плёнковича*), употребление не свойственных эпическому лексикону слов (*чиновные люди; комната; Ваше величество; царь Владимир*, а не князь, как обычно). В-третьих, в отличие от северных регионов в поволжских губерниях не предпринимались целенаправленные поездки фольклористов, ориентировавшихся именно на поиски эпических песен. Активная собирательская деятельность началась здесь слишком поздно, когда былинная традиция уже клонилась к упадку. Имеющиеся записи во многом носят случайный характер. В Нижегородской губернии 6 эпических песен из 8 зафиксированы священником Е. Фаворским; возможно, все они принадлежат одному исполнителю.⁴ Еще одну былинку записал другой священник — М. Малинин [Миллер 1908: № 47], а старину о Суровце-Суздальце — учитель Смоленской гимназии С. Писарев. Относительно большое количество былин найдено в Симбирской губернии благодаря стараниям Н.М. Языкова, у которого здесь было родовое имение. Он не только сам собирал фольклорные материалы, но и приобщил к этому своих родственников и знакомых. В Саратовской губернии, где не нашлось таких энтузиастов-любителей, эпических песен записано гораздо меньше, а в Самарской и Казанской их вообще не обнаружили. Не потому, что их там не было, а, скорее всего, потому, что в эпоху активного бытования былин их здесь просто не искали с такой настойчивостью и терпением, как это делали на Русском Севере П.Н. Рыбников, А.Ф. Гильфердинг, Н.Е. Ончуков, А.Д. Григорьев, А.В. Марков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее зависимые от книги тексты не учитываются.
- ² В сюжетах «Бой Добрыни с Дунаем», «Поединок Добрыни с Ильей Муромцем» и ряде других единоборство русских богатырей завершается бескровно, к тому же они не знают друг друга, так как встречаются впервые. Бермята убивает жену и ее любовника, движимый ревностью («Чурила и Катерина»).
- ³ Аналогичная формула есть в былине «Суровец-Суздалец» из Сборника Кирши Данилова [Кирша Данилов 1977: № 58]. В эпические песни они перенесены из духовных стихов, в которых братоубийство квалифицируется как один из самых тяжких грехов.
- ⁴ В пользу такого предположения свидетельствует близость некоторых оригинальных формул (богатыри обращаются к князю Владимиру или иноземному царю с вопросом: «*Принимаешь ли ты нас, добрых молодцев?*» [Киреевский 1860: 1, 34; Киреевский 1861: 2, 93]). В разных былинах используются созвучные формы имени вражеского царя — *Батырь Кайманов* [Киреевский 1861: 2, 90], *Батый Каманович* [Киреевский 1861: 2, 93]; ср. *Батый Каманович* в старине из с. Папино той же губернии [Миллер 1908: № 47]. В двух текстах встречается искаженное отчество богатыря — *Василий Казнерович* вместо *Казимировича* [Киреевский 1861: 2, 90 и 93].

ЛИТЕРАТУРА

- БПК
1941 *Былины Пудожского края* / Подгот. текстов, статья и коммент. Г.Н. Париловой и А.Д. Соймонова. Петрозаводск.
- Гильфердинг А.
1949–1951 *Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года*, т. 1–3. Москва — Ленинград. (Четвертое издание).
- Григорьев А.
2003 *Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.*, т. 2. Санкт-Петербург. (Второе издание.)
- Гуляев С.
1939 *Былины и исторические песни из Южной Сибири* / Записи С.И. Гуляева. Новосибирск.
- Дмитриева С.
1975 *Географическое распространение былин: По материалам конца XIX — начала XX в.* Москва.
- Иванова Т.Г.
2001 *«Малые» очаги севернорусской былинной традиции. Исследование и тексты.* Санкт-Петербург.
- Кирша Данилов
1977 *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым* / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. Москва.
- Киреевский П.В.
1860–1864 *Песни, собранные П.В. Киреевским*, вып. 1–5. Москва.

- Марков А.В.
2002 *Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А.В. Маркова* / Изд. подготовили С.Н. Азбелев и Ю.И. Марченко. Санкт-Петербург.
- Миллер В.Ф.
1908 *Русские былины новой и недавней записи из разных местностей России* / Под ред. В.Ф. Миллера. Москва.
- Рыбников П.Н.
1909–1910 *Песни, собранные П.Н. Рыбниковым*, т. 1–3. Москва 1909–1910. (Второе издание).
- РЭПС
1991 *Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока* / Изд. подготовили Ю.И. Смирнов и Т.С. Шенталинская. Новосибирск. (Серия «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока»).
- Свод
2001–2006 *Былины: В 25 томах.* (Свод русского фольклора), т. 1–2: *Былины Печоры*; т. 3–5: *Былины Мезени.* Санкт-Петербург – Москва.
- Соколов-Чичеров
1948 *Онежские былины* / Подбор былин и научная редакция текстов Ю.М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. Москва.
- Тихонравов-Миллер
1894 *Русские былины старой и новой записи* / Под ред. Н.С. Тихонравова и В.Ф. Миллера. Отдел 2. Москва.
- Шайжин Н.С.
1906 *Олонецкий фольклор.* [Вып.] 1: *Былины.* Петрозаводск.

SUMMARY

Bylinas of the District Nizhnij Novgorod

Only 8 texts of 7 plots of bylinas were recorded in the former government Nizhnij Novgorod. Nevertheless they are worthy of intent attention of researchers. A lot of original formulas are in bylinas “Danilo Lovchanin”, “Ilja Muromec and Nightingale the Rober”, “Dobrynia and Aliosha”. They are very rare or are absent in epic songs from the other Russian districts. Non-standart elements make related the local tradition to the texts from north-east regions of Russian North (Kuloi. Mezen, Pechora) and Ural (Kirsha Danilov’s collection). Such similarities with bylinas from former Olonec government are almost absent. All mentioned data let to dispute with S.I. Dmitrijeva’s conception that epic tradition in the region near Volga is secondary and is connected genetically with the culture of Great Novgorod.

ОТРАЖЕНИЕ ИСПЫТАНИЙ ДЕВУШЕК БРАЧНОГО ВОЗРАСТА В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Бронислава Кербелите

Александр Афанасьевич Потебня в книге «Объяснения малорусских и средных песен» (Потебня 1887) привел текст русской песни, обнаруженной им в собрании Кохановской [Н. С. Соханской] (Кохановская 1860). Песня записана в Курской губернии; она исполнялась «только на Рождественских святках, когда повечерет, <...> значит, именно в ту пору, когда начинались гаданья о суженом, о той стороне, где быть замужем» (Потебня 1887: 66).

А. А. Потебня представил и в ту пору единственный опубликованный вариант аналогичной литовской песни (Leskien, Brugman 1882: № 80). Исследователь полагал, что литовская песня заимствована: «на заимствование из русск[ой] указывает в литовской песне припев «Лю лейлю» (Потебня 1887: 67).

А.А. Потебня утверждал, что «литовская п[есня], пошедшая несомненно от одного первообраза с этою [т.е. русскою], не оставляет никакого сомнения, что песня разумеет горестную, страшную судьбу быть отданной в замужество на чужую сторону, но только эту судьбу литов[ская] п[есня] изображает не в виде «великой чорной мачихи», а, что первообразнее, в виде самого суженого» (Потебня 1887: 66).

Мы попытаемся раскрыть древнюю основу этой песни и причины ее сходства в русской и литовской традициях. Для этого проанализируем все доступные варианты песни, выявим общие стабильные элементы и сравним их со сходными элементами других фольклорных произведений.

Приведем текст русской песни:

*У меня молоденькой матери неродна
Эх-охо, эhti мне!
Матери неродна, мачиха злая
Эх-охо, эhti мне (припев повторяется).
Шлет мене матери в темные леса,
В темные леса, в пустую избу,
В пустую избу сырую рожь молоти.
А я сито смолота — куры не пели,
Я другое смолота — куры не пели,
А я третье смолота — куры не пели.
Как идет ко мне матери черна-велика,
Черна-велика, косматые ноги.
Косматые ноги, железные роги,
Нос окованный, хвост оторванный.
Взяла мене матери за правую руку,*

*Повела мене мати в темные леса,
В темные леса, за крутые горы,
За крутые горы, за быстрые реки.
А я леса шла со слезами,
А я леса шла со трубами,
А я реки плыла со слезами.*

(Потебня 1887: 66)

Тот же вариант из сборника Кохановской перепечатан в собрании Александра Соболевского (Соболевский 1896: № 11) и в антологии русских лирических песен (Выходцев 1990: № 621). Составитель последнего сборника дипломатично отметил: «Текст редкий». Вероятно, что это единственный записанный вариант весьма загадочной русской песни. Ее напоминает песенная вставка в белорусской сказке «*Танец с чертом*» (вариант записала А. Ф. Лисовская во второй половине XIX в. в Быховском п[овете]):

*«Пейце, куры, рана:
Што мне спаткала
Рагатая, бадатая,
На грошы багатая,
Чур мне, чур!»*

(Кабашнікаў, Барташэвіч 1978: № 48)

В сказке к девушке сватается черт, а она говорит, что еще не готова, и заставляет «жениха» до пения петухов приносить ей по одной вещи одежду и обувь. В песенной вставке упоминается рогатое существо женского рода (рога — признак черта или зверя). В 243 литовских и в большинстве опубликованных белорусских и русских вариантов этой сказки просьба девушки, чтобы петухи запели, отсутствует: черт просто не успеваает выполнить все требования девушки до пения петухов. Когда петухи поют, черт / черти убегают. Лишь в одном из опубликованных белорусских вариантов этой сказки неведомый жених справляется с заданием раньше, и девушка молит Бога, чтобы петух запел (Кабашнікаў, Барташэвіч 1978: № 49). Все это позволяет полагать, что цитированная песенная вставка в белорусском варианте сказки — индивидуальное привнесение рассказчика, припомнившего фрагмент уже активно не бытующей песни. Этот факт можно считать свидетельством, что некогда аналогичная песня бытовала в устных традициях не только русских, но и других восточных славян.

В цитированном русском варианте странное существо *мати черна велика* никак не может ассоциироваться с женихом; не просматриваются и другие переклички со свадебными песнями. *Мати* наделена звериными признаками; два из них (*хвост оторванный, косматые ноги*) характерны для медведя. Ритуалы, связанные с культом медведя, народами Сибири совершались даже в конце XX в. Реликты почитания медведя как предка — тотемного животного обнаруживаются и в фольклоре народов Европы. То, что напоминающее медведя существо названо *матерью*, свидетельствует о чрезвычайной архаичности русской песни.

Девушка должна молоть сырую рожь, т.е. обычная работа сознательно сделана более тяжелой. Можно подумать, что мачеха решила мучить девушку. Литов-

цы рассказывают, что именно так людей мучили завоеватели — шведы или французы. Однако следует вспомнить, что в восточнославянских и литовских сказках «Игра в прятки» (К 3.1.0.2. / АТ 480) и «Три похищенные сестры» (К 3.1.0.3. / АТ 311), а также в отдельных вариантах других сюжетов медведь выступает как испытатель девушек. Он или похищает испытуемых, или же мачеха посылает падчерицу, а затем и свою дочь в лес, где они должны пройти весьма суровые испытания медведя. Поэтому задание молотъ сырую рожь можно считать и испытанием.

В русском варианте песни роль *черной великой матери* неясна: девушку, уже выполнившую задание в лесу, она ведет *в темные леса, за крутые горы*. Эта нелогичность могла возникнуть, когда исполнитель соединил элементы двух или нескольких вариантов песни. Возможны более архаичные варианты, в которых не было мачехи, а девушку в лес увела сама *мати черна велика*. В сказках мачеха выступает в роли мучителя, но изредка — и в роли испытателя. В русской песне мачеха только посылает на задание, но исполнения не проверяет. Поэтому ее нельзя считать испытателем. Возможно, испытывать тяжелой работой мог другой персонаж (напр., *мати черна велика*).

Противоречиво характеризуется и состояние девушки: она идет по лесам и *со слезами, и с трубами*. Это тоже может быть следствием взаимодействия разных вариантов. Нарушения стройности текста и отсутствие других русских вариантов песни позволяют думать, что в XIX в. была записана чудом сохранившаяся уже активно не бытовавшая песня.

А. А. Потебня привел вариант литовской песни, действительно аналогичный варианту русской песни. Подробно перескажем его содержание:

«Я смолола два сита ржи, вышла во двор — еще не рассветает, солнце не всходит. Ко мне пришел черный мохнатый, косолапый в лаптях, он взял меня за белые руки и повел в зеленый лес. Там новые дворы, белые покои. Он посадил меня за белый стол, насыпал злата-серебра. Мне не мило злато-серебро, а милы отец и мать, братья и сестры. Не плачь девушка: у тебя будет десять слуг и десять горестей. *Liu liuliai* — припев песни» (Leskien, Vrugman 1882: № 80).

Последние строфы этого литовского варианта действительно созвучны со свадебными песнями, в которых нередко утверждается, что для невесты родные дороже жениха. Поэтому загадочное существо *черный мохнатый, косолапый в лаптях* может восприниматься и как зверь, и как старый жених (в литовских свадебных песнях обутыми в лапти сватаются лишь старые женихи / вдовцы).

В картотеке Каталога литовских народных песен Института литовской литературы и фольклора учтено 57 развернутых и коротких вариантов (фрагментов) аналогичной песни (LLDK К 109). Записаны они во второй половине XIX — в конце XX вв. в окрестностях Каунаса, Алитуса, Мариямполье, в литовской деревне Пеляса в Белоруссии, а большинство — в Шальчининском районе, где фольклорная традиция была устойчива даже в XX в. Литовская песня, как и русская, исполнялась во время вечеринок молодежи перед Рождеством.

Почти все литовские варианты начинаются строкой «*Я встала утречком рано*». За ней следует стабильный фрагмент — девушка смолола три сита зерна (два сита ржи, а третье сито пшеницы, гречки или овса). Мачеха или кто-либо другой, зас-

тавивший девушку работать до пения петухов / до зари, и сырая рожь не упоминаются. В двух вариантах девушка сначала напряла двенадцать прялок, а затем смолотла два сита ржи, а третье — гречки *для своих женихов* (слова *grikių – jaunikų* рифмуются) (LTR 3795/53/, 3799/10/). Во всех вариантах нет даже намека, что девушка работает где-то далеко от родного дома.

Слова *ни петухи не поют, ни куры не квохчут / ни собаки не лают* в части вариантов обозначают время, когда девушка кончила работу и вышла во двор. Другое обозначение времени — *не рассветает, солнце не всходит* — имеется только в двух вариантах (Leskien, Brugmann 1882: № 80, LTR 4295/2/). В других текстах пения петухов и лая собак не слышно, когда девушку уводят в *новый двор* в лесу. Этими словами обозначается отдаленное от человеческого жилья или даже неприятное место. В литовском сказании о попытке найти цветок папоротника, а с ним — особое знание юноша должен уйти далеко в лес, чтобы не слышал ни лая собак, ни пения петухов. Там он должен пройти испытание: смотреть только на папоротник и не оборачиваться, не смотреть на странные зрелища (Кербелите 2001: 453, тип 3.2. 0.6.).

В нескольких вариантах литовской песни девушка мелет гречиху *для своих женихов*, а к словам *ни петухи не поют, ни собаки не лают* добавляются — *ни сваты не едут*. К девушке прибегает *черный мохнатый / приезжает сват черный мохнатый / собака черная мохнатая*. Подчеркиваются звериные признаки *черного мохнатого*: *хвост как пестик / как долото* (т.е. короткий тупой хвост, как у медведя) или же *хвост, как метла, уши, как ножницы, глаза выпучены*. Одна исполнительница пояснила, что *черный мохнатый* — это волк, а другая утверждала, что это черт.

Иногда названы признаки неприглядного и неопрятного человека (*горбатый; косопалый в лаптях; нос скрученный / как долото; живот, как корыто; ноги, как кочерги; ремнями перевязанный*). Выбор признаков иногда обусловлен рифмой (*juodas kudlotas ir pabalnotas*, т.е. *черный мохнатый и оседланный*). Один странный признак *черного мохнатого* явно не случаен: он *железом окованный*, его *морда / голова окована*, а в русском варианте — *нос окованный*. Поскольку в сказках европейских народов испытатель-человек изредка имеет признак тотемного животного (напр., крестная мать с головой лошади), можно предположить, что словом *окованный* обозначено наличие маски.

В большинстве полных вариантов песни *черный мохнатый* уводит / уносит девушку в новый двор в лесу и насыпает на стол золота и серебра, а в одном варианте — уносит в черную лодку, сажает ее на золотой стул и одаривает золотом-серебром (LMD I 1019/102). Слова *золото-серебро* воспринимаются в прямом значении, т.е. свидетельствуют о богатстве странного существа. Лишь в одном литовском варианте, записанном в 1860 г., *черный мохнатый увел девушку в лес, поставил ее под яворочком и осыпал златом-серебром* (Kolberg 1879: № 47). Эти строки песни необходимо понимать в переносном смысле. Они напоминают концовку нескольких вариантов литовской сказки «*Игра в прятки*» (К 3.1.0.2. / АТ 480): выдержавшую испытание медведя девушку за воротами *обливают / осыпают золотом*. Поскольку эта девушка успешно выходит замуж, можно полагать, что таким образом ее переводят в группу потенциальных невест.

Свадебные элементы особенно важны в литовских вариантах песни, композиция которых основана на антитезе: в первой части к девушке приходит негодный жених, он уводит ее в лес, где не слышно ни пения петухов, ни лая собак. Девушка сокрушается, что ей придется там жить. Во второй, логически никак не обоснованной части, к девушке приезжает *паныч как королевиц*; у него *белые зубы, золотые волосы* или он *уводит ее в новый двор, где петухи поют, курицы квохчут / в палисадник, где растет рута* (LTR 2374/142/, 2399/29/). Иногда во второй части антитезы отсутствует фрагмент, в котором говорится, что девушка до зари смолотла три сита зерна. В одном варианте песни части антитезы поменялись местами: сначала сватается молодой и красивый жених, девушка рада идти замуж, но ее не пускают. Затем к ней приходит *черный мохнатый* (LTR 5020/9/).

В конце XX в. собиратели литовского фольклора, видимо, специально спрашивали исполнителей, знают ли они песню о *черном мохнатом*, и записали целый ряд ее фрагментов. К довольно стабильной характеристике *черного мохнатого* присоединяются фрагменты других песен зимних святок или даже необрядовых песен. Эти варианты свидетельствуют о том, что песня хранилась лишь в пассивной памяти исполнителей.

Сравнение единственного русского варианта и весьма многочисленных аналогичных литовских вариантов позволяет предположить, что русские и литовцы сохранили отголоски очень архаичной песни, в которой изображалось испытание физиологически зрелой, способной выходить замуж девушки. По аналогии со сказками, в которых испытываются девушки той же возрастной группы, можно предположить, что тотемное или человек в маске зверя уводит девушку далеко от человеческого жилья и велит ночью молоть зерно / прясть. Выдержавшая испытание девушка переходит в группу потенциальных невест. Когда люди стали сомневаться в необходимости соблюдения строгого обычая, в песне, как и в сказках, испытание девушки далеко от дома стали мотивировать желанием мачехи извести падчерицу.

Судьба аналогичного произведения в двух национальных традициях различна. В литовском фольклоре архаичная песня сохранилась дольше потому, что она развивалась, в ней стали отчетливо просматриваться свадебные элементы. В XIX–XX вв. лишь образом *черного мохнатого* она отличается от песен рождественских вечеринок, главные темы которых — мечты о достойном женихе, выборы невесты, приготовление свадебных подарков и приданого. В русском варианте сохранились более архаичные черты песни об испытании девушки, но само произведение потеряло свою актуальность.

Анализируемая песня — далеко не единственное произведение фольклора, связанное с переходом девушек и юношей в социальную группу потенциальных женихов и невест. Перед Рождеством и в другие календарные праздники и восточные славяне, и литовцы пели песни-загадки: загадывают парни, а отгадывают девушки. Особая форма загадок — взаимные требования выполнить невозможную работу. В литовской песне парень просит, чтобы девушка соткала полотно *без нитей, берда и без челнока* и сшила ему рубашку *без ниток и иголки*. Девушка отвечает, чтобы парень носил эту рубашку *без тела, души, без силушки*. В русской

песне девушка требует, чтобы парень сшил для нее платье из макового цвета, свил кольцо из солнечного луча. Парень требует создать для этого невозможный материал (Соболевский 1895: 1 № 449). Потенциальная невеста разгадывает загадки – задания жениха в новеллистической сказке о мудрой деве (К 3.1.0.10. / АТ 875).

Произведения об испытаниях в XIX – XX вв. стали исполняться в любое время или воспринимались как необрядовые игры. Например, во время рождественских вечеринок девушки играли «Ящура». В Белоруссии и в Литве *ящура* изображал парень, сидящий на пне / стуле в центре хоровода девушек. *Ящура* собирал платки / венки девушек, а те по очереди просили ящура вернуть их (Лозка 2000: № 38). В южной Литве ящура требовал, чтобы каждая девушка показала, что она сумеет быть хорошей женой, матерью и хозяйкой. В западной Украине роль *ящура* уже исполняла девушка, которая танцевала с каждой девушкой из хоровода (Kolberg 1972: 35 42), т.е. элемент испытания исчез из игры.

Можно перечислить целый ряд молодежных ритуалов, связанных с принятием девушек или парней в социальные группы молодежи, имеющей право создавать семью. Это обычай *лазарования* у южных славян, *кумление* девушек, возможно – *похороны костры* / *кукушки*, *вождение стрелы* у восточных славян, прыганье через купальские костры у многих народов Европы, возведение девушки в ранг невест, так называемые *крестины жеребят* у литовцев и отмеченные во многих странах традиционные издевки взрослых парней над младшими.

Интересно, что в сказках в роли испытателей изображаются старшие люди высокого статуса, даже старшие родственники испытуемых или почитаемые животные, а в ритуалах эта роль перешла к членам социальной группы молодежи. Возможно, что весьма четкие структуры сюжетов сказок помогли сохранить более архаичные отношения испытуемых с испытателями. Обычай и ритуалы посвящения постоянно переосмыслились; их отголосками в наши дни можно считать «крещения» студентов первокурсников, «дедовщину» в армии и пр. К счастью, сохранившиеся единичные архаичные варианты фольклорных произведений позволяют заглянуть в прошлое трансформированных явлений фольклора и в какой-то мере понять их предназначение. Уникальный вариант русской песни помог нам понять странную литовскую песню.

На наш взгляд, А.А. Потебня ошибался, полагая, что свадебные элементы в песне первичны: более архаичен по содержанию вариант русской песни. Нельзя согласиться с утверждением исследователя конца XIX в. о том, что литовская песня позаимствована из русского фольклора: скорее всего, песни сходны генетически, то есть унаследованы от общих индоевропейских предков.

ИСТОЧНИКИ

LLDK K – *Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių liaudies dainų katalogo kartoteka, Kalendorinės dainos.*

LMD – *Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankrašty mo Lietuvių mokslo draugijos fondas.*

LTR – *Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankrašty nas*

ЛИТЕРАТУРА

- АТ
1961 *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.* Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC No. 3). Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki.
- Kolberg Z.O.
1879 *Pieśni ludu litewskiego.* Zebrał Oskar Kolberg. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków.
1972 Kolberg Oskar. *Dziela wszystkie*, t. 35. Wrocław-Poznań.
- Leskien A., Brugman K.
1882 *Litauische Volkslieder und Märchen aus dem Preussischen und Russischen Litauen*, gesammelt von A. Leskien und K. Brugman. Strassburg.
- Выходцев П.С.
1990 *Лирические песни.* Составление, предисловие, подготовка текстов и примечания П.С. Выходцева. Москва.
- Кабашнікаў К.П., Барташевіч Г.А.
1978 *Чарадзейныя казкі*, частка 2. Складальнікі: К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мінск.
- Кербелите Б.
2001 *Типы народных сказаний. Структурно-семантическая классификация литовских этимологических, мифологических сказаний и преданий.* Санкт-Петербург.
- К [Кербелите]
2005 Бронислава Кербелите. *Типы народных сказок. Структурно-семантическая классификация литовских народных сказок.* Москва.
- Кохановская Н.С.
1860 Несколько русских песен. *Русская беседа.*
- Лозка А.Ю.
2000 *Гульні. Забавы. Ігрышчы.* Уступны артыкул, укладанне, класіфікацыя, систематызацыя матэрыялаў і каментарыі А. Ю. Лозкі. Мінск.
- Потебня А.А.
1887 *Объяснение малорусских и сродных народных песен.* Т. 2. Варшава.
- Соболевский А.И.
1896 *Великорусские народные песни.* Изданы профессором А.И. Соболевским. Т. 1–2. Санкт-Петербург.

SUMMARY

Reflection of Testing Nubile Girls in Folk Songs

The unique variant of Russian song was compared with analogous Lithuanian variant by A. A. Potebnia in the end of XIX century. The investigator supposed that the song was adopted by Lithuanians from Russians and the marriage reflections were primary in it. The same variant of Russian song is compared with numerous variants of analogous Lithuanian song in the article. The author makes the conclusion that the girl's testing by the creature resembling a bear is reflected in Russian variant more distinctly. This variant is more archaic than Lithuanian variants reflecting marriage elements. Most likely, the songs of two nations are genetic similar – they are inherited from common Indo-European ancestors.

ТОПОНИМЫ И ТОПОНИМИЧЕСКИЕ ПРЕДАНИЯ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ

В. Е. Добровольская

Фольклорная топонимика всегда привлекала внимание исследователей. Однако основное внимание ей уделяли лингвисты, изучавшие механизмы формирования топонимных ареалов, ареальные дистрибуции топонимных моделей и т.д. Они сопоставляли топонимные ареалы с ареалами, выявляемыми по материалам языкознания, этнографии и археологии, проводили анализ топонимных моделей, характерных для определенного этноязыкового коллектива и определенного времени, а также отмечали составляющие культурного пространства. Существует целый ряд исследований по топонимике отдельных регионов России (Васильев 2005; Полубояров 2003; Попов 2003; Барашков 1996; Прохоров 1981; Чайкина 1988 и др), конкретных населенных пунктов (Смолицкая, Горбаневский 1982; Владимирович, Ерофеев 2009; Горбачевич, Хабло 2002; Минкин 1976; Важенин 2003) и даже топонимике виртуального пространства (Луговая 2006).

Для фольклористов же топонимы как таковые до самого последнего времени не являлись предметом исследования. Хотя они, безусловно, фиксировались. Основное внимание представителей данного направления было сосредоточено на топонимических преданиях. Анализируя циклы преданий о заселении и освоении края, исследователи обычно выделяли топонимические мотивы, которые для данного типа преданий являются сюжетообразующими, в то время как в других типах текстов они обычно занимают периферийное положение. В работах фольклористов всегда отмечается, что топонимический мотив основан на народной этимологии географических названий и не лишен признаков достоверности, хотя при более детальном анализе отмечаются хронологические смещения, исторические несообразности и лингвистические несоответствия. Наиболее подробно топонимические предания рассмотрены в работах Н.А. Криничной (Криничная 1987; Криничная 1991). В последнее время интерес фольклористов к топонимам возрос в связи с изучением этнолокальных групп и локально-групповых прозвищ (Дранникова 2004; Логинов 2006). Топонимы привлекают и этнолингвистов, которые, анализируя особенности языкового моделирования пространственных отношений, изучают культурные коннотации прецедентных географических названий. Они отмечают, что географические имена используются не только в своем первичном значении (маркер конкретного географического объекта), но и приобретают дополнительные (Березович 2000; Березович 2007).

В настоящее время мы фиксируем рост интереса к изучению именно фольклорной топонимики. Это связано, прежде всего, с исследованиями городской культуры, в которых внутригородские топонимы занимают весьма значимое место (Ахметова 2009: 207–215; Ахметова 2007: 141–155; Кулешов 2001: 13–15; Прокуровская 1996). В тоже время нельзя не отметить рост исследований по традиционной фольклорной топонимике.

Государственный республиканский центр русского фольклора на протяжении двадцати лет в рамках программы по изучению традиционной культуры Центральной России работает на территории Владимирской области. За это время было обследовано большинство районов области и выпущено три объемных сборника текстов, представляющих локальные традиции данного региона. Это «Фольклор Судогодского края», «Традиционная культура Гороховецкого края» и «Традиционная культура Муромского края» (Судогда 1999; Гороховец 2004; Муром 2008).

В рамках полевых исследований был записан большой корпус текстов, связанных с топонимикой региона. В большинстве это сведения о названии места и его краткая мотивировка. Значительно реже встречаются сюжетные повествования.

Сюжетные предания фиксируются на территории Владимирской области крайне редко. Прежде всего, это могут быть развернутые рассказы об исторических событиях, которые повлияли на образование названия:

Вот Спас-Железино почему так называется. Потому что Иван Грозный пошел Казань брать. И вот когда их армия тут проходила у всех коней железы заболели, и армия тут стала. И вот стоит день, два, а Казань-то брать надо. И вот тут появился старичок и говорит: «Ведите коней к камню с ключом. Привели коней, они пили воды из ключа и приложились к камню. И все прошло. Это не обычный старичок был – это Спас. И повелел Иван Грозный церква построить, Спасу. А место стало называться Спас-Железино. Спас спас коней, железы вот вылечил. И они потом Казань взяли (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Название может быть связано с историческим лицом, которое, проезжая мимо, назвало данное место:

Царица Екатерина ехала на Аляску. И вот она тут проезжала и увидела красивые наши места. А у нас тут было много яблоневых садов. И вот тут взехала на взгорок и говорит: Красный яблонь. И село пусть будет Красный Яблонь. (Архив ГРЦРФ. Гороховец).

Иногда формула образования названия так укрепляется в сознании местных жителей, что они даже не задумываются о том, что именно они этой формулой объясняют. Приведу другой вариант данного предания:

Ехала как-то тут царица Екатерина Вторая. И вот остановилась в деревне. А утром вышла и увидела – красота какая. Яблони-то все в цвету были. И говорит: Красен яблонь. Будь же ты деревня Красен Яблонь, а ты колхоз «Пятьдесят лет Октября» (Архив ГРЦРФ. Гороховец).

Поскольку Владимирская область тесно связана с именем Ильи Муромца, то ему приписывается имянаречение многих населенных пунктов:

Вот выехал когда Илья Муромец из села Карачарова и поехал в Киев, то долго он скакал и выехал однажды на реку, светлую-светлую, а по реке этой плывут птицы белые и гора, лесом поросшая. И вот посмотрел Илья вокруг и говорит: Будь ты Красная гора, а ты река Коль. Коль, потому что птицы колицы по реке плавали. Вот. А потом поселок наш построили и назвали Красная Горбатка (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

В основе названия может лежать и другой фольклорный жанр, прежде всего, легенда. На этой территории зафиксировано немало текстов о провалах церквей. В некоторых случаях легенда приобретает дополнительный мотив, в котором, собственно, и объясняется, почему место получило соответствующее название:

Там село богатое было, церковь каменная. Но богатые были, а не добрые. И вот пришел как-то в ночи странник. Попросился переночевать, а его ото всюду гонят. А холод, дождь, снег, ветер, буран. Вот он заплакал и Богу взмолился. И вот Бог взял и всю эту деревню погрузил. Провалилася она вся. Ничего не осталось. Только слышно в тихую погоду как колокола на церкви звонят. А место это с тех пор зовут: Провалище (Архив ГРЦРФ. Судогда).

В то же время в рамках экспедиционной работы были зафиксированы изменения традиционных сюжетов. Так сюжет о провале приобрел следующий вид:

Вот здесь в Лешине мыльный завод был. И вот там теперь озеро. Большое. Там вода мыльная, вот хоть стирай. Там мыльный завод потонул. Вот у нас тама прям вода всегда как мыльная. Вот до такой степени глубоко, там даже невыносимо купаться. А на дне — мыльный завод. Он за грехи провалился. А озеро Мыльным зовут (Архив ГРЦРФ. Муром).

К сожалению, собирателям не удалось узнать, чем именно грешили сотрудники мыловаренного завода, но как видно из вышеприведенного текста, даже такие современные реалии как завод не мешают реализовываться традиционному мотиву о провале.

Как было отмечено выше, развернутых рассказов, объясняющих названия места, относительно общей массы текстов немного. Значительно чаще встречаются небольшие тексты, которые представляют собой название места и его объяснение.

Некоторые названия связаны с профессиональной деятельностью жителей: «Гончары так называется, потому что там гончары жили» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Горшечки — потому что они горшки делали» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Чулково — оно потому, что они чулки хорошо вязали» (Архив ГРЦРФ. Гороховец).

Существенную роль в формировании названия может сыграть географическое положение места: «Низкое — оно потому что в низине» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Горицы и Мокрово они расположены по обе стороны реки Тетрух. Горицы стоит на высокой горе, а Мокрово внизу. Мокрое место. Вода доходит до самых крайних огородов» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Горки — это возвышенность такая, там ягод много» (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Иногда речь идет не о ландшафте места, а о его форме: «Кривулина, это такое место на реке, изгиб такой. Тетруха изгиб. Загиб такой — Кривулина называется»

(Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Луг-угол — это потому, что он имеет очень своеобразную форму, форму угла» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Поперечный дол — дол этот низкое место, но оно имеет не вдоль, а поперек» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Пряник — это такое место, которое вдаётся в поле и имеет такую форму кругу. Его и прозвали пряником» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Довольно часто название формируется под влиянием природных особенностей места: «Липки и Рябинки — это такие заросшие места. Там рябинки растут, а тут липки» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Водяное болото — в это болото войти очень сложно, потому что оно водой покрыто» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Боговник — это место очень низкое. У нас боговником называют растение, которое растет на болотах. Которое так ароматно пахнет, от которого голова болит.¹ Его там много — вот и Боговник» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Крайне редко местность называется по принадлежности общине: «Рыковские луга. Это рядом с деревней Мокрово луга, а вначале века они принадлежали деревне Рыково, рядом с Ильинским. Они там косили» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Значительно чаще место называлось по имени хозяина или его социальному статусу: «Барские луга — это луга в деревне Надеждино, прилегающие к речке. Их называли барскими, потому что они принадлежали барину» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Бурцев конец — Бурцев, это фамилия такая. Они, вот, там и жили» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Головино и Вихерево — это вот помещики такие» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Вот Екатериновка и Надеждино. Это дочери помещика Лаптева» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Ширяево это крепостная деревня и ей владел помещик. А Ширяев это его фамилия» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Макеевка — дед Макей поселился здесь когда-то на очень красивом месте и образовалась здесь деревня» (Архив ГРЦРФ. Муром).

Иногда название связано с культурными особенностями ландшафта и наличием знаковых сооружений в этом месте: «Через эту деревню проходила большая дорога на Нижний Новгород. Там была ярмарка. И вот тут гостиница была, прозвали Гостинино» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Популярны во Владимирской традиции названия, связанные с особенностям животного мира: «Черкуниха — это место к речке спускается, там куличики много черкуют» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Зайчиха — это место, где много грибов и зайчи норки. Зайцев много» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Жуковка — там много майских жуков» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Машок — мошек мелких много» (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Встречаются в данном регионе и названия, связанные с социальной жизнью людей: «Вот Выселки — когда колхоз создавали, то десять семей туда не вошли. Десять семей выселились, отошли от деревни Гостинино и создали свой колхоз, а потому деревню назвали Выселок» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Вот Рента — вот там за Чертково помещечьи угодья и называются Рента, в аренду сдавали. А сейчас переименовали — поселок имени Парижской коммуны. А мы зовем Рента» (Архив ГРЦРФ. Муром).

Наконец, название может связываться с определенными обрядовыми действиями: «Вот Пьяное болото. Значит, вот когда провозжают в армию, ведь не все едут

до военкомата, а проводить надо, чтоб вернулся. Вот там выпивали последнюю чарку. Там проводили, все выпили, там кто поехал провожать, а остальные значит возвращаются. Вот и называлось Пьяное болото — все там пили» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «Тужилово — это вот потому, что когда хороним, здесь вот прощаемся, по покойнику тужим последний разок» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Горшечки — вот покойника обмыли и вот суда кидаем горшки-то, из которых обмывали. Вот горшечки» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «Криночки — вот обмыли покойника и кидали. Стали называть Криночки» (Архив ГРЦРФ. Муром).

Необходимо отметить, что иногда в текстах, связанных с названиями места, не сохраняется сюжет, но остается представление о модели, свойственной сюжетной схеме, которая используется при образовании названий: «*Марына роцца это у нас здесь. По имени какой-то Мары, с которой что-то произошло*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Однако существуют и сюжетные объяснения многих названий, в большинстве своем связанные с трагическими событиями деревенской истории: «*Марына роцца — это Марья была и ее там убили, она потому что замуж идти не хотела*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «*Цыганская тропка — это около деревни Ширяево. Говорят очень многие цыганские таборы посещали эти места. И по этой тропке однажды цыганский табор прошел, с которым ушла самая красивая девушка в деревне. Она цыгана полюбила*» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «*Параша это от Прасковьи. Место в лесу недалеко от деревни Горицы, богатое грибами и ягодами. Девушка ягоды там собирала. Параша. И ее волки задрали. Вот и Параша*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); «*Речка эта Барынькой называется. Когда-то до революции мужики на этой речке утопили барыню — вот и стала речка Барынька*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Безусловно, встречаются сюжеты, не связанные с любовными или социальными коллизиями. В них используются традиционные мотивы преданий других групп, например преданий о кладах: «*Кувшиниха — это место, где клад в кувшине нашли. Он был закопан, его нашли и назвали Кувшиниха*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново). Как видно из этого примера, традиционное предание о кладе сжимается до сообщения о том, что клад был зарыт, а его нахождение привело к возникновению названия.

Довольно широко на данной территории распространены парные названия. Прежде всего, конечно топонимы противопоставляются по величине: «*Вот есть большое озеро, а рядом вот поменьше — Малое*» (Архив ГРЦРФ. Судогда); «*Вот была деревня Кольцово, большая деревня, а потом молодые отселились, но маленькая такая деревенька. Вот и стало Большое Кольцово и Малое Кольцово*» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Иногда противопоставление происходит по возрасту: «*Старое Ротово — Новое Ротово. Вот смешно тут. В Новом Ротово одни старики, там далеко от дороги, а Старое Ротово и школа и магазин, и почта — на дороге стоит. А когда-то молодые отселились*» (Архив ГРЦРФ. Муром).

Часто, чтобы причина противопоставления стала понятна, надо узнать историю возникновения топонима. Так, происхождение названий типа Свежий пруд, Зеленый пруд, Горелое болото и т.п. не понятно без дополнительных объяснений

информанта: «Вот этот пруд Свежий называется, потому что там вода всегда чистая и свежая, там били родники, а Зеленый, потому что все время ряской покрыт, загрязненный» (Архив ГРЦРФ. Гороховец); «Вот Водяное болото, там не пройти, воды много, а вот Горелое, торфяное — там клюквы много, там ходить можно, оно горело» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

На данной территории может существовать и несколько названий одного и того же места: «Вот говорят Угол, а мы говорим Крыночки» (Архив ГРЦРФ. Муром); «Тут вот Горшечки, а там вот зовут Овраг, а не Горшечки» (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Иногда, рассказывая о возникновении названия, исполнители используют общий мотив, меняя только действующих лиц. Так, в объяснениях того, почему село названо Спас-Железино, чаще всего говорят о заболевших конях Ивана Грозного. Но лошади могут заболеть у Петра Первого, Екатерины, атамана Платова, у каких-то неведомых татар, у Александра Сергеевича Пушкина, у Николая Алексеевича Некрасова и наконец, у Надежды Константиновны Крупской, когда она ехала в ссылку к Ленину:

Когда Иван Грозный Казань отвоевывал, то тут у коней его, у всего войска железы заболели и вот он их к ключику повел, видно, сказал кто и вот они попили и поправились. С тех пор — Спас-Железино.

У Петра Первого здесь конь заболел, железы распухли. Он его привел к камню и тут ключик бил. Попил конь и выздоровил. Стало Спас — Железино.

Вот когда атаман Платов скакал на Бородинское поле, у него тут у коня железы распухли. Он помолился и увидел ключик — напоил коня и прошло. А место с тех пор называют Спас-Железино.

Тут татарское войско шло и у них кони заболели. А их начальнику привиделось, что ему ключик старик кажет. Он привел коней к ключу, попили и прошло все. Это Спаситель был. Вот и стало Спас-Железино. А татары все крестились.

Пушкин тут охотится любил и вот у него, у коня железы заболели и он тут их вылечил. И стало Спас-Железино.

Вот тут в Алешино у Некрасова отец жил², там именье. И вот Некрасов охотился и у него у коня железы заболели и вот он коня там напоил, из ключика и конь выздоровел. И вот спас коня и вот стало Спас-Железино.

Вот тут у нас почтовая станция была. И вот когда Надежда Константиновна Крупская ехала к Ленину в Шушенское, с лампой под зеленым абажуром, у ей конь захворал, она напоила его тут, и у его железы-то прошли, и стало Спас-Железино (Все тексты — Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Как видно из вышеприведенных примеров, меняется лишь исторический персонаж, чей конь заболел в данном месте, сам же сюжет остается неизменным.

Значительно чаще фиксируются сюжеты, в которых мотивировки названия различаются. Так, например, объясняя, почему Гороховец называется Гороховцом, могут высказывать следующие версии:

У нас тут много гороха растет. В каждой семье ведь горох-то потребляли. Картошки тогда мало сажали. А гороха много сеяли — вот и Гороховец.

Гороховец это от «ховаться», Ховаться — прятаться, прятаться за горой. Они от татар прятались на горе. Вот и Гороховец.

В городе много кузнецов работало и грохот стоял — вот и Гороховец.

В городе у нас много церквей и вот колокола грохочут — вот и Гороховец (Все тексты Архив ГРЦРФ. Гороховец).

Очень часто для объяснения названия используется народная этимология — лексические ассоциации.

Гонобилово — тут коня убило у царя и стало Коньубилово, а потом Гонобилово (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Судогда — тут река раньше судоходная была, корабли ходили, суда — вот и Судогда (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Ушна — река у нас тут называется. Это потому, что барин тут жил, девок любил. И вот девка пошла белье полоскать на реку, а он к ей строится. Она и так и сяк, а потом говорит: «Уж на», ну отстань только. И стала речка Ушна (Архив ГРЦРФ. Гороховец)

Спас-Чамерево — потому что там чай пили (Архив ГРЦРФ. Муром).

Ковардицы — потому что ковали коней для гвардии (Архив ГРЦРФ. Муром).

Иногда названия осмысляются как перевод слова: «*Вот Сойма — тут битва была с литовцами, а по-литовски Сойма — это большая битва*» (Архив ГРЦРФ. Судогда). Реже названия населенных пунктов как бы складываются из фраз: *У нас тут народ прижимистый, бражку пьет, а вино редко, оно дорого. Оно ценно. Не пей вино, оно ценно — потому и Непейцыно* (Архив ГРЦРФ. Судогда) или *Ехали тут купцы из Владимира в Муром. Остановились тут. Спрашивают у старухи: Это Муром? А она им: Цево? Вот и стало Муромцево* (Архив ГРЦРФ. Судогда).

Самую большую группу составляют топонимы, не имеющие объяснения. Местные жители просто могут их назвать. Но надо отметить, что обычно они очень четко осуществляют привязку топонима к местности и для некоторых кустов деревень удается составить карты топонимов, на которых размещаются не только сами населенные пункты, но и различные элементы культурного и природного ландшафта, значимые для местных жителей. Безусловно, в наших записях преобладают ойконимы и микротопонимы, а среди гидронимов — лимнонимы и гелонимы. Обычно все эти названия известны лишь ограниченному кругу людей, проживающих в определённом месте, и уже практически не известны в соседнем кусте деревень.

В среднем от одного исполнителя можно записать десять-пятнадцать топонимов, причем иногда мотивировка названия, не высказанная сразу, появляется как рефлексия, вызванная вопросом собирателя, но значительно чаще видно, что тексты находятся в живом бытовании, топонимы используются в повседневной жизни.

Помимо деревенской топонимики, на данной территории активно фиксировалась городская топонимика. В маленьких провинциальных городках и поселках, ставших районными центрами, записано множество различных топонимов — прежде всего урбанонимов и годонимов, которые чаще всего совершенно не соответствуют официальным.

Например, в поселке Красная Горбатка есть несколько районов, официальные названия которых известны только фольклористам и главному архитектору поселка. Все остальные считают, что в городе есть следующие районы: Шанхай, Чикаго, Африка, Стопяти, Район 52х, Лесзавод, Плющица и Селиваново. Собственно, более менее соответствующим реальному наименованию можно считать только Селиванов, это железнодорожная станция, вошедшая в состав поселка. Все остальные названия требуют объяснений. Так, Шанхай — это первые двухэтажные дома, их было много и «народу как в Шанхае» (Архив ГРЦРФ. Селиваново). Район 52х — это район пятиэтажных домов, в которых было по пятьдесят две квартиры, Стопяти — это дома со ста пятью квартирами, Африка — район, который был подключен к новой котельной и поэтому там в квартирах все время были открыты форточки «жара у них как в Африке» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

При этом в городской топонимике сохраняются старые названия мест. Так, в Красной Горбатке сохранился район Землянина, который назван так потому, что когда-то на бумажной фабрике работал инженер Сомлянинов и он построил в этом районе купальню, которую сначала называли Сомлянинов мост, потом — Сомлянина, а потом — Землянина. Ни с чем не ассоциируемые фамилии постепенно видоизменяются: Сомлянинова — Сомлянина — Землянина. Эта модель существует также и в деревенской топонимике, если исполнителю точно не известно происхождение топонима: «А вот Бурцев конец. Ну, конечно, Бурцев это фамилия какая-то. Но, там вот больше были Барцевы, но может быть как-то чередование этих звуков произошло». (Архив ГРЦРФ. Гороховец). Аналогичный пример зафиксирован и в Муроме. Название района Казанка объясняется следующим образом:

А Казанка — тут речка в свое время была Казанка. Небольшая речка, которая впадала в Оку. И она как бы разделяла город, этот вот район от города. И поэтому Казанка. А некоторые так считают, что у нас раньше была Казанская железная дорога. И в этом микрорайоне жили почти одни железнодорожники (Архив ГРЦРФ. Муром).

Отметим, что городские топонимы формируются по тем же принципам, что и традиционные. Например, довольно часто название места связано с фамилией человека, но в отличие от традиционного топонима для мотивировки используются имя или фамилия не некоего «первопоселенца» или «исторического лица», а известных местным жителям людей: Быковское кладбище проектировал архитектор Быков, Фабринский магазин получил название благодаря старшему продавцу Фабриной, Ивановский, Сорокинский и Бузиковский магазины названы по фамилиям своих владельцев Иванова, Сорокина и Бузикова.

Многие городские микротопонимы образуются от уже существующих топонимов. Так, в связи с расширением территории поселка Красная Горбатка, воз-

никли Кузнецовское кладбище (от д. Кузнецы), Козлов пруд (от д. Козлово), Рыковские луга — (от д. Рыково) и т.д. По принципу включения в городское пространство прежде не входивших в него объектов формируются и другие названия, например Заводской и МТСовский магазинны.

В то же время при создании городских топонимов используются яркие культурные коннотации, легко «работающие» в переносном значении. Район Чикаго называется так потому, что там «живут бандиты» (Архив ГРЦРФ. Селиваново); Шанхай — «Ну, он как Шанхай переселённый, китайский город» (Архив ГРЦРФ. Муром).

В то же время необходимо отметить, что городская топонимика существенно отличается от деревенской. Она охватывает множество объектов, которых просто нет в деревне. В городской топонимике нет сюжетного предания и превалируют материалы в виде кратких текстов или микротекстов. Но в то же время следует признать, что городская топонимика не стала предметом пристального внимания краеведов и поэтов избежала активного влияния на тексты книжного знания. Деревенская традиция испытала сильнейшее влияние вторичной фольклоризации, что связано, прежде всего, с деятельностью местных краеведов. Любители истории и культуры родного края в своих рассказах о названии мест почти всегда совмещают несколько коммуникативных позиций внутри одного текста. Так, например, рассказывая о названии «Муськово кладбище», такой исполнитель вполне традиционно ссылается на авторитет местных жителей, притом старших: «Вот старые жители как говорят. Поскольку там побоище было, костей там, мускулов от лошадей много валялось. Муськово от этого и произошло», но, будучи человеком с высшим образованием и при этом читающим краеведческую литературу, добавляет: «Хотя Муськово — это финно-угорское название» (Архив ГРЦРФ. Селиваново).

Из вышеприведенных примеров видно, что для традиционной топонимики можно констатировать угасание традиции сюжетного предания и превалирование кратких текстов или микротекстов. В основном происхождение названий связано с именами и фамилиями основателей или владельцев. При этом в деревенской топонимике персонаж, с именем которого связано название, лишен признаков индивидуальности, в то время как для городских текстов присуще использование имен людей, не просто реальных, а хорошо известных информантам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о багульнике.

² Явное историческое несоответствие, так как именование было в с. Грешнево Ярославской области.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметова М.В.
2007 Выбор «между Петербургом и Москвой» или дискурс о двух столицах в г. Бологое. *Антропологический форум*, №7. С. 141–155.
2009 «Русскость» как топос «локального текста»: случай Муром. *Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»*. № 9. С. 207–215.
- Барашков В.Ф.
1996 *Самарская топонимика*. Самара: Самарский университет.
- Березович Е.Л.
2000 *Язык и традиционная культура*. Москва: Индрик.
2010 *Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте*. Москва: УРСС.
- Важенин Б. П.
2003 *Магадан: к историческим истокам названия*. Магадан: СВКНИИ ДВО РАН.
- Васильев В.Л.
2005 *Архаическая топонимика Новгородской земли (Древнеславянские деантропонимические образования)*. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого.
- Владимирович А., Ерофеев А.
2009 *Петербург в названиях улиц. Происхождение названий улиц и проспектов, рек и каналов, мостов и островов*. Санкт-Петербург: АСТ, Астрель – СПб.
- Горбачевич К. С., Хабло Е. П.
2002 *Почему так названы? О происхождении названий улиц, площадей, островов, рек и мостов Санкт-Петербурга*. Санкт-Петербург: Норинт.
- Дранникова Н.В.
2004 *Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера*. Архангельск: Изд-во Поморского университета.
- Криничная Н.А.
1987 *Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры*. Ленинград: Наука.
1991 *Предания Русского Севера*. Санкт-Петербург: Наука.
- Кулешов Е.В.
2001 СобираТЕЛЬСкая работа в Тихвине: аксиология городского пространства. *Живая старина*. №1. С. 13–15
- Логинов К.К.
2006 *Этнолокальная группа русских Водлозерья*. Москва: Наука.
- Луговая Е.А.
2006 *Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория*. Диссертация на соискание степени канд. филол. наук, Ставрополь.
- Минкин А. А.
1976 *Топонимы Мурмана*. Мурманск: Мурманское книжное издательство.
- Полубояров М.С.
2003 *Древности Пензенского края в зеркале топонимии*. Москва: Изд-во МГОУ.
- Попов С.А.
2003 *Ойконимия Воронежской области в системе лингвокраеведческих дисциплин*. Воронеж: Издательский дом Алейниковых.

- Прокуровская Н.Я.
1996 *Город в зеркале своего языка.* Ижевск: Удмуртский университет.
- Прохоров В.А.
1981 *Липецкая топонимия.* Воронеж: Черноземное книжное издательство
- Смолицкая Г. П., Горбаневский М. В.
1982 *Топонимия Москвы.* Москва: Наука.
- Гороховец
2004 *Традиционная культура Гороховецкого края в двух томах, т. 2.* Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Муром
2008 *Традиционная культура Муромского края в двух томах., т. 2,* Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Судогда
1999 *Фольклор Судогодского края.* Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Чайкина Ю.И.
1988 *Географические названия Вологодской области.* Архангельск: Северо-Западное книжное издательство.

SUMMARY

Place-names and legends about them in current folk tradition of Central Russia

The article treats current state of toponymical legends and place names recorded by expeditions of the State Republican Center of Russian folklore in Vladimir region. The author deals with the principles of formation of place names (occupation of some place's inhabitants, its location, shape and natural features, name or social status of its owner, etc.) and notes that the recorded material usually gives information about the name of the place and its brief explanation. Constant pairs of toponyms, usage of several different names for one place and several explanations of one name are wide-spread. Town place names are dealt with too. On the whole, toponymy of the region in question is characterized by extinction of the tradition of legends with detailed plots and by prevalence of short texts or micro-texts.

«ГОЛУБИНАЯ КНИГА» В «ВОЕВОДЕ» А.Н. ОСТРОВСКОГО И РОМАНЕ Е.С. ЧИЖОВОЙ «ВРЕМЯ ЖЕНЩИН»

И.В. Мотейюнайте

Духовный стих о «Голубиной книге», дошедший до нас в нескольких десятках вариантов (Варенцев 1860: 11–40; Тихонравов 1860: 41, 64; Бессонов 1861: 269–378; Оксенев 1908: 304–311; Данилов 1972: 208–213; Марков 2002: 227–230, 780–781; Солощенко 1991: 34–48; Селиванов 1991: 27–40; Белоусов 1994: 41–42 и др.), – одно из самых распространенных произведений духовно-народной словесности. Н.С. Тихонравов предположительно датирует его первоначальный вариант концом XV – началом XVI в. (Тихонравов 1863: 174; Каган 1992: 216–219); однако наиболее ранние списки относятся к первой четверти XVII в.; Кириша Данилов в своем сборнике зафиксировал версию, сложенную на Урале в середине XVIII в.; в течение двух последующих столетий стих относительно широко бытовал преимущественно на севере России, отчасти в средней полосе, а также в Белоруссии.

Очевидно, популярность памятника обусловлена универсальностью его содержания: в первой смысловой части стиха говорится о Священной книге (с аллюзиями на Апокалипсис), во второй отражены космогонические представления наших предков, а третья посвящена самым важным для них предметам и явлениям на земле. Отражение в «Голубиной книге» самых объемных проблем человеческого бытия сказалось как в центральном образе – образе Книги, так и в аллюзиях на источники фундаментальных знаний человека о мире – Библию и языческую мифологию. Все это заставляет исследователей спорить о смысле названия духовного стиха. По версии В.Н. Мочульского, название «Голубиная» родилось в результате созвучия слов «глубина» и «голубь», ставший символом Святого Духа. «Глубиной» (= «глубинной», в смысле «глубина премудрости») именовали, например, Псалтирь (Мочульский 1887). Продолжая Мочульского, В.Н. Топоров сопоставил выражение «Глубинная книга» с названием произведения иранской литературы «Бундахишн» (буквально «сотворение основы, глубин») (Топоров 1993: 57–68). А.А. Архипов же выдвигает иную версию, считая изначальной форму «Голубиная книга», являющуюся результатом возможного осмысления на Руси древнееврейского названия Пятикнижия «Sefer tôrâ» («Книга закона», «Книга Торы») как «Sefer tôr», т. е. «Книга горлицы», «Книга голубя» (Архипов 1990: 68–98). Научный интерес к «Голубиной книге» касается не только ее названия, но и расшифровки генезиса наполняющих его образов (Тихонравов 1863: 175, 349–350; Беляев 1921: 217–256) и связей с книгами Священного Писания, поскольку в «Голубиной книге» сплетены христианские и дохристианские мифы (Мочульский 1887: 131–133; Буслаев 1848: 78–87; Пыпин 1857: 139–144; Надеждин 1857: 1–20, 19–63).

Мое же внимание привлекла цитация этого произведения в литературе Нового времени: в комедии А. Н. Островского «**Воевода**» и романе Е. Чижовой «**Время женщин**», ставшем лауреатом премии Русский Букер в 2009 г. Оба автора цитируют интересующий нас духовный стих, сохраняя притчу о Правде и Кривде (Островский — только ее), завершающую многие варианты «Голубиной книги». При различии объема цитации (несколько строк у Островского и две страницы у Чижовой) опора на древний памятник в обоих случаях связана с решением вопросов человеческого жизнеустройства; гносеологический и космогонический аспекты содержания источника оказываются менее привлекательными.

В центре внимания А. Н. Островского в «Воеводе» была жизнь горожан начала XVII века: в начальной ремарке автор указал, что «*действие происходит в большом городе на Волге, в половине XVII столетия*» (Островский 1976: 154)¹, где жителей занимают социальные проблемы: взаимодействие с государственной властью, бедность и безысходность крестьянской жизни, взяточничество чиновников. П. В. Анненков в рецензии, опубликованной в №107 «Санкт-Петербургских Ведомостей» за 1865 г., назвал «Воеводу» «бытовой и историко-юридической хроникой», объяснив, что «*комедия построена на юридическом материале*» и «*юридическая сторона хроники-комедии развита у г. Островского чрезвычайно полно и эффектно, так полно и эффектно, что она прежде всего бросилась в глаза публике...*» (Анненков 1865).

«Воевода» действительно отличается от других исторических пьес Островского. В «**Козьме Захарьиче Минине, Сухоруке**» (1861), «**Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском**» (1866), а также в «**Тушине**» (1867) действуют исторические лица и воспроизводятся реальные события, ставшие поворотными моментами в исторической жизни нации; в них Островский стремился показать роль народа в историческом движении (Долгов 1923: 131; Лотман 1976: 579). В «Воеводе» же, где все персонажи вымышлены, автор сосредоточен на частном вопросе о роли суда и государства в обустройстве социальной жизни. Естественно увидеть в этом следствие социальной практики первой половины 1860-х годов, когда готовилась судебная реформа, что и определило актуальность в пьесе темы суда (Мотеюнайте 2007: 113–121). А эта тема, в свою очередь, обусловила использование притчи из «Голубиной книги», образно осмысливающей земную жизнь.

Ведущим мотивом темы суда в комедии становится несправедливость и неправедность земного суда как государственного института. Обсуждая московский суд, скоморох Бурый в первом явлении II сцены I действия говорит о необходимости взятки: «*Судиться — не богу молиться, поклоном не отделаешься*» (158). В другом месте долго странствовавший по свету Дубровин объясняет: «*Неправый суд царит на белом свете, // В овечьем стаде волки пастухами*» (182). Этот мотив наиболее ярко воплощен как раз в песне нищих, исполняющих духовный стих:

*Сходилась правда со кривдою,
Кривда правду переспорила,
Пошла правда по поднебесью,
Пошла кривда по сырой земле,
По народу православному:
Оттого суды неправые* (187).

Этот фрагмент дважды звучит в первой редакции, а во второй (1885) предвещает действие пролога, выполняя таким образом роль, подобную роли хора в античной трагедии.

Государственный суд в народном осмыслении не только несправедлив по исполнению, но и не внушает надежды на возможность справедливости в жизненной практике. Показателен в этом отношении финал первой редакции. Действие завершено благополучно: народная челобитная возымела действие, страшный воевода смешён, назначенный Москвой новый воевода освобождает привлекательного героя Дубровина, способствует соединению влюблённых. Однако последние реплики выражают скептические настроения народа:

Старые посадские.

Ну, старый плох, каков-то новый будет.

Молодые посадские.

Да, надо быть, такой же, коль не хуже (240).

Торжество справедливости, таким образом, осознается временным, если не случайным.

Противопоставление героями земного суда небесному призвано снизить значимость первого, но отнюдь не означает веры в милосердие Бога и возможность прощения на Великом суде. Например, во второй редакции пьесы Дубровин на призыв Пустынника к покаянию отвечает:

*До бога нам высоко; мы не смеем
И глаз поднять на небо. Окаянство
Греховное горой лежит на плечах
И вниз гнетет. Господня милосердья
Не стою я; от грешных уст молитва
Не примется (482).*

Одно из самых выразительных мест «Воеводы» — восхитившая всех колыбельная песня старухи из третьего действия. В ней вся крестьянская жизнь осознается бедой; настроения беспросветности и обреченности, выразительно переданные драматургом как извечные и неизбывные, окрашивают и конец песни, вопреки выраженной надежде:

*Ты спи, поколь изживём беду,
Изживём беду, пронесёт грозу,
Пронесёт грозу, горе минется.
Поколь бог простит, царь сжалится (466).*

Подобное осмысление суда выражает вековой опыт народа. Исследуя тему Страшного Суда в духовных стихах, наиболее ярко выражающих народную религиозность, Г.П. Федотов приходит к выводу о крайней пессимистичности народных воззрений: «*Весь пафос стихов, вся трагическая красота их — в мрачном и безысходном конце*» (Федотов 1991: 108); «*Такой суд не является разрешением земной трагедии, но продолжает и бесконечно усиливает ее в вечности*» (Федотов 1991: 116).

Народные представления о суде, как земном, так и небесном, основаны на особенностях веры, религиозности, духе народа в целом, который Островскому

было очень важно воспроизвести. Большая работа драматурга с историческими источниками, в том числе, фольклорными, давно и основательно рассмотрена учёными (Синюхаев 1924: 38; Чернышев 1929: 296; Луконин 1958: 163—170) и убеждает в первостепенной важности народно-поэтического пласта в «Воеводе». Общеизвестно, что художественный вымысел, основанный на народно-поэтических преданиях, песнях и легендах, является главным украшением комедии. В пьесе звучат народные песни, фактически разыгрывается народная драма «Лодка», действуют скоморохи, отражается фольклорное представление о Степане Разине и стилизуется речь, достоинства которой отметили рецензенты, даже не высоко оценившие пьесу в целом². В результате историческое прошлое предстает в комедии опозитивированным в народном сознании. Этого и добивался Островский, стремясь воспроизвести атмосферу народной жизни начала XVII века.

Таким образом, можно сказать, что в «Воеводе» использование духовного стиха о «Голубиной книге» обусловлено эстетикой пьесы в целом, однако отраженное в нем народное мировосприятие не тождественно авторской идеологии. При сравнении редакций 1864 года и 1885 года бросается в глаза христианская основа авторской концепции. Переделывая «Воеводу» для сцены через 20 лет, Островский вносит важные в интересующем нас аспекте изменения. Он заметно усилил в пьесе роль Пустынника и актуализировал мотив покаяния в образах антагонистов: злой и неправедный воевода Шалыгин, устрасая Божьего суда, кается, так же как и добрый разбойник Дубровин, удалю которого Островский явно любовался, придавая ему черты фольклорного Стеньки Разина. «Христианизации», если можно так сказать, этих образов способствует тема суда, проявленная в них как тема осознания собственной греховности, покаяния и веры в милосердие Божье. В результате авторская концепция существенно отличается от воспроизведенных в «Воеводе» народных представлений о земном уделе человека: жизнь на земле исполнена тягот и испытаний, но всякому открыта возможность покаяния и прощения. Драматург воссоздал логику народного восприятия суда, но смягчил элементы «ветхозаветной» религиозности, опирающейся на образ Бога карающего, евангельской верой в милосердие и утверждением личной духовности.

В романе же Е. Чижовой «**Время женщин**» авторская концепция в большей степени близка выраженному в «Голубиной книге» смыслу. Финал романа — двухстраничная цитата из «старинного стиха», который попался повзрослевшей рассказчице. «*В этой книге есть история про Кривду и Правду, и, когда я ее читаю, мне кажется, будто я все помню. Я узнаю слова, которые меня тревожат...*» (Чижова 2010: 190)³. Актуальность духовного стиха для автора отражается на разных уровнях организации текста.

Например, большое значение в романе имеет шрифтовое оформление: цитаты, мысли главных героинь и картины их воображения выделены курсивом. В этом отношении обширный фрагмент духовного стиха оказывается в одном ряду с представленным в тексте творческим сознанием женщин, где сплетены легенды, жития, сказки Ш. Перро и Андерсена, духовные стихи, сон Татьяны из «**Евгения Онегина**», балет «Лебединое озеро» и многое другое. Всем текстом романа подготовлена естественность и органичность появления стиха о «Голубиной кни-

ге», аккумулирующего богатую мифологическую образность в национальную картину мира, очень близкую автору.

Прежде всего, это касается общего восприятия жизни и ее оценки, пронизывающей роман в целом. В уже цитированной работе Г. Федотова об отраженном в духовных стихах опыте социальной философии народа говорится, что она исполнена глубокого пессимизма. «... жизнь тяжка и беспросветна; она слагается из беспрерывных страданий» (Федотов 1991: 292). Аналогичную картину мы видим и в романе Чижовой. Он посвящен советской действительности начала 1960-х годов (актуальна денежная реформа, упоминается полет Гагарина) и воспроизводит атмосферу частной жизни населяющих коммуналку петербургских женщин. В действии романа – раннее сиротство двух основных героинь, матери и дочери, смерть первой от рака, ее изнуряющая работа на тяжелом производстве, мучения старости и безнадежная бедность соседок по коммуналке. Исторический фон (в романе упоминаются революции, войны, блокада, репрессии, дело врачей) – объективная мотивация потери героинями всех детей и внуков, супругов и любимых. Жизнь людей – сплошное страдание, и изменить в этом ничего нельзя. «Ох, жизнь-то какая жестокая» (177), – заключает одна из бабушек. Даже ангелы в представлении героинь не способны выдержать земные тяготы: «Ты не плачь, душа, оботри слезу. Кабы нам судьба на земле прожить, уж и мы б, небось, грех изведали...», – читает другая (177). Когда одна из героинь клянется костями лечь, дабы не допустить несправедливости по отношению к сироте, другая замечает: «Очень они твоих костей испугались». Исторический опыт читателя заставляет с ней согласиться.

Однако для интересующей нас темы важно другое: глубинное родство представленного в тексте сознания женщин XX века с культурой, отраженной в древнем духовном стихе.

Советские реалии создают густой фон романа: ничтожные пенсии, очереди за мукой, запись на покупку телевизора, на жилье, на детский костюмчик, профсоюзные новогодние подарки и т.п. «Прозрачность» (воспользуюсь словом Набокова) личной человеческой жизни, в которой все, от рождения и воспитания ребенка до выбора супруга, регулируется безапелляционным вмешательством коллектива и государства, – это повседневность. Советская идеология отражена в преломлении обыденного человеческого сознания (характерно отсутствие упоминаний о партии, так же как и вообще идеологических тем). Выдвинутая на первый план сугубо частная жизнь людей, их личных и бытовых проблем, с наибольшей очевидностью демонстрирует отражение идеологии в сознании людей, тем более что повествование ведется от лица то матери, то дочери, во фрагментах авторского рассказа обнажается восприятие окружающей действительности и другими героинями.

Таким образом, повествовательная структура романа направлена на презентацию двух сфер: объективной реальности и реальности человеческого сознания. В результате мир вокруг человека предстает пугающим и чужим, что обуславливает элементы мифологизации внешних по отношению к нему сил, угрожающих ему. В частности, важна их неопределенность и безличность, что отражено от-

существованием конкретных именованных. «Они только смеяться да ямы копать горазды», «до войны тоже, помнишь, все ямы рыли». Характерный пример: когда шестилетняя девочка, которую пугали эрмитажные скульптуры атлантов, нарисовала их и подписала «БОЛШЕВИКИ», ее воспитательницы, три дореволюционные бабушки, пришли в ужас. Показательно и воспроизведение героинями апокалиптического сюжета с помощью обытовленных анималистических образов:

«... Вот смерть со смертью и сцепятся навроде собак. Бывает одна одолеет, а бывает — и обе отступятся: загрызут друг дружку...»

— Я читала, — Ариадна вспоминает. — Только в книге по-другому сказано: Добро со Злом.

— Не зна-аю, — Евдокия раздумывает. — Смерть со смертью — видала. Страх со страхом. А чтоб добро со злом...» (136).

Ср. вариант «Голубиной книги» из сборника А. В. Оксенова:

*Возговорил Володимир-князь:
«Ой ты, гой еси, премудрый царь,
Премудрый царь Давыд Евсеевич!
Мне ночесь, сударь, мало спалось,
Мне во сне много виделось:
Кабы с той страны со восточной,
Кабы с другой страны со полудеиной,
Кабы два зверя собиралися,
Кабы два лютые собегалися,
Промежду собой дрались-билися,
Один одного зверь одолеть хочет».*
*Возговорил премудрый царь,
Премудрый царь Давыд Евсеевич:
«Это не два зверя собиралися,
Не два лютые собегалися,
Это Кривда с Правдой соходилися,
Промежду собой бились-дрались,
Кривда Правду одолеть хочет.
Правда Кривду переспорила.
Правда пошла на небеса
К самому Христу, Царю Небесному;
А Кривда пошла у нас вся по всей земле,
По всей земле по свет-русской,
По всему народу христианскому.
От Кривды земля восколебалася,
От того народ весь возмущается;
От Кривды стал народ неправильный,
Неправильный стал, злопамятный:
Они друг друга обмануть хотят,
Друг друга поесть хотят.
Кто не будет Кривдой жить,
Тот причаянный ко Господу.*

(Оксенов 1908: 310—311)

Совмещение в сознании героинь элементов архаичной символической культуры и христианства (три бабушки набожны) роднит их с предками, создававшими духовный стих о Голубиной книге, где переплетена языческая и христианская образность. В частности, мотив пробуждения принцессы из сюжета о спящей красавице в сознании младшей рассказчицы сростается с идеей Воскресения.

Состояние сознания обеих главных героинь специфично: воспроизводятся сны и галлюцинации умирающей матери, а девочка, будущая художница, до семи лет не говорила и объяснялась рисунками. Патологичность и чрезвычайно развитое воображение мотивируют образность в этих фрагментах, фантастичность которых перекликается с причудливостью образов «Голубиной книги». Например, человек-голубь или мужчина с медвежьим запахом довольно естественно вписываются в ряд диковинных зверей и птиц из древнейших «естественнонаучных» изборников, которые назывались Палеями и были, по мнению исследователей, одним из источников духовного стиха. Однако в современном тексте образность, в том числе фантастическая, объясняется переплетением впечатлений реальности и литературных, сказочных, мифологических образов; например, инвалид войны на специальной тележке превращается в голубя, цепляющегося ногами-крючками за ветки: руки ему не нужны, поскольку есть клюв, которым он ест шоколадные конфеты. Снегурочка прыгает через костер под крики пионеров *«Взвейтесь кострами, синие ночи»* (58), подаренная бумажная кукла из игрушечного набора становится лежащей мамой, спящей царевной и т.п.

Сказка занимает особое место в романе Чижовой, что обусловлено, с одной стороны, детским возрастом рассказчицы в основном повествовании, а с другой — универсальностью сказочного мира в человеческой культуре. Недифференцированность сказок в тексте (литературная и народная; зарубежная и русская) свидетельствует о значимости жанра как такового для советских женщин. Бывшая дворянка, полуграмотная деревенская баба и балованная дочь богатого купеческого рода в равной степени причастны сказке: в форме то чтения, то рассказывания, то слушания с ней живут все; объединение сказкой обнажает историко-психологический генезис жанра: языческий страх перед окружающим миром, который в данном случае представлен коллективом и государством. Все поступки героев, от мелких бытовых (отправляя ребенка в театр, ему дают свой сахар и хлеб, чтобы не ел предложенного) до определяющих судьбу (женитьба), мотивированы страхом. В тексте романа страх осмысливается как национальная черта, связанная с особенностью веры. Как до революции народ *«страх свой за веру принимает. Вот и бьются страх с куражом. Кто кого одолеет, то и будет. Пока что <...> держит страх. А страх уйдет — все и рухнет. Да как еще посылется, только успевай!»* (174); так и в советское время пронизывающий русское сознание страх противопоставлен взаимопомощи евреев. Формулировка врача Соломона *«христианство — религия милосердия»* не поддерживается содержанием романа: набожные старушки не чужды жалости и сострадания, но о Божьем милосердии не помышляют; они убеждены как в собственной греховности, так и в неминуемом наказании всех: *«Не будет для них раю. Пусть и не мечтают»* (176).

Единственный персонаж, старающийся преодолеть власть страха, — это, естественно, повзрослевшая рассказчица, причем главную роль в этом играет ее профессия художника. Узнавая слова в «Голубиной книге», она надеется найти образы, чтобы написать картину. «*А иначе зачем я проснулась?*» (190). По концепции автора, единственное средство преодоления страха — творческие усилия человеческой памяти.

Мир сказки актуален и для автора, преломляющего в романе черту сказочного хронотопа (свой мир — чужой, иной, потусторонний), в соответствии с дихотомической мифологической моделью пространства. Детскому сознанию героини-рассказчицы присуще стремление в мир иной, часто отождествляемый со смертью: «*Я к ним на тот свет приду. Поживу маленько и приду*» (56). Близость смерти (роман открывается картиной похорон матери) и закономерность земного страдания обуславливают и выбор сказочных сюжетов («Русалочка», «Снегурочка», «Спящая Красавица»), героини которых объединены темой смерти: «*Она еще в небо улетела, когда с детьми чужими играла*», — говорит девочка о Снегурочке (57).

Сначала он интерпретируется как просто «другой» мир, не имеет строгой локализации и обнаруживается в различных, однако знаковых местах: в зеркале, на театральной сцене, на экране телевизора, в коробке от него, чаще всего — на небе. Этот мир смерти отождествляется исключительно с радостью. «*Они же у меня мертвые — все, небось, слышат*»; «*Жили они хорошо и счастливо*» (81); в театре: «*Занавес подняли. Хорошо на том свете*» (69); «*Как же хорошо у них... умрут и превращаются: кто в голубков, кто в лебедей...*» (83) «*Мертвые — веселые. По улице идут — смеются...*» (101); примеры можно множить. На земле же, по убеждению героини-ребенка, живет злая колдунья, образ которой навязчиво повторяется в разных детских фантазиях. Ее строгая локализация в картине мира заставляет располагать зло на земле, а добро — на небе. Подобная оценка того и этого миров близка выраженной в притче о лютой Правде, ушедшей на небо, и Кривде, оставшейся на земле.

Осознав эстетические доминанты собственного художественного метода, уже взрослая героиня, художница, размышляет о пространстве: «... *я попыталась объяснить, что вижу линию, которая идет от края до края — по самой середине листа. То, что внизу, должно оставаться мелким: для этого и нужна перспектива, чтобы оно уходило вдаль. Но там, наверху, все поворачивается, подступает ближе, чтобы мы видели, как оно всплывает обратно — из глубины. Если нарисовать по правилам, так, как полагается, все важное станет плоским — уйдет в землю*» (70). Присущий верху параметр глубины обнаруживает истинность именно того, потустороннего мира, и небо остается областью правды, никогда не спускающейся на землю.

Подводя итог, нужно сказать, что обращение авторов Нового времени к древнему тексту обнажает глубинные пласты национального мировоззрения: духовный стих о «Голубиной книге» за прошедшие века не потерял ни исторической значимости, ни актуальности, что свидетельствует об устойчивости национального сознания. Не случайно образ «Голубиной книги» привлекал внимание поэтов и художников XX в.: см. «*Царица смотрела заставки*» (1902) А. Блока (Мурьянов 1996: 7–46.), «*Превращение*» (1915) Вяч. Иванова, «*Голубиная книга*» (1937) Н. Забо-

лоцкого, «Помин о четырех королях» (1911) и «Голубиная книга» (1922) Н. Рериха, «Спящая царевна» (1900–1926) В. Васнецова. Вместе с тем сравнение произведений А.Н. Островского и Е.С. Чижовой показывает, что если в русской классической литературе XIX века доминировали просветительские, основанные на христианской традиции тенденции, то в конце XX актуализируются более древние пласты культуры, и автор акцентирует историческую обусловленность этого явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее страницы указываются в тексте по изд.: Островский 1976.
- ² Например, Н.Н., откликнувшийся на «Воеводу» в №35 «Московских Ведомостей» за 1865 год.
- ³ Здесь и далее страницы указываются в тексте в скобках по изд.: Чижова 2010.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков П.В.
1865 «Воевода, или Сон на Волге» Комедия в пяти действиях. С прологом, в стихах. (Рец.). *Санкт-Петербургские Ведомости*. №107.
- Архипов А.А.
1990 Голубиная книга: Wort und Sache. *Механизмы культуры* [Сб. ст.]. Москва.
- Белоусов А.Ф.
1994 «Стих о книге Голубиной» в записи И. Н. Заволоко. *Живая старина*. № 1.
- Беляев М.В.
1921 Книги небесные: (Апокрифические видения и закон первообразов). *Известия Бакинского государственного университета (Гуманит. науки)*. № 1. Баку.
- Бессонов П.А.
1861 *Калеки Перехожие*. I. Москва.
- Буслаев Ф.И.
1848 *О влиянии христианства на славянское язычество*. Москва.
- Варенцов В. Г.
1860 *Сборник русских духовных стихов*. Санкт-Петербург.
- Данилов Кириша
1972 *Древние российские стихотворения*. Москва.
- Долгов Н.
1923 *А.Н. Островский: 1823–1923*. Москва-Петроград.
- Каган М. Д.
1992 Голубиная книга. *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в.* Вып. 3. Ч. 1. А–З. Санкт-Петербург. [Библиогр.]
- Лотман Л.М.
1961 *Историческая драма А.Н. Островского*. Ленинград.
- Лотман Л.М.
1976 Комментарии. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. 1973–1980. Т. 6. Пьесы (1861–1865). Москва: Искусство.

- Луконин А.Ф.
1958 Песня, её источники и значение в творчестве А.Н. Островского. *Ученые записки Куйбышевского педагогического института*. Вып. 19. Куйбышев.
- Надеждин Н.И.
1857 О русских народных мифах и сагах, в применении их к географии и особенно к этнографии русской. *Русская беседа*. Т. III и IV, ч. II.
- Марков А.В.
2002 *Беломорские старины и духовные стихи: Собрание*. Санкт-Петербург.
- Мотеюнайте И.В.
2007 Тема суда в пьесе А.Н. Островского «Воевода». *Щелыковские чтения 2007*. Кострома.
- Мочульский В.Н.
1887 *Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге*. Варшава.
- Мурыянов М.Ф.
1996 Литературный дебют А. Блока: (Стихи о Голубиной книге: текст, контекст и подтекст). *Philologica*. Т. 3. № 5/7. С. 7–46.
- Оксенов А.В.
1908 *Народная поэзия. Былины, песни, сказки, пословицы, духовные стихи, повести*. Санкт-Петербург.
- Островский А.Н.
1976 *Полное собрание сочинений в 12 томах / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. Т. 6. Пьесы (1861–1865)*.
- Пыпин А.Н.
1857 *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*. Санкт-Петербург.
- Селиванов Ф.М.
1991 *Стихи духовные / Сост., вступ. ст. Селиванов Ф.М.* Москва.
- Селиванов Ф.М.
1995 *Русские народные духовные стихи. Учебное пособие*. Йошкар-Ола.
- Синюхаев Г.Т.
1924 Островский и народная песня. *Известия отделения русского языка и словесности Российской академии наук*. Т. 28. Ленинград.
- Солощенко Л.Ф.
1991 *Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступ. ст. Москва*.
- Тихонравов Н.С.
1860 *Летописи русской литературы и древности*. Т. II. Москва.
- Тихонравов Н.С.
1863 *Памятники отреченной русской литературы*. Т. II. Москва.
- Топоров В.Н.
1993 Об индоевропейской заговорной традиции. 3: «Голубиная книга» и сродные ей заговорные тексты. *Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Заговор*. [Сб. ст.]. Москва.
- Федотов Г.П.
1991 *Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам*. Москва.
- Чернышев В.И.
1929 Русская песня у Островского. *Известия по русскому языку и словесности*. Т. 2. Кн. 1. Москва.
- Чижова Е.
2010 *Время женщин*. Москва: АСТ Астрель.

SUMMARY

Golubinaya Kniga in the Ostrovsky's comedy *Voyevoda* (1864)
and in the novel *Vryemya Zhenschin* of E. Chizhova

The report considers the way A.N. Ostrovsky and E. Chizhova, the two authors of the New Time, address the same national spiritual work. The comedy *Voyevoda* (1864) and the novel *Vryemya Zhenschin* (Time of Women) (2009) cite the parable about the Right (*Pravda*) and the Wrong (*Krivda*) from the ancient spiritual poem *Golubinaya Kniga* (The Book of the Dove). The analysis of the functioning of citations in these texts reveals both the importance and relevance of the ancient literary monument for national conscience and ideological differences of the epochs. While enlightening tendencies shaped by Christianity prevail in Ostrovsky's work, Chizhova's novel, at the end of the twentieth century, highlights more ancient layers of culture, thus, focusing on the historic background of the phenomenon.

МИФ О КНЯГИНЕ ОЛЬГЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ПСКОВА

А.Г. Разумовская

Образ великой княгини Древней Руси Ольги, первой православной святой, в последние десятилетия стал объектом интенсивной художественной рефлексии: в общероссийской литературе можно назвать произведения А. Карпова и А. Антонова (с одинаковым названием — «**Княгиня Ольга**»), Б. Васильева («**Ольга, королева руссов**») и др. Однако в данной статье рассматривается миф о княгине в творчестве псковских авторов. Сразу заметим, что отбор материала определялся не эстетическим качеством литературных текстов, а их репрезентативностью.

Личность и биография первой псковитянки, известной нам по имени и по делам своим, в культурном сознании горожан занимает едва ли не самое заметное место. Усвоение локальным сообществом мифа о ее престоном происхождении отражено, прежде всего, в богатой топонимике, относящейся к Выбутской веси в 12 км. от Пскова. Археологами насчитано более десятка ольгинских топонимов: деревня Волженец (Ольгино), где будущая княгиня родилась, крутой Ольгин берег, Ольгин ключ, Ольгины слуды и пр. (Александров 2001: 35–95). Названия местных урочищ дополняются легендами, устными рассказами, записанными в середине XIX века П.И. Якушкиным во время путешествия по Псковской земле. Например, о романтическом знакомстве Ольги с князем Игорем на перевозе через реку Великую или о том, что в деревне под названием Будник родился великий внук св. княгини — князь Владимир, будущий креститель Руси (Якушкин 1860: 154–157).

Не меньше ольгинских топонимов (уже не архаического происхождения) имеется в самом Пскове. Во второй половине XIX века, особенно в связи с празднованием в 1883 году 1000-летия со дня рождения Ольги, к Ольгинскому кресту прибавились Ольгинская часовня с колодцем, Ольгинская набережная, в начале XX века был сооружен Ольгинский мост (Левин 2003: 102–108). С 1991 года в городе действует Ольгинское общество. В 2003 году одновременно были установлены два памятника покровительнице города. Ежегодно 24 июля широко празднуется Ольгин день. В местной печати отмечается, что «каждая седьмая девочка, родившаяся в Пскове, — Ольга» (Яковлева М. 2001: 16). Таким образом, имя «Ольга» приобрело в духовной жизни псковичей смысловую насыщенность, особую суггестивность.

Локальная литературная практика наглядно отражает превращение личности Ольги в знаковый объект и его функционирование в семиотике города. С Ольгой Псков впервые попал в орбиту культурной рефлексии, когда в «**Повести временных лет**» сообщалось, что в 903 году возмужавшему киевскому князю Игорю

привели жену Ольгу от Плескова: «В лѣто 6411. Игоревѣ же възрѣстѣшу, и хожаше по Олзѣ и слушаша его, и приведоша ему жену от Пьскова, именемъ Олгу» (ПВЛ 1996: 16). Лапидарный летописный рассказ о происхождении Ольги в ПВЛ позднее был дополнен легендарным, устным материалом в псковской редакции «Жития княгини Ольги», написанной в XVI веке. В ней впервые было указано место рождения Ольги (Выбутская весь «Плесковской страны»), даны сведения о самостоятельном «понятии» Игорем Ольги за себя, побудительной причиной женитьбы князя на Ольге называлась «премногая ее добродетель и добронравие». Агиографическое повествование об Ольге в Пространной редакции, использованной для ее жития в Степенной книге царского родословия, включило в себя рассказ о встрече Игоря с Ольгой на перевозе. В нем говорится, что «князю на охоте понадобилось переправиться на другой берег реки. Он подозвал лодочника и повелел переправить его на богатый “ловом желанным” берег. Увидев Ольгу-перевозчицу, Игорь воспытал страстью и адресовал к ней “и Бжие глаголы”. Однако добродетельная Ольга, пристоидив князя за его “неподобную во умѣ совещание” и “студная словеса”, заставила Игоря отказаться от своих намерений. Игорь покинул добродетельную и стойкую девушку, немало подивившись ее “мужеумному смыслу” и “благоразумным словесем”» (Усачев 2003: 332). Здесь использовано устное «дивное сказание»:

Когда еще совсем юный Игорь был в Псковской земле, <...> однажды тешился он охотой и увидел на той стороне реки хорошую добычу; и не мог он перейти на ту сторону реки, потому что не было лодки, и увидел он, что кто-то плывет по реке в лодке, и позвал он лодочника к берегу, и велел перевезти себя за реку. И когда плыли они, взглянул Игорь на гребца того и увидел, что это девица (а это была блаженная Ольга) совсем юная, красивая и отважная. Он никогда ее раньше не видел, и вид ее поразил его (а ведь сказано в Писании: «Похотливые очи зарятся на запретное»). И разгорелась в нем страсть, и обратился он к ней с бесстыдными словами. Она же поняла коварство этих непристойных слов и, пресекая его непристойные речи, не как юная, но как умудренная зрелым умом, сказала, обличая его... (Степенная книга 1985: 249).

Ольга предстала в житийном эпизоде добродетельной девицей из народа еще до принятия христианства. Многие исследователи древней книжности (Н.И. Сребрянский, З.А. Гриценко, В.В. Кусков, А.С. Усачев, В.И. Охотникова) указывали на связь данного эпизода с фольклорной традицией. И хотя этот рассказ имеет псковское происхождение, был записан на Псковской земле в XIX веке, — впоследствии в живом бытовании такая коллизия угасла (об этом свидетельствует отсутствие материалов в фонде ФЛ ПГПУ). Скорее всего, перед нами пример вторичной фольклоризации эпизода из литературного произведения. Видимо, данный фольклорный сюжет изначально не был связан с Ольгой, неслучайно в записи П. И. Якушкина Ольга перевозила князя *Всеволода*, а не Игоря (Якушкин 1860: 156).

В новой литературе Пскова в первую очередь был актуализирован этот сюжет предания. Одним из первых в XX веке к нему обратился поэт О.Алексеев в стихотворении «Княгиня Ольга» (1960-е):

*Седые елки злыми иглами
Кололи молодое утро.
Перевозила князя Игоря
Девчонка на комяге утлой.*

*Плыла и пела песню грустную,
Веслом ломала первый лед,
Не знала, что княгиней русской,
Потупясь, на берег сойдет...*

(Алексеев 1966: 33)

Автор изобразил встречу двух молодых людей на переправе, во время которой юная паромщица поразила Игоря своим достоинством, бесстрашием и скромностью. «Выбутской скромницей» она будет называться и позднее (Федотова 2003: 14).

Особенно интенсифицировалось обращение к образу Ольги у местных литераторов в преддверии празднования в 2003 году 1100-летия со дня первого упоминания Пскова в летописи. В очерке М. Яковлевой «*Драгоценное имя – Ольга*» (2001) отмечались мудрость «молодой поселянки» и ее духовная чистота:

«Для Игоря не осталась незамеченной красота девушки, и он завел с нею вольный разговор, надеясь на легкую победу. <...> Но вскоре он убедился, что девушка не только красива, да и умна. Ответы юной девы не оставляли сомнений в ее благонравии. <...> Девушка сказала князю, что нельзя, применив силу, заставить полюбить кого бы то ни было, будь то князь или простолюдин. И ни за какие богатства не покушается на-стоящая любовь» (Яковлева 2001: 9).

В поэме В. Скобарки «*Весло и прясло. Переправа Ольгиной судьбы*» (2005) романтический характер предания подвергся трансформации: героиня, «сильная духом и телом», веслом проучила «горе-нахала» за неуважительное отношение к девушкам (Скобарка 2005: 4). В большинстве же псковских произведений о княгине ее образ буквально восходил к житийной литературе, изображавшей Ольгу добродетельной, благочестивой девицей.

Так, в исторической повести Б. Ильина «*Княгиня Ольга*» (2003) лаконичная летописная информация обросла подробностями знакомства героев, причем Ольга выступила под своим языческим именем Прекраса:

Прекраса ловко управлялась с веслом, делала сильные гребки, чтобы не соскользнуть по течению вниз, где неподалеку шумела и ревела вода на перекате, держала лодью носом в направлении на верховье реки, но так, чтобы передвигаться к берегу.

Князь снова загляделся на молодицу, на ее открытую лебединую выю, на уверенную работу веслом. Сподручна она сильным юношам, и удивительно, что ею занимается девица. Игорь привстал и, сделав несколько шагов, простер к ней руки, пытаясь приобнять молодицу. Она инстинктивно откинулась назад. Лодья закачалась из стороны в сторону, накренившись, хлебнула воды. Лишенную управления лодью развернуло и понесло течением к перекату.

Прекраса снова заработала веслом, отводя лодью от опасного места, а князю бросила:

— Зачем смущаешь себя, замышляя дело неисполнимое?

— Ай не можно? — с похотливым блеском в глазах произнес князь, однако отступил назад, сел на прежнее место.

— Послушай меня и оставь нелепые и позорные помышления. Их стыдиться нужно...
Гридин, пня воду снятым с головы шлемом, потряс им в воздухе.

— Как ты, холопка, смеешь? Знаешь, кто пред тобой? Великий князь Киевской Руси Игорь!

— А если великий, то и должен поступать согласно великому званию, — бесстрашно продолжала Прекраса. — Если правитель станет совершать злодеяния, то как он может служить подданным, судить их праведным судом, быть светлым примером?...» (Ильин 2003: 10–11).

Героиня произведения предстала ловкой, сильной, решительной и бесстрашной, причем не только по отношению к водной стихии, но и к своеволию князя. Она умерила его пыл своими разумными доводами.

В рассказе В. Яковлева «*Ольгин хлеб*» (2003), ставшем сценарием короткометражного художественного фильма (режиссер О. Михайлов), своеобразный поединок между властным Игорем и гордой «юницей» передавался динамично и по-кинематографически выразительно:

— Поди суда, ну!.. — И, не дожидаясь, встал в рост. — Али самому добраться?

— Будь смирен, князь! — крикнула девушка и намеренно качнула лодку так, что Игорь невольно присел, схватив руками борта. — Опрокинемся, гляди!

Но уж видать было — не отступится Рюрикович.

— А все ж по-моему быть, — процедил он сквозь зубы и, перебирая руками, двинулся-таки к корме. И олень забыт, и река побоку: другая охота, иной азарт полькнул в недобро сощуренных серо-голубых глазах варяжского сына.

Девушка, оцепенев, прижав древко к груди, боясь шелохнуться, с ужасом глядела в эти глаза. Страх во мгновение — как при встрече с диким зверем — пробрал ее всю, пустив безжалостный коготь в самую душу.

А глаза-то ближе, ближе, и немеркнувшей искрой в них — неземной, недобрый пламень... <...>

...И словно не своя воля очнулась в ней:

— Остынь, князь! — с неведомо откуда взявшейся грозой в голосе молвила она. И неожиданно — наотмашь — вскользь ударила веслом об воду, окатив с головой изготвишегося к прыжку зверя, да так, что тугая струя метнула в самое лицо Игоря, залил глаза, рот, застив белый свет. Тот захватал ртом воздух, а рука сама рванула с пояса короткий охотничий меч.

Юница расхохоталась:

— Давай, срамись дале, князь, Рюриков сын, руби девку мечом! А токо знай, — и враз осекла смех, — одному нам гробу быти во глубине сей на дне каменном, коли стронешься да меня тронешь. И не девка я подворная, а Гостомыслова роду и отец мой с твоим дядькой Олегом на Киев против Оскольда с Диром ходил, а звать меня Ольга.

Видать, смешон был князь, облитый водою да с ненужным мечом в руке, что Ольга опять едва не прыснула.

— На-ка вот, утрись, — И, подняв с-под ног, кинула в него полупустую холщовую суму.

Игорь словил холстину, не сводя глаз с Ольги, с ее не детской — да и не земною — красотой осветившегося лица.

— А ну как тебя саму головой в омут — никто и не сведает. Али не страшишься?

– Страх без чести живу быти. А страху от свово князю не ведаю, потому он щит и дому моему, и чести.

И взялась за весло, выправляя входящий в стремнину между островом и берегом челн, правя его на прежний путь (Яковлев 2003: 119–120).

Как видим, в названных произведениях Ольга-язычница ведет себя добродетельно еще до принятия христианства. Она нарисована умной, решительной, направляемой в своем поведении высшей, неземной волей. При этом авторы не лишают ее женственности. Ольга у В. Яковлева бросает князю «краюху хлебную», что в фольклорной традиции служит намеком на присушку жениха. Потому в финале рассказа сцена выпекания хлеба сплетается со сватовством.

Оригинальную трансформацию того же сюжета: мужчина плывет в лодке с женщиной, и в нем вспыхивает страсть, — предложил С. Золотцев в «*Сказе о паромщице*» (2003). В его интерпретации «зеленоокая красавица», «купецкая дочь» покорила князя отнюдь не скромностью и не умом, а «незримой и неземной властью» во взоре:

*Глазами колдовскими,
двумя озерами зелеными, чудскими
она смотрела, нисколько не боясь
и не дивясь, что перед нею — князь.
И он, едва ее услышав имя,
сильней, чем золотом и камнями дорогами,
в полон захвачен крепко и навек,
забыл наказы, что давал ему Олег.
Варяг Свенельд за шелковое корзно
его схватил — но было поздно:
не Игорь-князь, а Игорь-человек
державным голосом промолвил ей:*

*«Отныне
ты не паромщица, Ольга — а княгиня,
жена моя, любимая моя!»
...Так — не повелевая, а моля,
наследник Рюрика плёсковичку Ольгу
на берегу Великой нарек своей женой.*

(Золотцев 2003: 22–23)

Если другие авторы помнят о богомудрии юной Ольги, то Золотцеву эта легендарная личность видится чуть ли не языческой колдуньей, обладающей сверхъестественными способностями: «*как людская речь, был ведом ей / язык травы, деревьев и зверей. / Недаром юную паромщицу в общине / признали даже старцы Берегиней — / леса и воды хранящую богиней*» (Золотцев 2003: 22).

Второй сюжет, востребованный псковской литературой, связан с основанием св. княгиней первого Троицкого собора, что отражено в церковном предании: «*Пришла бл. Ольга близ реки, называемой Пскова, и встала против устья той реки. Был тогда лес и дубы большие, и внезапно преславное видение увидела, светлыми лучами осиеваемо место то. Пророчествуя, сказала: на месте том будет храм Пресвятой Троицы и город велик и очень славен будет, и потом на месте том поставила*

пресвятой крест на поклонение православным христианам» (надпись на Ольгинском кресте 1623 года, хранящемся в Свято-Троицком кафедральном соборе г. Пскова). Легенда о кресте впервые появилась в псковском «Житии княгини Ольги», где также говорится, что Ольга дала много золота «на Плескову реку» на строительство церкви. В «Житии» Псков предстал как один из первых христианских городов Руси, а его небесной покровительницей – святая равноапостольная благоверная княгиня. Представление об избранности Пскова и его самобытности влияло на самосознание псковичей в разные времена: они мыслили себя в преемственной связи с Ольгой, называя свой город «Ольгин град». Интенсивные следы этой культурно-психологической интенции наблюдаются в литературе второй половины XX – начале XXI века.

Видение Ольгой трех сходящихся лучей упоминалось еще Л. Зуровым в повести «Иван-да-Марья», создававшейся с конца 1950-х до начала 1970-х. В ней автор писал: «...в те времена, когда Киев не был крещен, Ольга с того берега увидела на холме со священным дубом падающие с небес три солнечных луча, и вот куда лучи упали, там был построен собор Святой Троицы, и с тех пор Троицкими стали и все наши воды» (Зуров 2005: 8, 69). Река выступила водоразделом между двумя мирами – языческим и христианским. Ее воды словно подчинены высшей воле и даруют городу должительство, даже вечность. Так в традициях древней литературы городское пространство предстало у Зурова сакрализованным.

Представление о Пскове как священном граде позднее отразилось и в поэме А. Гусева «Псковские фрески XIV века»: «Княгиня Ольга, псковка, крещена / Куда еще до русского крещения! / И не кому-то на Руси она, / Но Пскову завещала освящение / Благого храма Троицы... Кто мог / Нарушить утвержденное когда-то / Единство наше с верою? Лишь Бог / Нам судия, и вера наша свята» (Гусев 1999: 251). У Е. Самуйлова святая равноапостольная княгиня осмыслена не эпически, а «одомашненно»: она нежно, заботливо «с высоты небесной / Рукою Кремль баюкает, как зыбку» (Самуйлов 2002: 16). Ольга неявно присутствует и в самом «чудном граде» Пскове, простирая на него Божью благодать: «И века двадцать первого на востоке / Он благодатен также, как когда / Здесь равная апостолам стояла; / И, три луча соединив, звезда / Прозренья в небе северном сияла» (Самуйлов Е. 2002: 92) Повторение этих мотивов можно наблюдать у Л. Малякова, К. Алешинной, В. Скобарки и др. местных авторов.

Место на обрыве крутого завеличенного берега, где благоверной княгине было чудное видение, стало особенно почитаться горожанами. Здесь в давние времена была поставлена часовня святой Ольги Российской, из-под нее выбивался ключ, называвшийся Ольгиным колодцем. «Из-под часовни течет источник святой воды, к которому верующие прибегают для исцеления глазных недугов. Вера в просветительницу умных очес просвещает и очеса телесныя» (Памятники просветительской деятельности... 1883: 17). На протяжении многих веков часовня береглась, в 1960-е годы была снесена, а к юбилею города восстановлена снова. Местные поэты (Л. Федотова, Л. Тишаева, Т. Гореликова и др.) откликнулись на ее возрождение как на свидетельство незримого присутствия Ольги в Пскове: «Образ княгини нам чудится здесь, / Как и судьба ее вольная» (Федотова 2002: 171).

Доминантным образом-«знаком» в Ольгинском мифе с самого начала была река Великая, особенно в районе Выбут (она же является одним из самых семиотически напряженных участков псковского пространства). Ольга выросла на Выбутских порогах, где был «единственный в обход города переход через нашу глубокую реку, и там было укрепленное место — Лабута. Там были поселены боевые дружинные люди для береги и охраны, занимавшиеся бортничеством, рыбной и звериной ловлей и пахотным делом. Там родилась Ольга, жена Игоря...» (Зуров 2005: 8, 96). С рекой, переправой связана идея жизненного пути псковитянки Ольги, прославившейся далеко за пределами родной земли. В таком значении река выступила у Ю. Куранова, из нашей современности обратившегося в глубь времен, «когда здесь незвучное поселение ютилось за бревенчатыми частокольными стенами и когда Великая несла, поигрывая и лаская лодку, лодку с юным существом, которое, наверное, опускало в воду ладонь и долго держало пригоршню перед глазами и видело в ладони могучий, многобашенный и многокупольный город, и закрывало глаза и шло из лодки, еще не ведая, что быть ему княгиней всей этой юной Руси. А Русь дышала, сама как это юное цветение, и ждала поры, чтобы окрепнуть и зацвести» (Куранов 2001: 251). В рассказе «*Пора одувачиков*» Ольга предстала «юным существом», еще не знающим о своем великом будущем; она кажется особенно хрупкой и маленькой по сравнению с величественной рекой. Но все великое, грандиозное, считает автор, начинается с простого, незаметного.

Я закрою глаза и вижу эту мудрую княгиню, кровно привязанную к нашей озерной равнине, давшей ей дыхание для любви, взгляд для силы и жизнь для деяний. Я часто вижу ее, уже княгиню Ольгу, сумеющую вырастить не только храброго сына, отомстить за мужа, но и не забыть своего родного порога и уже из Константинополя вернувшуюся на эти берега, чтобы заложить здесь мощь для бытия великому и достославному граду (Куранов 2001: 251–252).

Ю. Куранов убежден: историческая память не сможет забыться, стереться, уйти в небытие, особенно на древней псковской земле. И по мысли Е. Шешолина (его творчество связано не только с псковской, но и с латвийской землей), прошлое неразрывно сплетено с настоящим. Метафорой этой связи у него также выступает река Великая: являясь истоком жизни Ольги («*Ольгина родина*») (Шешолин 1999: 58), она определила когда-то ее сложный путь и одновременно освящает судьбу лирического героя «Псковских виршей», нашего современника.

Река, несущая свои воды из века в век, из древности в современность, обычно предстает в псковской литературе по-державински осмысленной «рекой времен», но и символом древности края, его вольности, природной мощи. «*Огромные грузные валуны*», вспенивающие поток, «*крутые пороги*» «языческой реки» у О. Алексеева (стихотворение «*Ольгины камни*», 1985) ассоциируются с опасными поворотами в жизни, которые сумела преодолеть своим упорством «дочь гордого Пскова»:

*Холщовое платье, весло в руке,
Платок огневого окраса.
В моей стороне, по моей реке
Плыла поутру Прекраса.*

*Упрямы короткие всплески весла,
Теченье долбленку сносило,
Река сумасшедшие воды несла,
Ярилась гремучая сила.
И пена клубилась, что гривы коней.
Суровы, круты повороты.
И мели, и глыбы подводных камней,
И скрытые водовороты.*

(Алексеев 1987: 135)

Ольгины слуды (подводные камни, каменное дно реки), являясь рудиментом мифологических представлений древних о предке-тотеме, внушают поэту и его героине «черный языческий ужас»: «Тяжелые камни. Иной что стог. / Грохот — мороз по коже». (Алексеев 1987: 137). В стихотворении «**Выбуты**» Е. Шешолина они хранят в себе архаические черты: «*Не закрыта бездонная память / у седых валунов-колдунов, / но какие-то главные реки / повернули безудержно вспять*» (Шешолин 1999: 62). В то же время для Е. Морозкиной «*Ольгины камня*» (Морозкина 1998: 143) и бурлящая речная вода — свидетели встречи Ольги с Игорем («**Выбуты**»).

С рекой, как уже говорилось, связан мотив перевоза, парома, преодоления водной границы. В славянской мифологии переправа через воду символизирует переход в новый социальный статус, она связана со смертью или с браком. Оба значения реализуются в культурном сознании псковичей, причем чрезвычайно важно, что у местных авторов встреча происходит в Лабуте (Выбутах) или даже (как у С. Золотцева) в самом Пскове, на Пароменье: «*Протянут мост над гладью величавой — / издревле Ольгинским он величался тут, / а сход к нему поныне Пароменьем зовут: / когда-то здесь держали переправу*» (Золотцев 2003: 20). Показательно, что у писательницы общероссийского (советского) масштаба В. Пановой в «**Сказании о княгине Ольге**» героиня-девочка, дочь начальника над гребцами в Выбутах, знакомится с Игорем уже в *Киеве*, при участии Олега (Панова 1969: 7).

Псковские поэты часто совмещают легендарный сюжет с интимными, глубоко личными переживаниями. Например, лирический герой О. Алексеева проецирует свою любовь на событие тысячекратней давности: «*Я шел к любви дорогой длиною / И вдруг — как молния, как снег. / И будешь ты моей княгиней, / Хоть я не Игорь, а Олег. / <...> / Не уплыла любовь, не канула, / Лишь набирает высоту. / Пройдем над Псковом белокаменным, / Пройдем по Ольгину мосту!*» (Алексеев 1966: 33–34). У С. Золотцева, напротив, «*...моста сегодня тут / не видно. Но не видно и парома — / давно ушел он к берегу другому...*» (Золотцев 2003: 25). Поэт повествует о вечной, непреодолимой разлуке любящих: «*Меж ними — даль, с которой лишь века / сравниться могут леденящим околом... / И все же твоего я жду парома, / отчаянья не пряча и веры не тая, / и вновь зову, зову тебя — и только: “Княгиня Ольга! Березина Ольга! Жена моя! Любимая моя...”*» (Золотцев 2003: 26). Так входит в псковскую литературу образ Ольгинского моста (парома), который является локусом любви и верности. Характерно, что еще до завершения строительства моста в 1911 году в народе его начали называть Ольгинским, а затем и официально. В конце 1960-х железный мост был разобран, вместо него сооружен железобетонный. Но в ли-

тературе предметная вещьность моста исчезла, он превратился, с одной стороны, в эмблему города (например, в повести Е. Борисова «**Ольгинский мост**» 2001 года), а с другой – в метафору встречи, соединения любящих сердец, подлинности их чувств. При этом подчеркнем: подобная семантика образа характерна только для местных литераторов. Тот же мост, например, у С. Черного в стихотворении «**Псков**» с Ольгой никак не ассоциируется.

Таким образом, своего рода «культ Ольги» среди жителей Пскова, формируя представление о княгине как олицетворении силы, независимости, гордости самой Руси и укрепляя идею избранности Пскова как одного из центров православия, вписывает город в систему исторических и духовных координат. Это определяется смысловой энергетикой преданий и агиографических повествований, востребованной современной культурой. В то же время миф об Ольге присутствует в литературе Пскова как одна из моделей лирической самоидентификации горожан.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров А. А.
2001 Во времена княгини Ольги. *Легенды и были о кн. Ольге в Псковской земле*. Псков: Псковское возрождение.
- Алексеев О.
1966 *Гремек*. Стихи. Москва: Сов. писатель.
1987 *Обращение к памяти*. Стихотворения. Москва: Сов. писатель.
- Гусев А.И.
1999 Колесо бытия. *Стихотворения. Поэмы*. Псков.
- Золотцев С.А.
2003 *Псковская рапсодия. Книга стихотворений и поэм*. Псков: издательство Областного центра народного творчества.
- Зуров Л.Ф.
2005 Иван-да-Марья. *Звезда*. 2005. № 8, 9.
- Ильин Б.Т.
2003 *Княгиня Ольга. Историческая повесть*. Псков: Псковское возрождение.
- Куранов Ю.
2001 Пора одуванчиков. *Вчера и сегодня XX век. Антология Псковской литературы*. Псков: Псковский литератор.
- Левин Н.Ф.
2002 Прославление псковичами святой Ольги Российской. *Псков в российской и европейской истории*. в двух томах, т. 2. Москва: МГУП.
- Морозкина Е.
1998 *Осенняя песня*. Стихи. М.
1996 *Повесть временных лет*. С.-Петербург: Наука.
1883 *Памятники просветительской деятельности св. благоверной великой княгини Ольги Российской в Псковской стране*. СПб.
- Панова В.
1969 Сказание об Ольге. *Лики на заре. Исторические повести*. Ленинград: Лениздат.
- Самуйлов Е.
2002 *Пустыня в цвету*. Псков.

- Скобарка В.
2005 *Весло и прясло. Переправа Ольгиной судьбы.* Псков: ПОИПКРО.
1985 *Степнная книга. Сказание о княгине Ольге.*
Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI века. Москва: Художественная литература.
- Усачев А.С.
2003 Эволюция рассказа о происхождении княгини Ольги в русской книжности середины XVI. *Псков в российской и европейской истории:* в двух томах, т. 2. Москва: МГУП.
- Федотова Л.Ф.
2002 Ольгина часовня. *Скобари. Альманах псковских писателей.* Псков: Псковский литератор.
2003 *Псковские веси. Стихи.* Псков: Псковский литератор.
- Шешолин Е.
1999 *Измарагд со дна Великой. 100 избранных стихотворений.* Псков: Стерх.
- Яковлев В.Н.
2003 Ольгин хлеб. *Скобари. Альманах псковских писателей.* Псков: Псковский литератор.
- Яковлева М.
2001 *Ольгина отчина.* Псков: Псковский литератор.
- Якушкин П.И.
1860 *Путевыя письма изъ Новгородской и Псковской губерний.* С.-Петербург: Типография торгового дома С. Струговщикова, Г. Похитонова, Н. Волова и К.

SUMMARY

The Myth of Princess Olga in the Literature of Pskov

The article of A. G. Razumovskaya "The Myth of Princess Olga in the Literature of Pskov" deals with two plots from the biography of the Great Princess of ancient Rus' and the first Orthodox saint Olga. The interpretation of the legend that describes her meeting with Princess Igor focuses on virtue, modesty, beauty of Olga, the ferry-girl. The other plot is linked with Olga the Christian, the heavenly protector of the town, who founded the Trinity cathedral. In modern Pskov literature these plots, coming back to folklore and scenes from her life, have undergone the secondary mythologization. Not only do they enhance the idea of uniqueness of the town as one of the Orthodox centres, but also serve the lyrical self-identification of the townsmen.

У ИСТОКОВ РУССКОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (ИЗ ОПЫТА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ Н. КАРАМЗИНА)

Г.В. Стадников

Установление контактов между разнонациональными литературами начинается с перевода и литературной критики. Но если значение перевода в этом процессе основательно изучено, то роль критики остается не вполне выясненной. И это притом, что значение критики уже на этапе установления внешних контактных связей едва ли не определяющее.

Критика обычно первой фиксирует факт включения в национальный литературный процесс явлений другой культуры. Имена и краткие характеристики зарубежных писателей (Шекспир, Свифт, Дефо, Байрон и др.) впервые на русском языке появились именно в критике.

Критика первой указывает на общность или типологическое родство разных писателей, художественных традиций.

Первой критика сообщает о характере читательского восприятия явлений инонациональной литературы, предлагая при этом свои собственные интерпретации.

Естественно, суждения первых критических откликов обычно фрагментарны, иногда высказаны попутно, с целью иллюстрации какого-то общего положения. И тем не менее, эти краткие замечания имеют и самостоятельное значение. Критика привлекает внимание к явлениям, которые со временем окажутся предметом специального изучения. В критике же определяются первые приемы сопоставительного рассмотрения явлений межлитературной общности.

Все это дает право утверждать, что академическую школу сравнительно-исторического литературоведения готовили не только школы, мифологическая и культурно-историческая, теории заимствования и самозарождения, но и литературная критика. При этом, являясь первопроходцем на стадии установления внешних контактных связей, литературная критика не утрачивает своего значения в пору наступления внутренних контактных связей между явлениями межнациональных литератур.

Первые приемы обозначения и типы кратких характеристик явлений межлитературной общности определились уже в пору рождения литературной критики.

В этом смысле особый интерес представляют статьи и рецензии Николая Михайловича Карамзина, справедливо названного В.Г. Белинским «основателем критики в русской литературе».

Литературно-критическая деятельность автора «Писем русского путешественника», издателя «Вестника Европы» проходила в условиях активного освоения русской культурой зарубежного художественного опыта. Сам Карамзин был одним из видных сторонников национально-культурного преобразования страны. Одну из важных задач литературной критики Карамзин видел в расширении представлений о европейской культуре и раскрытии черт преемственности между художественным опытом прошлого и настоящего. Приемы, к которым прибегал Карамзин-критик, трактуя явления межлитературной общности, были различны.

Самый простой – прономинация, когда имя собственное одного писателя заменялось собственным именем другого. У Карамзина встречается: Рамлер – немецкий Гораций; Геснер – швейцарский Теркрит (Феокрит); Малерб – французский Гораций; Кантемир – наш Ювенал; Сумароков – подобен Вольтеру; Барков – русский Скаррон и др. Эти бегло намеченные сближения критиком никак не пояснялись. Но в каждом отдельном случае Карамзин отмечал характерную черту, которая сближала писателей разных времен и народов.

В одном случае поводом для сближения служила доминирующая у писателей жанровая форма – идиллия: Геснер – Феокрит; сатира: Кантемир – Ювенал; преемственность традиций, древних и современных: Рамлер – Гораций; Малерб – Гораций.

Указывая на то, что Сумароков хотел блистать во многих жанрах, подобно Вольтеру, Карамзин не пояснил именно в каких, а просто воспользовался приемом прономинации, заметив: «Сумароков наш Расин, Мольер, Лафонтен, Буало» (Карамзин 1982: 72)

Основанием для сближения Баркова и Скаррона, вероятнее всего, послужила скандальная репутация их произведений у массового читателя. Сыграла свою роль и личное отношение Карамзина к этим писателям. Скаррона Карамзин, вслед за Вольтером, называл шутком, остроумие Баркова, «замысловатое и шуточное», считал не ведущим к славе истинного поэта.

Прономинация использовалась и в функции позитивно-оценочной, когда русский писатель на равных правах включался в единый ряд с крупнейшими творцами мировой культуры. Так, Ломоносов, писатель «чисто классический», «отец русского красноречья», «вдохновенный стихотворец», вписал свое имя в книгу бессмертия, «где стоят имена Пиндаров, Горациев, Руссо» (Карамзин, 1982: 71). Хвалу русскому актеру Померанцеву Карамзин воздал, назвав его именами прославленных актеров разных стран: «Померанцев наш Гарик, наш Моле, наш Эггоф» (Карамзин 1884: 1,409).

Прономинация являлась и средством критической оценки, когда писателю отказывалось в праве быть названным именем другого, более талантливого. В рецензии, посвященной трагедии немецкого драматурга Бертуха, Карамзин отмечал, что интересное содержание пьесы «обработано не весьма удачно», а далее

следовало: «автор трагедии ни Гете, ни Шиллер, ни Клинггер, ни Коцебу» (Карамзин 1884: 1, 419).

Средствами прономинации критик мог указать на своеобразие творческой манеры писателя, обратив внимание на его особое место в художественной культуре. В статье «Неистовый Роландо. Героическая поэма Ариосто» Карамзин замечает: «*Не будем сравнивать Ариосто ни с Гомером, ни с Вольтером, ни с Тассо*». (Карамзин 2008:17, 420).

Отдельные краткие замечания Карамзина оказались теми первыми обращениями к вопросам межлитературной общности, которые вскоре стали предметом общего внимания. Так, в статье «Несколько слов о русской литературе», опубликованной во французском журнале «Северный зритель» (Гамбург 1793), Карамзин замечал, что недавно найденное «Слово о полку Игореве» можно поставить рядом с лучшими местами из Оссиана». Вскоре эту же мысль высказали А.И. Мусин-Пушкин, Державин. Гнедич, Павел Львов, Капнист, поэт Грамматин, в течение многих лет изучавший и переводивший Оссиана. Ю.Д. Левин, автор капитального труда «Оссиан в русской литературе», отмечал, что сопоставление «*Слова о полку Игореве*» с песнями Оссиана «*доказывало широкое международное значение древнерусского памятника*», равного по своей художественной ценности крупнейшим творениям других народов. (Левин 1980: 73).

К сопоставительным приемам Карамзин прибегал и тогда, когда нужно было проиллюстрировать теоретический постулат — на примере творческой практики разных авторов. В рецензии, посвященной трагедии Корнеля «Сид», Карамзин утверждал, что «*развязка драмы должна быть печальной или радостной, чтобы для зрителя оставались чистые несмешанные чувства*». При этом следовала ссылка на «*Эмилию Галотти*» Лессинга и «*Ифигению*» Расина. Иное у Корнеля — «*развязку «Сиды» нельзя назвать печальной, и нельзя радостной*» (Карамзин 2008:17, 424).

Явления межлитературной общности привлекали Карамзина и возможностью раскрыть национальное своеобразие писателей разных стран. Различие сатирического мастерства Лафонтена и Сумарокова Карамзин определил так: «*Французский автор колет глаза пороку, всегда с видом неизъяснимого добродушия, а русский язвит сильными стихами и без пощады*» (Карамзин 1884: 1, 543).

Особое внимание этому вопросу уделил Карамзин, сопоставляя поэму И.Ф. Богдановича «*Душечка*» и повесть Лафонтена «*Любовь Психеи и Купидона*». Карамзин отмечал, что повесть Лафонтена, признанного метра французского классицизма, в сравнении с поэмой Богдановича, «*полнее и совершеннее в эстетическом смысле*». Но поэма Богдановича «*во многих местах приятнее и живее*», она ближе к фольклору, в ней слышится народное слово и воссоздаются картины русского национального быта. Оставаясь классицистом, русский поэт уже выходил за границы нормативной поэтики. Сравнение позволяло Карамзину отметить, что традиционная доктрина постепенно уступала место вдохновению. Богданович был первым, «*кто на русском языке играл воображением в легких стихах*» (Карамзин 1982:132).

В литературно-критических работах Карамзина встречаются и сравнительные суждения более широкого плана. Так, Карамзин не раз обращался к сопоставле-

нию французской драмы с немецкой и английской. Причём последняя для критика олицетворялась почти исключительно с именем Шекспира. Интересная сама по себе, французская драма, по мнению Карамзина, в сравнении с английской и немецкой, грешит излишним украшательством, повышенным вниманием к внешним эффектам. «Французскую драму можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок, <...> но душа наша холодна остается, мы выходим и все забываем». И, напротив, пьесы Шекспира с «неописуемой силой действуют на душу и оставляют неизгладимое впечатление». Так же и пьесы Лессинга, Гёте, Шиллера, в которых «с такой живостью представляется человек, каким он есть» (Карамзин 1884: 1, 417).

В итоге можно заключить, что вопросы межнациональной общности занимают заметное место в критике Карамзина. Но внимание критика к зарубежному художественному опыту в немалой степени было вызвано желанием глубже постичь народные основы и современное состояние отечественной словесности.

В речи, произнесённой на торжественном собрании императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года, Карамзин сказал:

Сходствуя с другими европейскими народами, мы разнствуем с ними <...>. Есть звуки сердца русского, есть игра ума русского в произведениях нашей словесности, которая еще более отличится ими в своих дальнейших успехах (Карамзин 1982:145).

Литературная критика Карамзина — показательный пример того, как рождалось сравнительное литературоведение и как формировался один из её главных постулатов: изучение межлитературной общности — верный ключ к постижению самобытности отдельной национальной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

- Карамзин Н.М.
1884 *Избранные сочинения*, ч. 1. Москва.
1982 *Избранные статьи и письма*. Москва: Современник.
2008 *Полное собрание сочинений в 18 томах*. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб.
- Левин Ю.Д.
1980 *Оссиан в русской литературе*. Ленинград: Наука.

SUMMARY

At the Roots of Russian Comparative Literary Criticism

The first devices for the consideration of interliterary relations were defined at the time when literary criticism appeared. Karamzin's criticism is of great significance as an early source of the academic school of comparative historical literature studies.

ПУШКИНСКИЙ КОД В ЭСТЕТИКЕ А.А. ФЕТА И В.П. БОТКИНА

Н.З. Коковина

От Фета к Пушкину свергни путем возврата
К.Д. Бальмонт

Писательница Софья Энгельгардт в повести *«Не одного поля ягоды»* весьма своеобразно вмешивается в полемику о сути искусства. В произведении появляется вставная конструкция, «героем» которой является Афанасий Фет. Видимо, Фет протестовал против того, чтобы имя его звучало в повести, поэтому Энгельгардт в письме от 28 марта (9 апреля) 1866 г. объясняла:

Я Вас не выставила в повести героем романа, но историческим лицом. Те, которые Вас не знают, должны познакомиться с Вами в моем рассказе — вот моя претензия (Энгельгардт 1994: 494).

Действительно, писательница создает яркий, живой портрет известного поэта. Перед нами *«сорокапятилетний полный, плотный, среднего роста человек»*:

Черная борода обрамляла его продолговатое лицо, но волосы поредели на лбу. Он казался до крайности рассеян и не узнал бы даже хозяйки дома, если бы она ему не протянула руки. Все в нем было оригинально, самобытно, и склад речи, и физиономия (Энгельгардт 1868: 491).

В речах, которые Фет произносит в повести, отразились не только личные встречи Энгельгардт с ним, но и письма, откуда писательница заимствовала некоторые типично фетовские выражения и мысли. Однако создание портрета Фета, как сама писательница обозначила свою задачу, не самоцель, а скорее средство литературной полемики. Не случайно главной героине повести Марье Михайловне поэт живо напомнил *«то время, когда она прислушивалась к его стиху, выработанному на пушкинской наковальне»*. По ее мнению, он принадлежал к тому поколению, которое, *«добиваясь свободы чувства и народной свободы, бредило заказной наукой, но заговорило русским языком в русской гостиной»* (Энгельгардт 1868: 494).

Действие повести происходит в доме Анны Павловны Кедровой, которая дает литературный вечер и представляет тип жорж-сандистки *«с направлением»*. Уже ее литературные предпочтения вызывают иронию автора:

До сорока с лишком лет она смотрела на него (Фета. — Н.К.) как на авторитет, на том основании, что он получает, как она слышала, по 25 целковых за стихотворение. “Стало быть, талант!” — рассуждала она. (Энгельгардт 1868: 494).

Теперь все ее внимание направлено на Денисова, нового писателя, который уважал *«В. Гюго, как писателя практического»*, зато *«Пушкина презирал и говорил*

часто, желая заклеить какое-нибудь литературное произведение: даже Пушкин не написал бы такой дряни» (Энгельгардт 1868: 494).

Для самой писательницы тенденциозность всегда соотнесена с несвободой («Пропагандисты – самые страшные деспоты», – пишет она Фету). Во время литературного разговора неизбежно возникает спор о тенденции, и отношение к Пушкину лучше всего характеризует позиции спорящих.

Чтение стихотворения Гете одним из приглашенных вызывает бурную реакцию Фета:

Я позволю приковать себя к позорному столбу, вздернуть на колокольню Ивана Великого, и чтоб я повис и издох на колокольне, – если кто-нибудь растолкует мне эту чепуху! Горевать должен всякий порядочный человек, что великий талант унизился до шутовского кувырканья! А что касается до Пушкина, пусть я буду негодяй, каторжник, самый несчастный человек, ежели те, которые его хулят, понимают искусство больше, нежели я китайский язык.

Еще более его возмущает попытка Анны Павловны говорить о «направлении»:

– А? ... с направлением? – повторил Фет – с мочальным-то хвостом? Ну, вот я вам скажу, как мне мил этот мочальный хвост и какая бездна лежит между Пушкинным и вашими литераторами с направлением; если можно было их всех собрать, да истолочь, да выжать, так и тогда в них не оказалось бы миллионной доли той поэзии, которая была у Пушкина в одном мизинце!» (Энгельгардт С. 1868: 494).

Стихотворения самого Фета в повести противопоставлены рассказу Денисова, который «указывает на язвы народа, освобожденного от помещичьего ига. <...> Рассказ прерывался поучительным воззванием к молодым писателям, которым он доказывал необходимость практического направления искусства». Не случаен в этом контексте и выбранный им эпиграф из Некрасова:

*В Шатове свекру сноха
Вилами бока просадила...*
(Энгельгардт 1868: 495)

В письмах Энгельгардт противопоставление Некрасова и Пушкина, характерное вообще для этого времени, мелькает не раз. Так, она пишет Фету:

Сохрани меня Бог не видать разницы между некрасовской песней и пушкинским сонетом (sic). Один пишет желчей о больницах и неравенстве общественных положений, а другой мог бы сказать:

*“Je chantais, mes amis, comme l’oiseau soupirer”**** (Энгельгардт 1994: 188).

Писательница обозначила основные болевые точки в полемике, обострившейся в литературных кругах в условиях пореформенного времени, когда на страницах журналов активно обсуждались вопросы о сущности и назначении искусства, о его современности, злободневности и пр. Особую роль в этих спорах занимает

* «Я пел, друзья мои, подобно птице» (франц.)

критическое и читательское освоение творчества А. С. Пушкина. И позиции А.А. Фета и В.П. Боткина во многом являются знаковыми в этой яростной полемике.

Сравнительная характеристика художественных позиций А.А. Фета и В.П. Боткина, современников, наиболее близких друг другу — как по впечатлениям современников, так и по их собственным представлениям — может быть весьма плодотворной. Общее понимание сущности и задач искусства, не имеющего целей вне самого себя, ориентация на сравнительно узкий круг «посвященных» читателей, образ поэта, проникающего в тайны бытия в минуты экстаза, вдохновения, когда он сбрасывает с себя оковы разума, наконец, строгое разграничение низкого и «поэтического» в действительности предопределили их близость.

Ю.П. Благоволина, публикуя переписку Фета и Боткина, отмечает, что это

... беседа единомышленников, а не спорщиков. Разговор Фета с Боткиным обычно спокоен и бесконфликтен. И эстетические, и политические их взгляды близки на удивление. Они оба — консерваторы в политике и эстеты в восприятии и истолковании явлений искусства. Их суждения по самым разным вопросам звучат почти всегда в унисон, споров и несогласий между ними не возникает почти никогда. И эту душевную и интеллектуальную близость оба умели ценить по достоинству (Благоволина 2008: 171).

Боткин одним из первых заметил поэтический талант Фета (он еще в начале 40-х откликнулся на сборник поэта). Именно Боткин наряду с Дружининым задавал тон отношения к стихам Фета как произведениям, далеким от современных нужд, соотнес его стихи с поэзией Пушкина.

Как известно, начало большому разговору о понимании роли искусства и его места в жизни было положено выходом в свет собрания сочинений А.С. Пушкина, подготовленного П.В. Анненковым, включавшего материалы его биографии.

С одной стороны, интерес к великому поэту активизируется на качественно новом уровне — полное собрание сочинений положило начало научному изучению его наследия, без чего невозможно было восстановление нормальной преемственности между прошлыми культурными традициями русского общества и современностью; с другой стороны, усиливается критика поэта демократической печатью.

Смысл разногласий между участниками полемики «артистического» направления, именовавшего себя «пушкинским», и «дидактического», «гоголевского» обуславливался, прежде всего, различным пониманием практической роли и значения искусства в общественной жизни.

Взгляды литературного «триумвирата» — П.В. Анненкова, В.П. Боткина, А.В. Дружинина — на искусство не отличались абсолютным тождеством. Не совпадали подчас и оценки одних и тех же произведений. Но общая эстетико-теоретическая платформа сторонников «артистической школы» отличалась известным единством и целеустремленностью, что было важно и для Фета.

Для анализа мы выбрали основные критические работы исследуемых авторов. Статья В.П. Боткина «*Стихотворения А.А. Фета. СПб., 1856*» явилась самым значительным по объему и самым замеченным в обществе откликом на сборник Фета 1856 года. А первый критический опыт А.А. Фета стал, по верному замечанию

Б. Я. Бухштаба, его «наиболее развернутым эстетическим трактатом» (Бухштаб 1990: 69). Статья «О стихотворениях Ф. Тютчева» имела синтетический характер: проблемно-теоретический аспект в ней органично сочетался с конкретным анализом произведений Ф.И. Тютчева.

Боткин раньше других участников «триумvirата» стал задумываться о специфике «художественного» элемента в литературе, указывая на неоднозначность его восприятия в критике: «*Что такое собственно поэзия, как не прозрение в сокровеннейшую сущность вещей?*» — писал он в 1855 г. Тургеневу, а потом добавлял, — *то есть действительности*» (Боткин и Тургенев 1930: 62). Понятия идеального и реального, по мысли критика, тесно связаны между собой. «Сокровенная сущность вещей», «скрытая гармония», видная только художнику и воспеваемая в творчестве, в эстетических системах и Боткина, и Фета, констатируется как красота. Несмотря на многочисленные недостатки, замеченные Боткиным у музыки Фета, критик удивительным образом тонко уловил и объяснил в ней главное, не замеченное ни Дружининым, ни другими членами «Современника». Боткин впервые заговорил об эстетической категории *красоты* применительно к поэзии Фета, посвятив раскрытию этой категории пространное теоретическое вступление и сделав вывод: «*В высшей степени одарен г. Фет этим чувством красоты*» (Боткин 1984: 219).

Боткин совпал в своем толковании природы поэтического творчества с мыслями самого Фета, высказанными поэтом немного позже, в его эстетических статьях, возможно, придал этим мыслям направление, нужное русло, способствовал раздумьям Фета о вопросах эстетики. В середине 1850-х гг. Боткин пришел к мысли, что все существующие представления об искусстве безнадежно устарели и требуют пересмотра. Если проследить движение его мыслей, высказываемых в письмах и статьях 1850-х гг., можно понять, что с Фетом, который тоже в это время начинает задумываться о вопросах искусства и создавать свою эстетику, они двигались в одном направлении, параллельно.

Сравним: «*Художнику дорога только одна сторона предметов: их красота <...> Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет на тех, которые ее не сознают*», — это мысли Фета из статьи «О стихотворениях Ф. Тютчева» (Фет 2006: 3, 77). Оба автора выделяют слово «красота» курсивом, показывая тем самым особую значимость этого понятия в их эстетиках. Однако, в отличие от Фета, для Боткина понятия красоты и искусства неотделимы от понятия нравственности.

Этой удивительной способностью видения красоты в самых обыденных предметах поэтическое сознание Фета напомнило Боткину «*какой-то первобытный, праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания*» (Боткин 1984: 220), отражающий видение древнего грека. И Пушкин, по мнению Боткина, был «*художником, насквозь проникнутым тем таинственным и непостижимым чувством красоты и грации, которое природа дает только самым избраннейшим из детей своих*» (Боткин 1984:212).

Совпал Боткин с Фетом и еще в одном положении статьи о сборнике 1856 года, а именно в признании бессознательной, невольной природы творчества:

Поэзия не есть что-то искусственное, литературное, словом, сочиненное; напротив, одно из удивительных и основных свойств поэтического ощущения состоит именно в том, что оно не зависит ни от воли нашей, ни от нашего ума; оно есть бессознательный, таинственный факт нашей духовной природы (Боткин 1984: 203).

Подобную точку зрения Фет отстаивает не только в статьях, но и в переписке. Так, в письме к Л.Н. Толстому он оговаривает поле деятельности поэта:

... разум — ходячая монета всего рода человеческого. На нее всё покупается и продается, но никто не может сказать, что она его собственная...»; «разумом <...> не напишешь стихотворения», а — «интуитивная сила прочнее, вернее <...> она кровнее, наследственней — индивидуальной» (Фет 1982: 265).

Поэтому «*пусть кто-нибудь попробует рассказать прозой любое стихотворение Гете, Пушкина, Тютчева или Гафиза*» (Фет 1982: 177).

Отвергая как не идущие к делу вопросы о «*правах гражданской поэзии*», ее «*современности*» (Фет называет эти вопросы «*кошмарами, от которых давно и навсегда отделился*»), автор дает определение сущности искусства: «*Поэзия, или вообще художество, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала*» (Фет 2006: 177).

И в этом отношении Пушкину, Лермонтову и Тютчеву, по словам Фета, «*приличествует название наставников изящного в русском стихотворстве*» (Фет 1982: 177).

«*Гражданские рыдания*» не устраивают Фета тем, что это «*понятия*», а не искусство. «*Видно, мне с тем и умереть, — пишет Фет Полонскому 4 октября 1888 года, — оставшись в поэзии непримиримым врагом наставлений, нравучений и всяческой дидактики*». «*Всякая фантастическая галиматья может быть в искусстве правдой, — поучает он того же адресата, — но Боже тебя сохрани, если ты, свободный поэт, позволил себя увлечь тенденцией в пользу или против крепостного права или свободы. <...> мне было бы горько, если бы ты истинно прекрасную вещь зарезал ржавым ножом тенденции*» (А. А. Фет и его литературное... 2008: 677, 920).

Всякое служение внешним целям приводит к потере свободы, к утрате искусством истинного смысла и значения. В XIX веке слово «свобода» было у всех на устах и обладало многозначностью. Оно имело смысл общий и личный, политический, нравственный и бытовой. И гений Пушкина выразил это понятие во всей его сложности и полноте. Об этом Фет высказывался неоднократно, в стихотворениях «*Муза*» («*Ты хочешь проклинать, рыдая и стена...*» (1887), «*Quasi una fantasia*» (1889) и многих других. Этой же теме посвящено стихотворение «*Псевдопоэту*» (1866) с его гневной инвективой:

*Влача по прихоти народа
В грязи низкопоклонный стих,
Ты слова гордого: свобода
Ни разу сердцем не постиг.*
(Фет 1991: 77)

Как можно с полным основанием предполагать, это стихотворение направлено против Некрасова. Тот же пафос обнаруживается и в основных критических статьях Фета, особенно в подробном критическом разборе романа Н. Г. Черны-

шевского «Что делать?», написанном в соавторстве с В. П. Боткиным. Автор с гневом обрушивается на Верочку, которая объявляет стихи Пушкина «пошлыми»:

Нет ничего труднее и бесплоднее разговоров с глухими о звуках, с слепыми о красках и т. п. Как вы уясните нигилисту превосходство тончайших стихов Пушкина над бездарнейшими виршиами?

Фет исходит из того, что есть люди, просто не воспринимающие красоты и поэтому подменяющие «умение — умелостью», есть и авторы без тени таланта, а есть и сочувствующая им публика, видящая в литературе не искусство, но «идеи» (Фет 2006: 3, 200). Фет делает лишь на первый взгляд парадоксальное заявление, в котором явно слышна скрытая апелляция к пушкинской трактовке вопроса о пользе искусства:

Обвинение, возводимое там на искусство, само по себе справедливо. Искусство действительно не заботится о реальной жизни — прямо и непосредственно, оно влияет на человеческую жизнь — иным путем — возвышая дух, от которого зависит эта жизнь» (Фет 2006: 3, 241).

Защита Пушкина как величайшего представителя искусства от нападок «Современника и К» пунктиром проходит через всю статью о Чернышевском. Эта же тема неожиданно возникает и в деревенских очерках поэта, писавшихся в начале 1860-х годов. Например, в главе «Литератор» в очерке «Из деревни» (1863) Фет пишет:

Нет, в какой микроскоп ни рассматривай Гомера, Рафаэля, Бетховена, Гете, Пушкина, ни хвоста, ни мочалы не отыщешь. А нам нужен хвост и нужно оправдать его. Как же быть? Очень просто: долой авторитеты! Все эти гении ничего в своем деле не смыслили. <...> Через каких-нибудь двести лет ваши более или менее задорные статейки будут забыты, а тот же мужик, которому вы тщетно старались привязать мочальный хвост, будет знать своего Пушкина, и “народная тропа” к его намятнику не зарастет» (Фет 2006: 4, 187–188).

Но «для художника недостаточно бессознательно находиться под влиянием красоты или даже млет в ее лучах. Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих форм там, где мы ее не видим или только смутно ощущаем, — он еще не поэт» (Фет 2006: 3, 177). И позже в письме Полонскому Фет уточняет:

В поэзии, очевидно, вопрос решается не тем, — что, а тем — как. У Пушкина “с пармезаном макарони” и “яичница” выходит гораздо идеальнее гражданских рыданий наших поэтов» (А. А. Фет и его литературное... 2008: 872).

Здесь же Фет пишет об односторонности своей поэзии по сравнению с безграничным многообразием тем у Пушкина, от обыденных до героических, и прибавляет: «Куда уж тут моей насекомой музе тащиться!». Но это суждение не результат заниженной самооценки, а скорее память о суждениях критики. Тот же Боткин пишет:

Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета. Скажем более, по лиризму чувства

его можно поставить наряду с первоклассными поэтами. Говорим “только по лиризму чувства”, а не по чему другому. Лиризм чувства, будучи необходимым условием всякого истинного таланта, далеко еще не может заменить собою всех других условий, требуемых от настоящего, совершенного поэта (Боткин 1984: 212).

Боткин полагает, что «импровизаторская» манера Фета препятствует «строгому художественному чувству формы», в итоге считает Фета «дилетантом поэзии». Поняв и прочувствовав особенности эстетики Фета в основном, Боткин не принял конкретное воплощение его эстетических взглядов. Опять мы видим, что творчество Фета рассматривается на фоне его великих предшественников, а феномен его лирического «я» остаётся не вполне прояснённым. Поэт нуждался в ином аналитическом подходе, и неслучайно он, узнав о намерении литературных друзей-редакторов сборника 1856 года кое-что в нём поправить, прояснить смысл некоторых стихотворений, возражал против их исправлений в одном из писем Дружину:

При всём уважении к чутью и вкусу Вашему, Тургенева и Анненкова, я не могу не оставаться самим собой и не стану против своего убеждения выбрасывать то, что считаю красотами (Фет 1959: 755).

Итак, полемика с демократической критикой помогала Фету и Боткину найти свое, вполне самостоятельное место в литературном процессе середины XIX в. Вспоминая об этом времени, Полонский напишет Фету, перефразируя Пушкина: «Мы были сами свой высший суд, и все было хорошо» (А. А. Фет и его литературное... 2008: 892). В миросозерцании Боткина, Фета и Полонского идеалом всегда оставался Пушкин, и оценка самых разных литературных и общественных явлений соизмерялась с отношением к нему. Они были связаны с его творчеством кругом очевидных и незримых, но крепких нитей, ассоциативных переключек, общих раздумий и чувствований.

ЛИТЕРАТУРА

- А. А. Фет и его литературное окружение
2008 *А. А. Фет и его литературное окружение*: в двух книгах, кн. 1. Серия: Литературное наследство. Москва: Изд-во ИМЛИ РАН,
- Благоволина Ю.П.
2008 *Переписка с В.П. Боткиным. 1957–1869. А. А. Фет и его литературное окружение*, кн. 1. Москва: Изд-во ИМЛИ РАН.
- Боткин В.П.
1984 *Литературная критика. Публицистика. Письма*. Москва.
- Боткин и Тургенев
1930 *В.П. Боткин и И.С. Тургенев. Неизданная переписка*. Москва-Ленинград.
- Бухштаб Б. Я.
1990 *А. А. Фет. Очерк жизни и творчества*. Изд. 2-е. Ленинград.
- Фет А.А.
1959 *Полное собрание стихотворений*. Вступ. статья, подгот. текста и комментари Б.Я. Бухштаба. Ленинград. Библиотека поэта. Большая серия.
- 1982 *Сочинения в двух томах*, т. 2. Москва.

- 1991 *Вечерние огни.* Москва: Высшая школа.
2006 *Сочинения и письма в двадцати томах, т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи.* С.-Петербург: Фолио-Пресс.
- Энгельгардт С.
1994 «... Я так давно привык к вашим дружеским письмам...» (34 письма С.В. Энгельгардт к А.А. Фету) / Подгот. текста и публ. Н.П. Генераловой. *А.А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества:* Сборник научных трудов. Курск.
- 1868 Ольга Н. Не одного поля ягоды. Повесть. *Русский вестник.* 1868. Т. 76 (июль).

SUMMARY

Pushkin's Code in the Aesthetics of the A.A. Fet and V.P.Botkin

The article considers the aesthetic position of A.A.Fet and V.P.Botkin, which is an extremely important discussion in the acute controversies considering the essence of the arts that took place in the mid-19th century. The opinion of critics and readers on Pushkin's creativity is in the focus of these debates. The literary-critical works by Botkin and Fet are devoted to a relatively small number of studies. The analysis of their works shows that the ideological and aesthetic views of these two authors are more complicated, than it has been thought of before.

В.А. ПЕРОВСКИЙ: «ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИЦО» И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРСОНАЖ

Е.Н. Строганова

Одним из источников изображения событий 1812 года в романе Л.Н. Толстого «*Война и мир*» стали «*Записки о пребывании во французском плену*» Василия Алексеевича Перовского, который семнадцатилетним юношей участвовал в Бородинском сражении, попал в плен, оказался во Франции и на родину вернулся лишь в 1814 г. Эти воспоминания позже использовал Г.П. Данилевский в романе «*Сожженная Москва*». Сравнительный анализ трех текстов позволяет представить разные модели художественной обработки документа и особенности преломления реального факта в литературном произведении.

Имя Перовского в сознании современников соединялось с понятиями чести и благородства. Сохранилось множество свидетельств такого рода. Например рассказ о том, что после восстания 14 декабря Александр Одоевский бежал, «за ним был послан Василий Перовский, человек чрезвычайно благородный; он видел в Ораниенбауме следы его по снегу, когда тот побежал из дому в лес, но не решился его преследовать» (Смирнов 1980: 248). Декабрист А.Ф. Бриген, находясь на поселении в Туринске, в 1851 г. думал о переводе в Оренбургскую губернию и обращался за помощью к Перовскому, зная его «доброту и благородство» (Бриген 1986: 301). О переводе из Вятки в Оренбург под начало Перовского в 1851 г. мечтал и М.Е. Салтыков, сообщавший в одном из писем (пер. с фр.): «... говорят, что генерал человек очень хороший, к тому же влиятельный» (Салтыков-Щедрин 1975: 18–1, 88). О высокой общественной репутации Перовского свидетельствует и основанный на реальных фактах рассказ Н.С. Лескова «*Загон*»: «Известно, что граф был человек просвещенный и имел характер благородный. За это за ним было усвоено звание “рыцарь”» (Лесков 1989: 12, 96).

В истории литературы имя Перовского упоминается в связи с Жуковским, близким другом которого он был (к Перовскому обращено послание 1819 г. «*Товарищ! Вот тебе рука!*»), и Пушкиным (у Перовского, как давнего знакомого, останавливался поэт, путешествуя по пугачевским местам). Сам Перовский также оказался сочинителем с легкой руки Жуковского, который в 1825 г. без ведома адресанта передал в «Северные цветы» его письма из Италии. А.А. Дельвиг сопроводил публикацию следующим предисловием:

Письма сии писаны не для публики, без всякого старания, плана и таким человеком, который не только никогда не думал быть Русским автором, но более привык писать по-французски, нежели по-русски. Но они написаны так умно и таким прият-

ным слогом, что мы решились напечатать некоторые их отрывки и уверены, что читатели наши поблагодарят нас за доставленное им удовольствие (цит. по: Пушкин 1926: I, 495).

Несомненным литературным дарованием отмечены и написанные через много лет после Отечественной войны воспоминания Перовского о пребывании во французском плену. Уцелевшая их часть была опубликована уже после смерти автора в журнале «Русский архив» и вошла в оборот исторической науки и исторической романистики.

Литераторы из окружения Перовского прошли мимо неординарной его судьбы. Случилось это, скорее всего, потому, что перипетии, ставшие достоянием потомков, не были в достаточной степени известны современникам. На эту мысль наводят некоторые предания, окружающие имя Перовского. Одно из них касается физического недостатка — отсутствия на левой руке указательного пальца, на месте которого он носил длинный серебряный наперсток. В «Записках» о ранении не упоминается, хотя, вполне вероятно, автор стремился избегать подробностей, к главному предмету не относящихся. Некоторые мемуаристы связывают появление наперстка с участием Перовского в Бородинском сражении, где ему якобы оторвало палец (Юдин 1895: 410; Тагеев 1902: 530). Другие версии находим в воспоминаниях А.О. Смирновой, по словам которой, Перовский, влюбленный в графиню С.А. Самойлову, настолько был потрясен ее замужеством, что *«отстрелил себе кончик пальца на правой руке»* (ошибка мемуаристики. — Е. С.), но при этом сам *«утверждал, что это был несчастный случай на охоте...»* (Смирнова-Россет 1989: 470)¹.

Современники Перовского не были точно осведомлены и об обстоятельствах пленения. Знавший его с юношеских лет Н.Н. Муравьев написал в 1815 г., что Перовский был захвачен французами в Москве в то время, когда *«выбирал из отцовского арсенала <...> ружья и кидал их в колодезь»* (Записки Муравьева 1885: 347)². Вероятно, эта героическая версия соответствовала общему представлению о личности Перовского. По его собственным словам, история пленения была гораздо прозаичнее. Перовский поехал в Москву накануне вступления французов, *«дабы еще раз побывать в Москве и дома»* (Записки 1865: 1031). 2 сентября, в день перемирия, заключенного для вывоза раненых, уже на выезде из города он был задержан французским генералом Себастиани, который отослал его к Мюрату, а тот переадресовал к Бертье. В свою очередь Бертье отправил задержанного для разбирательства к Даву — и это едва не стоило Перовскому жизни.

На «Записки» как исторический документ, использованный при создании «Войны и мира», впервые указал К.В. Покровский, сопоставив эпизоды допроса Перовского генералом Даву с текстом романа (Покровский 1912: 121–122). Впоследствии эти наблюдения были использованы в работах Н.Н. Апостолова и Н.Н. Гусева (Апостолов 1928: 170–172; Гусев 1957: 785–786), чем, пожалуй, и ограничивается историография вопроса.

Известно множество фактов, свидетельствующих о неизменном интересе Толстого к личности Перовского. Впервые писатель узнал о нем в середине 1850-х гг., дружески сойдясь со своей родственницей Александрой Андреевной Толстой,

всю жизнь безнадежно любившей Перовского. 29 октября 1857 г. Толстой записал в дневнике: «*История Перовского*». *Прелесть А<лександрин>*» (Толстой 1936–1955: 47, 161)³. По выходе *Записок* в марте 1865 г. Толстой сразу же прочитал их и 20 марта отметил в дневнике наиболее заинтересовавший его эпизод: «*В.А. Перовского плен. Даву — казнить*» (Толстой 1936–1955: 48, 61). В 1870-х гг., задумав роман об эпохе Николая I, Толстой просит А. Толстую прислать ему материалы о Перовском:

У меня давно бродит в голове план сочинения, местом действия которого должен быть Оренбургский край, а время — Перовского <...> Все, что касается его, мне ужасно интересно, и должен вам сказать, что это лицо, как историческое лицо и характер, мне очень симпатично (Толстой 1936–1955: 62, 371–372).

Перовский привлекал Толстого как «крупная фигура», личность „*a grands traits*”⁴ — так характеризовала его А. Толстая, и писатель вполне соглашался с этим. Он внимательно ознакомился с материалами, но замысел свой не осуществил. Следы интереса к личности Перовского комментаторы находят в незавершенном романе «Князь Федор Щетинин» (Попов 1936: 690–691). О внимании Толстого к Перовскому говорят и воспоминания И.Н. Захарьина-Якунина, автора книги о Хивинском походе, которую он в начале 1900-х гг. подарил писателю. Мемуарист приводит свой разговор с Толстым, чьи вопросы свидетельствуют о том, что он был хорошо знаком с материалами, опубликованными в 1870-х гг. в «Русском архиве» (Захарьин-Якунин 1903: 217–219).

Таким образом, «Война и мир» — единственное завершённое произведение Толстого, где явно отразилась одна из коллизий судьбы Перовского — пребывание во французском плену. Однако история работы над романом, сохранившиеся рукописи и редакции показывают, что «элемент» Перовского не ограничивается этой историей: создавая сюжетную линию Пьера, писатель мог учитывать и происхождение Перовского. Для аргументации необходимы уточнения по поводу того, как в процессе писания романа формировались образ Пьера Безухова и линия его отца.

Э.Е. Зайденшнур полагала, что в одной из начальных рукописей (краткий конспект — рукопись № 47, 1863 г.) «будущий Пьер намечен под именем Ильи», а «министр Мосальский и его два сына Иван и Петр — это будущий князь Василий с сыновьями» (Зайденшнур 1955: 26). С этим трудно согласиться, так как в 1861 г. были написаны первые главы романа «Декабристы», главный герой которого носит имя Петр — Петр Иванович Лабазов, из этого следует, что имя будущего героя-декабриста в будущей «Войне и мире» было задано едва ли не изначально. Другое дело, что для Толстого не сразу был ясен облик этого героя, и в ходе работы над романом с первоначальными характеристиками Петра («кутила, сильный, дерзкий, решительный, непостоянный, нетвердый, но честный») соединились те черты, которые предполагались в несостоявшемся Илье: «единственный сын богач <...> кроткой умница, женат на красавице б...» (Толстой 1936–1955: 13, 13). В кратком конспекте Петр (т.е. будущий Пьер Безухов) представлен как законный отпрыск знатного семейства Мосальских, чей отец «в 11 году был министром» (Толстой

1936–1955: 13, 13). В рукописи № 1, где Петр носит фамилию, начинающуюся с буквы «К» (публикаторы дешифруют ее как *Куракин*. – 13, 19), повторяется, что отец его – «*министр француз*» (имеются в виду воспитание и культурная ориентация); в происхождении героя нет тайны: его мать – «*рожд. [?] Офросимова*» (Толстой 1936–1955: 13, 15). Обратим внимание на изначальные характеристики отца: «*в 11 году был министром*», «*министр француз*». Полагаем, что Толстой мог подразумевать вполне определенного человека – отца Перовского, графа Алексея Кирилловича Разумовского, который в 1810–1816 гг. был министром народного просвещения и имел репутацию вольтерьянца. Вероятность такого предположения подкрепляется последующими коррективами в биографии Пьера. Уже в той части романа, которая была опубликована в журнале «Русский вестник» в 1865 г. под названием «*Тысяча восемьсот пятый год*», Пьер Безухий представлен как незаконный сын «*известного богача и красавца Екатерининского времени*» Кирилла Владимировича Безухого (Безухова), про которого графиня Ростова говорит, что «*красивее мужчины <...> не видывала*», а ее собеседницы замечают, что у него человек двадцать незаконных детей и он им «*счет потерял*», но «*Пьер любимый был*», его «*отец очень любил, занимался его воспитанием...*» (Литературное наследство 1983: 110–111; Толстой 1936–1955: 9, 46). Эти упоминания о красоте старого графа Безухова, о множестве незаконных детей, равно как и имя – Кирилл Владимирович, подтверждают гипотезу о том, что, создавая образ отца Пьера, Толстой мог иметь в виду А.К. Разумовского, известного своей красотой и тем, что кроме детей от брака с В.П. Шереметевой он имел и незаконных детей. Фактической его женой была М.М. Соболевская, мать девяти детей, носивших имя Перовских (от названия подмосковного имения Разумовских – Перово). Подчеркнем, что речь идет не о прототипах, а о конкретных жизненных фактах и ситуациях, тех исторических реалиях, которые составляют фабульную основу толстовского романа. Такой фабульной основой послужила и история происхождения Перовского.

В пользу этой гипотезы свидетельствует и включение фамилии Разумовских в черновые варианты и канонический текст романа. В некоторых случаях речь идет о младшем брате Алексея Кирилловича Андрее Кирилловиче Разумовском, который в 1801–1807 гг. был посланником в Вене. В черновиках этот Разумовский упоминается наряду с Билибиным (Толстой 1936–1955: 13, 601, 647; Литературное наследство 1983: 391), но в каноническом тексте Толстой оставляет лишь вымышленного героя. Есть примеры, когда фамилия Разумовских выступает как символ знатности и, если не богатства, то привычной жизни на широкую ногу, – не случайно она дважды оказывается рядом с фамилией родовитых Апраксиных. Так, в рукописи № 3 подряд следуют две заметки:

Свет Московской и Петерб<ургский> заняты своими исключительными интересами, не признают людьми не Апраксин<ых>, а горе, несчастья их сближают с русским и с помещиками и с народом.

Разумовской весел и лобезен, потеряв два миллиона (Толстой 1936–1955: 13, 22–23).

Толстой, вероятно, имеет в виду какой-то известный ему эпизод из жизни одного из многочисленных представителей семейства Разумовских, предания о

которых мог слышать от московских старожилов. Из их рассказов он мог знать о том, в какой роскоши протекала, например, жизнь Льва Кирилловича Разумовского и его жены Марьи Григорьевны, которые устраивали знаменитые пиры в своем московском доме на Тверской (Васильчиков 1980: 157). Отголоски этой московской барской жизни начала XIX столетия звучат в репликах дамского разговора в доме Ростовых (пер. с французского): *«Дорогая графиня, как давно... она должна была пролежать в постели, бедное дитя... на балу у Разумовских... и графиня Апраксина... я была так счастлива»* (Литературное наследство 1983: 110). В одном из вариантов с неким Разумовским связывается финансовое положение Ростовых: изображая канун войны 1812 года, Толстой пишет, что *«старая графиня заболела о богатстве дома, составлявшем одну надежду поправления дел, и бранила Разумовского за то, что он теперь отделялся от покупки»* (Литературное наследство 1983: 778). Упоминания о Разумовских находим и в каноническом тексте романа: известная сцена богослужения, когда читается молитва «о спасении России от вражеского нашествия», происходит в домовой церкви Разумовских, где *«по обыкновению»* присутствуют и Ростовы (Толстой 1936–1955: 11, 73). Приведенные материалы показывают, что имя Разумовских символизирует конкретную историческую эпоху и определенный уклад жизни. О событиях, связанных с реальными людьми – носителями имени, писатель знал и помнил (или, что вероятнее, специально интересовался) – и это подкрепляет нашу гипотезу о том, что, создавая линию Пьера, Толстой учитывал особенности рождения Перовского⁵.

Когда «Записки» были опубликованы и стали известны писателю, в черновиках «Войны и мира» появляется тема плена. До этого времени в планах и набросках этой темы нет, встречаются лишь заметки о том, что Пьер *«решает убить Бонапарта»* (Толстой 1936–1955: 13, 37). В рукописи № 24 в плане второй части впервые значит: *«2) Пьер, Пончини на Девичьем поле, пожары, грабеж, попался»* (Толстой 1936–1955: 13, 42), и далее – в рукописи № 25: *«P<ierre> идет пленни<ком>»* (Толстой 1936–1955: 13, 43). Сопоставление рукописных вариантов и канонического текста романа с текстом «Записок» показывает особенности работы Толстого с историческим документом. Толстой целенаправленно строит повествование, порой отказываясь от подробностей, которые первоначально привлекают его внимание. Так, в рукописи № 107 он использует эпизод из «Записок» Перовского: Пьера оставляют запертым в часовне, вокруг него все горит, он видит, *«что все уходят и что его забыли»* (Литературное наследство 1983: 713). Впоследствии Толстой убирает этот эпизод, вероятно, потому, что он не вносил ничего принципиально нового в развитие темы. В «Записках» Перовского главным оказывается мотив множества испытаний, опасностей, угрожавших его жизни, воссоздание моментов, когда он, казалось бы, неизбежно должен был погибнуть (кульминация – допрос у Даву), иными словами, история плена Перовского – это рассказ о том, как он выжил. История плена Пьера Безухова – это рассказ о том, почему он выжил, и причиной оказывается знакомство с Платоном Каратаевым. Их взаимоотношения становятся движущей силой повествования, подчиняя себе отбор материала. Текст «Записок» Перовского дает основание говорить, что в них заключается и «зерно» образа Каратаева.

В черновиках «Войны и мира» образ Каратаева, как известно, возник не сразу. В рукописи № 107 появляется безымянный «солдат-сосед», который научил Пьера завязывать панталоны «веревочкой на щиколотках» (Литературное наследство 1983: 712). Э.Е. Зайденшнур справедливо полагала, что этот солдат «позднее преобразится в Платона Каратаева» (Зайденшнур 1966: 317), но не учитывала дальнейшего развития темы «солдата-соседа» в той же рукописи, а между тем оно очень важно. Показывая движение депо русских пленных, Толстой пишет: «*Подле Pierr'a шел старый солдат, тот самый, который научил его подвязывать ноги и мазать их. <...> Старый солдат стал хрипеть и просился отдохнуть*», у него «болел живот», и «он был желт». Когда изнемогшему солдату напоминают, что отставших приказано пристреливать, он отвечает: «*один конец*» — и остается сидеть на дороге, «*крестясь и кланаясь*». Все последующее передано очень лаконично: молодой французский солдат побежал назад, и «*Pierre, оглядываясь, видел только дым выстрела, и потом бледный солдат <...> прибежал и, ни на кого не глядя, пошел [вперед] на своем месте*» (Литературное наследство 1983: 727). В окончательной редакции романа Толстой по существу сохранил эту сцену как сцену смерти Каратаева:

Когда пленные опять тронулись, Пьер оглянулся назад. Каратаев сидел на краю дороги, у березы; и два француза что-то говорили над ним <...>.

Сзади, с того места, где сидел Каратаев, послышался выстрел. <...> Два французские солдата, из которых один держал в руке снятое, дымящееся, ружье, пробежали мимо Пьера. Они оба были бледны... (Толстой 1936–1955: 12, 157).

Сопоставление ранней редакции и канонического текста показывает, что образ Каратаева вырастает из эпизода убийства старого солдата, характер будущего героя определяется через краткую его смерть. Приведенные варианты явно указывают на источник этого эпизода. В частности, обращают на себя внимание два момента. Во первых, в черновом варианте подчеркнут возраст солдата: *старый, старик*; при упоминании же о Каратаеве в каноническом тексте возраст его не указан. Во-вторых, важно заметить, что в каноническом тексте убийство Каратаева совершают двое французов, а не один, как это было в черновой рукописи. Отмеченные детали находим в «*Записках*» Перовского, где мотив уничтожения пленных является одним из ведущих. Кульминацией его становится сцена убийства «старого солдата», упавшего на дороге:

Француз, оставшийся, чтобы пристрелить его, три раза спускал курок, ружье осекалось! Наконец ушел он и прислал другого, у которого ружье было исправнее (Записки 1865: 1052).

Заметим, что солдат *старый* и что убит он был *одним* французом. Толстой сознательно опускает подробности этой казни (когда, казалось, само небо молило о милосердии), так как они противоречили его мысли о том, что расстрелы русских поджигателей и пленных совершались французскими солдатами против их воли и становились причиной нравственных страданий убитых. Главным в романе Толстого становится не сам факт смерти Каратаева, а отношение к ней Пьера.

Тема плена в целом организована таким образом, что все события даны через восприятие их героем, что также отсылает к «*Запискам*» Перовского. Перовский

описывает подробности отправки пленных из Москвы и дальнейшего их продвижения. Толстой следует ему, но весьма своеобразно, порой даже полемически, для него прототипична ситуация, но не личность автогероя «Записок». Так, известие о том, что немощных пленных приказано пристреливать, вызывает у Пьера реакцию, противоположную той, которая передана в «Записках». Перовский пишет, что он высказал конвойному офицеру возмущение известием о предстоящих расстрелах. Услышав в ответ, что русских офицеров, так как их мало, велено хоронить, он отвечал:

... судя о товарищах своих по себе, не думаю я, чтобы кто-нибудь из нас стал настаивать на исполнении той части его обязанностей, которая относилась до похорон, и объявил ему от имени всех, что мы избавляем его от лишнего сего труда (Записки 1865: 1050).

Толстой совершенно иначе рисует состояние Пьера на этом витке его жизни — на пороге новых испытаний:

Пьер чувствовал, что та роковая сила, которая смяла его во время казни и которая была незаметна во время плена, теперь опять овладела его существованием. Ему было страшно; но он чувствовал, как по мере усилий, которые делала роковая сила, чтобы раздавить его, в душе его вырастала и крепла независимая от нее сила жизни (Толстой 1936—1955: 12, 105).

Последующее восприятие событий автогероем «Записок» и героем романа также различно. Перовский вспоминает, что по мере гибели пленных, когда их оставалось все меньше, каждый мог «знать друг друга в лицо», поэтому потеря товарищей трогала «гораздо более». Он замечает также, что «привязанность к жизни ослабевала вместе с физическими силами» (Записки 1865: 1052). У Толстого же Пьер внутренне сосредоточен на самом себе, «как будто душа его, готовясь к трудной борьбе, отказывалась принимать впечатления, которые могли ослабить ее» (Толстой 1936—1955: 12, 103). Та сила жизни, которую чувствует в себе Пьер вопреки надвигающейся опасности, своего рода инстинкт самосохранения, отдаляет его от окружающих, делая равнодушным к их гибели: «Он не видал и не слышал, как пристреливали отсталых пленных, хотя более сотни из них уже погибли таким образом» (Толстой 1936—1955: 12, 153). Отталкиваясь от источника, Толстой переосмысливает его в соответствии со своей художественной задачей, при этом психологическая правда героя романа, логика его внутреннего развития, возможно, ярче осознавалась Толстым на пересечении с психологической правдой документа.

Примером прямого отталкивания от документа может служить и сцена первого привала пленных. В «Записках» читаем: после нескольких часов похода

... был сделан привал, несхожий на привалы, делаемые войсками: веселых разговоров не было слышно, ни варить, ни есть было нам нечего, всякой берег свой хлеб для последней минуты, а огня развести также не хотел никто... В молчании полежали мы на голой, мерзлой земле, и когда встали, чтобы идти далее, то на месте привала остались из солдат двое мертвых, которых однако же для верности все-таки велено было пристрелить (Записки 1865: 1050).

В романе Толстого сцена привала дана в иной тональности:

Пьер поужинал похлебкою из ржаной муки с лошадиным мясом и поговорил с товарищами.

Ни Пьер, и никто из товарищей его не говорили ни о том, что они видели в Москве, ни о грубости обращения французов, ни о том распоряжении пристреливать, которое было объявлено им: все были, как бы в отпор ухудшающемуся положению, особенно оживлены и веселы. Говорили о личных воспоминаниях, о смешных сценах, виденных во время похода, и заминали разговоры о настоящем положении (Толстой 1936–1955: 12, 105).

По-своему развивая ситуацию, Толстой как будто полемизирует с Перовским, и эта полемичность определяется той психологической правдой, которую утверждает писатель: человеком движет неосознанное, инстинктивное стремление любыми способами, прежде всего – примирением с обстоятельствами, поддерживать в себе волю к жизни, и это стремление тем сильнее, чем безнадежнее и жестче обстоятельства. Поведение автогероя «Записок» выглядит иначе: его сознательное стремление выжить соединяется с открытым, активным протестом против обстоятельств.

Обратим внимание и на то, как в процессе писания романа развивается актуальный в «Записках» мотив тяжести пути, связанный с отсутствием обуви. Перовский вспоминает, что один из конвойных потребовал у него сапоги:

Я разулся и отдал ему их добровольно, избежав тем грубости или насилия. Идучи босыми ногами по крепко замерзшей грязи, я скоро почувствовал сильную боль в ногах, которая постоянно увеличивалась вместе с опухолью (Записки 1865: 1049).

Спасла его встреча с двумя мужиками, у одного из которых были запасные лапти, и он уступил их «за кусок хлеба». Толстовская рукопись № 107 обнаруживает очевидную связь с «Записками». «Тайный друг» Пьера Пончини, навестив его в плену, приносит «узел, из которого виднелись хлебы, ветчина, и сапоги, и платье», – но Пьер раздает содержимое узла товарищам. Далее Толстой пишет: «На другой день Пончини прислал подводку с вещами, и Pierr'у достались валеные сапоги». В походе с Пьера валенки сняли, подчеркнуто, что он испытывал «страшную боль в ногах» и «почти все его силы души, вся его способность наблюдения сосредоточилась на этих ногах и этой боли» (Литературное наследство 1983: 716, 717, 727). В каноническом тексте романа вопрос с обувью Пьера решается по-другому: Каратаев сшил ему башмаки из цибука, но в дороге они совсем растрепались, и «босые, стертые, заструпелые ноги» первое время доставляют ему страдания, но потом он привыкает к этой боли и перестает думать о ней (Толстой: 12, 153).

Проведенное сопоставление черновых вариантов и канонического текста «Войны и мира» с «Записками» Перовского подтверждает те особенности работы Толстого с историческим материалом, которые В.Б. Шкловский в свое время определил как «деформацию». Используя конкретный источник, Толстой осваивает необходимые ему реалии в соответствии со своим художественным заданием и порой полемически отталкивается от документа, который таким образом в каноническом тексте романа практически редуцируется.

В наиболее явном виде «Записки» Перовского обнаруживаются в тексте романа лишь в сцене допроса у Даву, более всего поразившей Толстого. Совершенно невероятная ситуация, когда Перовский чудом избежал неминуемой казни, в романе получает психологическую мотивировку. Рассказанная в «Записках» история о том, как Даву попытался обвинить автогероя в шпионаже, характеризует его как человека чести. В ответ на приговор Даву, якобы опознавшего в Перовском сбежавшего русского шпиона, тот заявляет: *«Я уверяю честию, генерал, что в первый раз нахожусь в армии вашей, и вижу, что и одного раза слишком много»* (Записки 1865: 1044). Этот ответ, так рельефно репрезентирующий личность, не пригодился Толстому, потому что, как мы уже говорили, для него прототипична не личность, но ситуация. В окончательном тексте романа этот эпизод развернут по сравнению с рукописью и в большей степени соответствует источнику. Так, в рукописи Даву лишь говорит о том, что знает стоящего перед ним человека и приказывает его расстрелять. В каноническом тексте, как и в «Записках», Даву заявляет, что этот русский является шпионом. Перовский видит свое спасение как счастливую случайность: Даву приходит в голову мысль позвать адъютанта, который мог бы подтвердить обвинение, но тот его опровергает. Толстой иначе изображает избавление героя от смерти: он и Даву смотрят в глаза друг другу — *«и этот взгляд спасает Пьера»*. В трагическом противостоянии палача и жертвы между ними вдруг *«устанавливаются человеческие отношения»*, и они понимают, *«что они оба дети человечества, что они братья»* (Толстой 1936—1955: 12, 39). В «Записках» нет этой мысли, но возникает мотив своего рода человечности: *«Генерал Даву, казалось, боялся, чтобы я не приписал человеколюбию пришедшую ему мысль»* (Записки 1865: 1045). Толстой подхватывает и развивает намеченный мотив, так как он оказывается близок его этическим утверждениям — идее братства людей и любви как основы человеческой жизни.

Данилевский в романе **«Сожженная Москва»** пошел по пути открытого использования «Записок», назвав главного героя Василием Алексеевичем Перовским и максимально включив ту информацию, которая содержится в его воспоминаниях⁶. В романе два композиционных центра — Василий Перовский и Аврора Крамалина, и сюжетная линия героя, исключая вымышленную любовную интригу и прочие романтические подробности, полностью повторяет историю плена реального Перовского⁷.

«Записки» становятся основой сюжетной линии героя начиная с главы XVI (часть I), воссоздающей события 2 сентября — дня перемирия, когда Перовский в качестве адъютанта Милорадовича оказался в Москве, надеясь узнать, где его невеста, или даже увидеться с ней. Далее романист буквально следует тексту «Записок», лишь незначительно отступая от него. Приключения реального Перовского были настолько необычны, что писателю не пришлось придумывать каких-либо дополнительных опасностей, чтобы придать своему произведению романтический интерес. Вместе с тем такое прямое следование документу ярко выявляет разность между фактом и вымыслом: вымысел всегда целенаправлен и художественно оправдан, «голая» же правда этими качествами не обладает. Таким образом буквально переданные Данилевским обстоятельства пленения Перовского выгля-

дят досадной нелепостью, неоправданным запутыванием сюжета, хотя, по сути, представляют собой необработанную жизненную правду, тот «сор», который писатель не стал олитературивать.

При этом более убедительными и правдоподобными оказываются перипетии судьбы вымышленной героини Авроры Крамалиной, которая имеет исторических и литературных предшественниц. Прообразом Авроры могла послужить героиня автобиографической повести «Кавалерист-девица» легендарной Надежды Дуровой⁸. Подобно автогероине повести, Аврора облачается в мужское платье, но воинская ее биография складывается иначе: она попадает в партизанский отряд, где выполняет нелегкие обязанности ординарца Фигнера. Предыстория Авроры – романтическое замужество ее матери (по «увозу», против воли богатого и знатного семейства) – напоминает историю семьи Дуровой, чья мать вопреки воле своего отца обвенчалась с ротмистром Дуровым и впоследствии долгое время не была прощена. На протяжении многих лет не хочет простить свою дочь, соединившую жизнь с «небогатым пехотным офицером», и бабка Авроры, гордая княгиня Шелешпанская. Другой литературный прототип Авроры уже давно был назван⁹: героиня пушкинского романа «Рославлев» Полина, мечтавшая убить Наполеона «из своих рук». Эту мечту пытается осуществить героиня Данилевского: она неудачно стреляет в Наполеона и погибает. Убедительность сюжетной линии героини объясняется, на наш взгляд, исторической, но главное – литературной апробированностью ее судьбы. В случае же с героем прямое перенесение в роман жизненной правды, буквальное следование «живой жизни» с ее запутанностью и нелепостью оказывается неудобительным в системе художественного целого.

Данилевский, следуя пушкинской традиции, делает главным героем реального, в известном смысле рядового человека (ср. «<Арап Петра Великого>»), и правду прототипа переплетает с вымыслом. Правдой является предыстория героя – факты его биографии, почерпнутые из разных источников, и все то, что он сам рассказал об истории плена. Данилевский, в целом придерживаясь фактической стороны, допускает некоторые неточности: мать героя именуется Анной Михайловной, тогда как имя матери Перовского – Мария Михайловна; в 1812 году Перовский находился при штабе не Первой, а Второй армии и состоял в свите не Багговута, а Винценгероде.

Сведения о Перовском писатель черпал из исторических журналов 1870–1880-х годов¹⁰ и из бесед со своими старшими современниками. На их основе в эпилоге романа он характеризует Перовского как генерал-губернатора Оренбургского края: «суровый, а иногда даже деспотически желчный», «крутое, а подчас и жестокое исполнение долга» (Данилевский 1991: 719, 720).

Но основные события в романе связаны с молодостью героя. Образ Базиля Перовского вырастает из представлений автора о типе молодого дворянина преддекабристской эпохи, закрепленном в художественной литературе. Особенно серьезное влияние на Данилевского оказала «Война и мир», поэтому не случайным было его желание в ходе окончательной обработки текста поговорить с Толстым «о некоторых знакомых <ему> материалах» (Толстой в воспоминаниях 1978: 590). Важным моментом в обрисовке Перовского является испытание Наполеоном:

от признания гениальности («божество», «кумир», «герой Маренго и пирамид») до полнейшего разочарования после того, как герой увидел Наполеона вблизи и услышал его речь (ср.: князь Андрей на поле Аустерлица). Перовский переживает чувство неожиданного падения «с какой-то недостижимой высоты». Сцена появления Наполеона в романе — это его развенчание в толстовском духе: «толстяк», в портрете которого подчеркнуты «некрасивая несоразмерность его длинной талии и коротких ног», недовольное выражение «бледного, с желтым оттенком, полного лица» (Данилевский 1991: 598, 597). Реальный Перовский с Наполеоном не встречался, и его «Записки» не дают оснований говорить об увлечении личностью французского полководца.

Молодой Перовский в романе Данилевского — мечтательный, романтический, влюбленный юноша, и это, пожалуй, главное из того, что мы узнаем о герое. Нет какой-либо резкой, доминирующей черты, организующей характер и создающей его облик, он — никакой. Происходит это потому, что герой «поглощен» сюжетом, на первый план выступает изображение событий, а не человека — следствие того, что автор подчинен документу. Но такое подчинение не означает проникновения, скорее даже исключает его. Данилевский подробно рисует сцену допроса у Даву, порой буквально перенося в роман текст «Записок», даже сохраняя реплики диалога, но отступает от документа в одном принципиально важном моменте. В воспоминаниях Перовского Даву сам (выделено мною. — Е. С.) внезапно приходит к мысли пригласить своего адъютанта, дабы тот уличил пленника во лжи. У Данилевского мысль эта принадлежит Перовскому, который произносит: «Позовите вашего адъютанта, пусть он меня уличит!» (Данилевский 1991: 607). Разница очень существенна, так как совсем иначе раскрывается характер героя, и это служит свидетельством того, что Данилевский не стремился к верному изображению исторического лица Перовского. В романе утрачивается и тот едва намеченный в сцене допроса оттенок человечности, который заметил и развил Толстой.

Явно следуя Толстому, Данилевский показывает некое единение героя-дворянина с народом. Центральное место в этом смысле занимает эпизод с валенками. Герой романа, подобно тому, как об этом рассказано в «Записках», оказывается без обуви:

... конвойный фельдфебель остановил Базиля <...> и, предложив ему сесть у дороги, вежливо снял с него крепкие его сапоги <...>, а ему дал свои опорки. Базиль, опасаясь более наглых насильев, решил до времени это снести (Данилевский 1991: 640).

Своего рода Каратаевым в романе Данилевского становится крепостной человек Сенька Кудинич, который оказывает Перовскому услуги, а задумав побег, отдает ему «просторные, теплые и оплетенные сверху лыками валенки» (Данилевский 1991: 644–645). К образу Кудинича и теме валенок Данилевский возвращается в эпилоге: Перовский в разговоре со своим крестником вспоминает о том, что в двенадцатом году его спас товарищ по плену, отдавший ему свои валенки (ср.: разговор Наташи и Пьера о Каратаеве в эпилоге «Войны и мира»).

Литература обладает свойством возвращать эмпирической действительности предоставляемые ею факты в преображенном виде. Так получилось и с автобиографическими «Записками» Перовского, которые послужили источником для Толстого и Данилевского, но были по-разному использованы писателями. Данилевский предпринял достаточно редкий опыт прямого следования документу, почти буквально перенося его в роман, — и оказался подчинен материалу, поглощен им до такой степени, что молодой его герой, хотя и носит имя Перовского, не только не соответствует автогерою «Записок», но выглядит в романе бледной тенью. Толстой не делает Перовского героем романа, но знакомство писателя с «Записками» несомненно актуализировало и личность мемуариста, чья судьба определила работу над образом Пьера Безухова, в частности изменения в его предыстории. Рассказанная в Записках история плена стала основой изображения романнных перипетий, в том числе и появления образа Каратаева. Однако, используя фактическую основу воспоминаний Перовского, Толстой интерпретировал их эмоционально-психологический настрой в духе своей историософской концепции. Писатель использовал разные способы освоения источника, но общее направление его работы состояло в преодолении материала и подчинении его своей художественной задаче.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ По словам А.О. Смирновой, Пушкин иронически именовал наперсток «золотым».
- ² Пересматривая свои записки в 1866 г., автор сделал следующее примечание: «Передаю слышанное об обстоятельствах, сопровождавших пленение Перовского. Обстоятельства сии иначе изложены в *Записках* его, в журнале “Русский Архив”. 1865».
- ³ Комментаторы полагают, что имеются в виду события 1812 года — история плена.
- ⁴ Большого размаха (*фр.*)
- ⁵ Косвенным подтверждением того, что имя Перовского было актуально для Толстого, может служить упоминание в одном из вариантов романа о Перонском, товарище Николая Ростова (Литературное наследство 1983: 767), в каноническом же тексте появляется фрейлина Перонская, «руководящая провинциальных Ростовых в высшем петербургском свете» (Толстой 1936—1955: 10, 196).
- ⁶ О Записках Перовского как источнике романа Данилевского находим лишь отдельные упоминания (Романова 1990: 217).
- ⁷ Уместно вспомнить замечание Ю.Н. Тынянова о причинах обращения кинематографистов к историческому материалу: «Он нужен художнику, потому что заставляет его работать вне выдуманных фабул <...> а ставит точные фабульные условия, проверенные не художественным бюро, а историей» (Тынянов 1977: 348). Точные фабульные условия Данилевскому были заданы «Записками» Перовского.
- ⁸ О жанре произведения см.: Строганова 2002.
- ⁹ См., например: Трубачев 1901: 88; Романова 1990: 217.

- ¹⁰ П.И. Бартенев, публикуя письмо Перовского к А.Я. Булгакову, писал в примечаниях по поводу Хивинского похода: «*Эпизоды страданий нравственных граф Перовский передавал иногда в беседах с друзьями. Так, например, гораздо позднее, живучи в Риме, он рассказал, что мулла, сопровождавший его в Хивинском походе, вышел из повиновения и отказался убеждать свою паству к доставке и восполнению военных потребностей*». При нем были несколько его сыновей, Перовский приказал расстрелять одного, затем второго и, лишь когда вывели третьего, мулла «*повалился в ноги*» (Бартенев 1878: 314–315). Основываясь на преданиях, бытовавших в Оренбургском крае, П. Юдин писал, что «*сослуживцы и подчиненные, солдаты и простой народ*» питали к нему особые чувства, «*видя в нем строгого начальника, но вместе с тем честного человека, справедливого карателя и милователя, для которого были все равны, начиная от знатного барина и кончая серым мужичком*» (Юдин 1895: 409). Очень резкие характеристики Перовского находим в дневнике Т.Г. Шевченко, отбывавшего ссылку в Оренбургском крае. Но, как можно понять из этих записей, Шевченко непосредственно не сталкивался с Перовским, судил о нем на основании слухов и считал его виновником запрета «*писать и рисовать*» (Шевченко 1949: 63–64, 220). Шевченко не знал о том, что в действительности Перовский сочувственно относился к нему. И.С. Тургенев передает историю о том, как некий генерал попробовал доложить Перовскому о том, что Шевченко нарушает запрет рисовать. Перовский, «*грозно взглянув на усердного доносителя, значительным тоном промолвил: "Генерал, я на это ухо глух: потрудитесь повторить мне с другой стороны то, что вы сказали!"*» Генерал понял, в чем дело, и, перейдя к другому уху Перовского, сказал ему нечто, не касавшееся Шевченка» (Тургенев 1967: 230). Известно о ходатайстве Перовского в 1856 г. об облегчении участи Шевченко (см: Тургенев 1967: 534).

ЛИТЕРАТУРА

- Апостолов Н.Н.
1928 *Лев Толстой над страницами истории: Историко-литературные наблюдения.* Москва: Изд. Комиссии по ознаменованию столетия со дня рождения Л.Н. Толстого.
- Бартенев П.И.
1878 [Примечание к письмам В.А. Перовского к А.Я. Булгакову]. *Русский архив.* Кн. 2.
1881 Граф Б.<орис>А. Перовский. Некролог. *Русский Архив.* Кн. 3. С. 475–476.
- Бриген А.Ф.
1986 *Письма. Исторические сочинения.* Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство.
- Васильчиков А.А.
1980 *Семейство Разумовских: в 5 т., т. 2.* Санкт-Петербург: Типография М.М. Стасюлевича.
- Гусев Н.Н.
1957 *Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год.* Москва: АН СССР.

- Данилевский Г.
1991 *Мирович. Княжна Тараканова. Сожженная Москва.* Москва: Известия.
- Зайденшнур Э.Е.
1996 *«Война и мир» Л.Н. Толстого: Создание великой книги.* Москва: Книга.
1955 *История писания и печатания «Войны и мира». Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений*, т. 16. Москва: ГИХЛ.
- Записки
1865 Из записок покойного графа Василия Алексеевича Перовского. *Русский архив.* Кн. 3. Стб. 1033–1058.
- Записки Муравьева
1885 Записки Николая Николаевича Муравьева. *Русский архив.* Кн. 3.
- Захарьин (Якунин) И.Н.
1903 *Встречи и воспоминания. Из литературного и военного мира.* Санкт-Петербург: Изд. М.В. Пирожкова.
- Захарьин-Якунин И.Н.
1901 *Граф В.А. Перовский и его зимний поход в Хиву: в 2 ч.* Санкт-Петербург: Типография П.П. Сойкина.
- Лесков Н.С.
1989 *Собрание сочинений в 12 томах*, т. 12. Москва: Правда.
- Литературное наследство
1983 *Литературное наследство.* Т. 94: *Первая завершенная редакция романа «Война и мир»* / Подгот. к печати и вступит ст. Э.Е. Зайденшнур. Москва: Наука.
- Письма В.А. Перовского
1878 Письма В.А. Перовского к А. Я. Булгакову. *Русский архив.* Кн. 2. С. 34–46, 301–328.
- Покровский К.
1912 Источники романа «Война и мир». *Война и мир. Сборник* / Под ред. В.П. Обнинского и Т.И. Полнера. Москва: Задруга.
- Попов П.С.
1936 Комментарии к роману «Князь Федор Щетинин». *Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений*, т. 17. Москва: ГИХЛ.
- Пушкин
1926 *Письма. 1815–1825* / Под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского, т. 1. Москва; Ленинград: Госиздат.
- Романова Т.В.
1990 Данилевский. *Русские писатели, XIX век. Биобиблиографический словарь: в 2 т.*, т. 1. Москва: Просвещение; Учебная литература.
- Салтыков-Щедрин М.Е.
1975 *Собрание сочинений в 20 томах*, т. 18–1. Москва: Художественная литература.
- Смирнов Д.А.
1980 Рассказы об А.С. Грибоедове, записанные со слов его друзей. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.* Москва: Художественная литература.
- Смирнова-Россет А.О.
1989 *Дневник. Воспоминания.* Москва: Наука.
- Строганова Е.Н.
2002 Женщина в мужском костюме: Об автобиографизме «Записок» Н.А. Дуровой. *Историко-литературный сборник, вып. 2.* Тверь, С. 32–46.

- Таргеев Б.
1902 Перовский Василий Алексеевич *Русский биографический словарь. Павел, преподобный – Петр (Илейка) / Под наблюдением А.А. Половцева*. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова. С. 530–540
- Толстой Л.Н.
1936–1955 *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 9–12, 16–17, 47–48, 62. Москва: ГИХЛ.
- Толстовский Музей.
1911 *Толстовский музей. Переписка Л.Н. Толстого с гр. А.А. Толстой. 1857–1903*, т. 1. Санкт-Петербург: Издание Общества Толстовского музея.
- Толстой в воспоминаниях
1978 *Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в двух томах*, т. 1. Москва: Художественная литература.
- Трубачев С.
1901 Г.П. Данилевский. Биографический очерк. *Данилевский Г.П. Сочинения в 24 томах*, т. 1. Санкт-Петербург: Изд. А.Ф. Маркса.
- Тургенев И.С.
1967 *Полное собрание сочинений в 28 томах. Сочинения*, т. 14. Москва; Ленинград: Наука.
- Тынянов Ю.Н.
1977 *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Шевченко Т.
1949 *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5. Москва: Гослитиздат.
- Шкловский В.
[1928] *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*. Москва: Федерация, 1928.
- Юдин П.
1895 Граф В. Перовский в Оренбургском крае. *Русская старина*. Кн. V. С. 409–429.

SUMMARY

V.A. Perovsky as a “Historical Personality” and a Literary Character

The article examines peculiar usage of the autobiographical notes written by V.A. Perovsky about his stay in French captivity in L.N. Tolstoy’s novel “War and Peace” and in G.P. Danilevsky’s novel “Burnt Moscow”. Comparative analysis of the three texts enables us to present various models of artistic interpretation of the biographical facts and peculiarity of transformation of the actual fact in the literary work. Textual analysis of the first drafts for “War and Peace” and a canonical text of the novel convince that Tolstoy’s interest in Perovsky’s fate influenced not only the detailed depiction of Pier Bezukhov’s captivity, but also the establishing of the historical background, against which the main character is drawn.

**«САМОВАР ЕСТЬ САМАЯ НЕОБХОДИМАЯ РУССКАЯ ВЕЩЬ...»
(О СЕМАНТИКЕ ЧАЕПИТИЯ В ПРОЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)**

Матильда Хронц

«Самовар есть самая необходимая русская вещь» — это слова рассказчика из романа Федора Достоевского «Подросток» (Достоевский 1974: XIII, 141–142)*. Кажется, что это мнение не было чуждо и самому Достоевскому, который, как известно, был страстным любителем чая, к тому же, по словам его современников, любителем довольно капризным. До того привередливым, что даже жена Анна не была в состоянии оказаться на высоте требований писателя относительно чая. Он готовил его себе сам, так как никому не удалось угодить его вкусу. В воспоминаниях Анны Достоевской часто появляются сцены чаепитий, в которых принимали участие она и писатель. Хотя некоторые из них являются лишь только короткими заметками, но само их присутствие в книге свидетельствует о том, что жена писателя придавала им некоторое значение. По ее мнению, пристрастие к чаю представляло собой часть личности Достоевского-человека. Уже первая встреча молодой Анны Сниткиной и известного писателя сопровождалась чаепитием. Затем совместные чаепития превратились в своеобразные маленькие ритуалы, которые, без преувеличения — опять ссылаясь на слова Анны Достоевской — сокращали расстояние и снимали смущение и неловкость, которыми сопровождалась первые встречи будущих супругов. В «Воспоминаниях» Достоевской много упоминаний о таких ситуациях, в которых за чаем люди сближаются друг с другом. В них присутствуют разные лица, среди которых всегда Достоевский. Обычно там, где появлялся Достоевский, должен был явиться и чай.

И если предположить, что между литературным и реальным мирами существует некоторое общее пространство, в котором эти миры воздействуют друг на друга, то можно полагать, что определенное отношение литературных героев Достоевского к чаю вовсе не случайно. Чаепитию предаются герои большинства произведений Достоевского (хотя нельзя сказать, что обстоятельства «быта» его особенно увлекали, в отличие, например, от Льва Толстого, герои которого едят, пьют, танцуют, принимают участие в разных обрядах), это один из немногочисленных бытовых элементов в прозе этого писателя.

Присматриваясь к поведению некоторых персонажей Достоевского и их пристрастия к чаю, невольно ловишь себя на мысли, что существует несомненное

* Далее при цитировании по данному собранию сочинений в скобках указываются только том и страницы.

сходство автора с героями, которых он создает. Но одновременно вспоминается, что Михаил Бахтин ставил под сомнение целесообразность и эффективность толкования определенного творчества в его отношении к личности автора и считал, что выводить творческую активность из быта можно лишь только в определенной степени. Он, как известно, подчеркивал автономность персонажей Достоевского и независимость их взглядов от взглядов писателя. В данном случае, однако, сходство вкусов писателя и его героев наводит на мысль о значимости этого элемента художественного мира и является поводом к более внимательному взгляду на него, а также к попытке установления его роли в литературном произведении. Оказывается, что семантическое поле чаепития в прозе Достоевского достаточно широко. То, как герои пьют чай, зачем, с кем и в каких обстоятельствах, дополняет их характеристику, свидетельствуя об их общественном и имущественном положении, а также об их эмоциях, психическом состоянии и свойствах ума.

В раннем творчестве Ф.М. Достоевского чаепитию свойственны черты ритуала, характерного для начала XIX столетия. В произведениях с сентиментальной окраской («Бедные люди» и «Униженные и оскорбленные») чаепитие присутствует в воспоминаниях героев об утраченном доме и минувшем беззаботном детстве. Например, в переписке Макара Девушкина и Вареньки Добросёловой воспоминания об утраченном доме неизменно ассоциируется с семейными встречами у самовара. Именно в таком контексте к минувшим дням и хорошему времени возвращается Варвара Алексеевна. Дом, в котором семья собирается за столом с кипящим самоваром, противопоставлен неприязненной, враждебной среде школы, в которой девушку много раз оскорбляли и унижали. В одном из писем Варенька вспоминает прошлое и погружается в мечты:

Бывало, по вечерам все повторяют или учат уроки; я сижу себе за разговорами или вокабулами, шевельнуться не смею, а сама всё думаю про домашний наш угол, про батюшку, про матушку, про мою старушку няню, про нянины сказки... ах, как сгрустнется! Об самой пустой вещице в доме, и о той с удовольствием вспоминаешь. Думаешь! думаешь: вот как бы хорошо теперь было дома! Сидела я бы в маленькой комнате нашей у самовара, вместе с нашими; было бы так тепло, хорошо, знакомо (I, 28).

Некоторое сходство с Варенькой Добросёловой есть и у Наташи Ихменевой. Героиня «Униженных и оскорбленных» также тоскует по родному дому, который она покинула при драматичных обстоятельствах. В нервном напряжении, в приливе тоски она шагает по комнате и читает стихотворение Полонского «Самовар мой кипит на дубовом столе». Поэтическая картина дома вполне соответствует ее жизненному опыту, воплощает ее мечты, а сильное волнение, вызванное словами поэта не только утешает и приносит облегчение, но и усиливает тоску по тому, что безвозвратно прошло. Это проявляется в оценке Наташей прочитанного ею стихотворения:

— Как это хорошо! Какие это мучительные стихи, Ваня, и какая фантастическая, раздающаяся картина. Канва одна, что хочешь. Два ощущения: прежнее и последнее. Этот самовар, этот ситцевый занавес — так это всё родное... Это как в мещанских домиках в уездном нашем городке; <...> сколько нежности в этом стихе и мучений от

воспоминаний, да еще мучений, которые сам вызвал, да и любуйся ими... Господи, как это хорошо! Как это бывает! (III, 227–228).

Вернемся, однако, к роману «Бедные люди». Макар Девушкин тоже вспоминает, правда, не родной дом, а лишь прежнюю свою квартиру. Но всё же она, невзирая на всякие неудобства, оставила светлые воспоминания. Самые впечатляющие из них связаны с хозяйкой квартиры и ее внучкой, с ними Девушкин проводил зимние вечера у стола, на котором шумел самовар. Они заменяли ему семью, причем хозяйка, женщина заботливая, понимающая и доброжелательная, очень напоминает няню Вареньки Добросёловой:

Вот и старушку-то мою с грустным чувством припоминаю теперь! Хорошая была она женщина и недорого брала за квартиру. Она, бывало, всё вязала из лоскутков разных одеяла на аршинных спицах; только этим и занималась. Огонь-то мы с нею вместе держали, так за одним столом и работали. Внучка у ней Маша была – ребенком еще помню её – лет тринадцати будет девочка. Такая шалунья была, веселенькая, всё нас смешила; вот мы втроем так и жили. Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выьем чайку, а потом и за дело примемся. А старушка, чтоб Маше не скучно было, да чтоб не шалила шалунья, сказки, бывало начнет сказывать. И какие сказки-то были! (I, 20).

Эти небольшие фрагменты позволяют заметить, что мотив чаепития в повестях «Бедные люди» и «Униженные и оскорбленные» выступает как метафора дома. Здесь центральным местом является стол с кипящим самоваром, а вокруг него близкие люди, среди которых присутствие доброй старушки необходимо. Такое чаепитие создавало ощущение безопасности, являлось элементом, который наводил порядок в мире и определял принадлежность к нему, вызывало чувство общности, сближало людей друг с другом и было чем-то вроде средства от одиночества. Воспоминания, связанные с домом, в котором вместе пьют чай, имеют светлую, радостную окраску и связаны с доброжелательностью, пониманием и чувством близости. И чем труднее и враждебнее обстоятельства, в которых приходится жить героям в настоящее время, тем эмоциональнее и красивее становятся их воспоминания. Герои несчастны, страдают, чувствуют себя одиноками и обманутыми, к тому же сильно бедствуют, поэтому чаепитие обладает для них таким обаянием, которое свойственно лишь тому, что абсолютно недостижимо.

Правда, Макар Девушкин всё-таки время от времени пьет чай, но это чаепитие совсем лишено сентиментальной дымки домашнего уюта: рядом нет близких людей – вместо них героя окружают случайные съемщики, а он даже не имеет собственного самовара. Эти обстоятельства, в контексте упомянутых воспоминаний, еще сильнее подчеркивают настоящую нищету и одиночество героя. Теперь возможность пить чай представляет для него другую ценность: это залог сохранения остатков человеческого достоинства, невзирая на нищету и отчаяние. Пить чай, даже в одиночку, означает жить по-человечески. Но это только видимость нормальной жизни: для бедного чиновника стакан чаю – это роскошь, которую он с трудом позволяет себе для того, чтобы не быть отвергнутым, не ухудшать своего крайне низкого общественного положения. Герой сам приходит к груст-

ному выводу, что мир построен таким образом, что каждый притворяется лучшим, чем он является на самом деле, поэтому оправдывает свое поведение так:

А моя квартира стоит мне семь рублей ассигнациями, да стол пять целковых: вот двадцать четыре с полтиною, а прежде ровно тридцать платил, зато во многом себе отказывал; чай пивал не всегда, а теперь вот и сахар выгадал. Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно. Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона (I, 17).

Как горестно звучат слова Девушкина! И до какой степени относительно понятие зажиточности, если её показателем является самовар, а его отсутствие в хозяйстве свидетельствует о крайней нищете. Стоит здесь добавить, что никто среди этих «чужих» — жильцов квартиры, о которых пишет Девушкин, своего самовара не имеет, все пользуются самоварами, принадлежащими хозяйке квартиры. Следовательно, никто из них не обладает тем, что могло бы создавать хотя бы подобие дома, тепла, уюта, интимности. Об этом свидетельствуют ежедневные утренние очереди к хозяйкиным самоварам, которые жильцы, толкаясь, пытаются выхватить друг у друга. Такие сцены противопоставлены описанию чаепитий в воспоминаниях героев. Из этого вытекает, что жильцы квартиры бедны до такой степени, что хотя они живут под крышей, но в некотором смысле остаются бездомными.

В бедной среде владение даже самым скверным самоваром означает относительную обеспеченность (или что-то вроде социального статуса), а возможность пить чай является не только залогом уважения сожителей, но и самоуважения. Из этого следует, что чаепитию придается важное общественное значение. Особенно заметно это в чрезвычайных обстоятельствах, которые изображены Достоевским в «**Записках из мертвого дома**». Условия каторги, как ни странно, не препятствуют чаепитию. Там, где иметь что-нибудь собственное особенно трудно, возможность пить чай, к тому же из собственного самовара, еще сильнее определяет общественное положение человека. Однако на каторге эта роскошь может владельцу самовара навредить. В «мертвом доме», среди заключенных (преимущественно из простых людей) чай воспринимается как «господское питье»:

- *Что ж, не примете гостя? Ну, так похлебаем и казенного.*
- *Да ты ступай проси чаю. Вон баре пьют.*
- *Какие баре, тут нет бар. Такие же, как и мы теперь,— мрачно промолвил один, сидевший в углу арестант. До сих пор он не проговорил слова.*
- *Напился бы чаю, да просить совестно: мы с амбицией! — заметил арестант с толстой губой, добродушно смотря на нас.*
- *Если хотите, я вам дам,— сказал я, приглашая арестанта, — угодно?*
- *Угодно? Да уж как угодно! — Он подошел к столу.*
- *Ишь, дома лаптем щи хлебал, а здесь чай узнал; господского питья захотелось, — проговорил мрачный арестант.*
- *А разве здесь никто не пьет чаю? — спросил я его, но он не удостоил меня ответом (IV, 31).*

На каторге вроде бы все равны, но тем более нельзя не заметить очень сильной социальной коннотации, которой наделена возможность пить чай: тот, кто

пьет чай, несомненно стоит выше в арестантской общественной иерархии. Чаем, например, наслаждаются даже зажиточные когда-то крестьяне:

Ломовы хоть и разорились под судом, но жили в остроге богачами. У них, видимо, были деньги. Они держали самовар, пили чай (IV, 186).

Дело в том, что восприятие представителями низшего общественного сословия чая как «барского» напитка — это лишь только предлог для проявления накопившейся за многие годы ненависти к дворянству:

— Скажите, пожалуйста, — продолжал я расспрашивать поляка — ведь вот они тоже едят свое кушанье, а я пью чай. А между тем они смотрят, как будто завидуют за этот чай. Что это значит?

— Это не за чай, — ответил поляк. Они злятся на вас за то, что вы дворянин и на них не похожи. Многие из них желали бы к вам придаться. Им бы очень хотелось вас оскорбить, унижить. Вы еще много увидите здесь неприятностей. Здесь ужасно тяжело для всех нас. Нам всех тяжелее во всех отношениях. Нужно много равнодушия, чтоб к этому привыкнуть. Вы еще не раз встретите неприятности и брань за чай и за особую пищу, несмотря на то, что здесь очень многие и очень часто едят свое, а некоторые постоянно пьют чай (IV, 32).

Вскоре герой убедился в правильности предостережений поляка. Его чаепитие стало вызывать раздражение у арестантов из простых людей — как признак изнеженности, богатства и ненавистного «барства», с их точки зрения, совсем неуместных в остроге:

— А позвольте спросить, — начал он (он говорил по-русски), — вы из каких доходов изволите здесь чаи распивать?

Я молча переглянулся с моим товарищем, понимая, что всего лучше молчать и не отвечать ему. С первого противоречия он пришел бы в ярость.

— Стало быть, у вас деньги есть? — продолжал он допрашивать. — Стало быть, у вас денег куча, а? А разве вы затем в каторгу пришли, чтоб чаи распивать? Вы чаи распивать пришли? (IV, 41–42).

В самом деле, на первый взгляд может показаться, что острог — это место, которое вообще не подходит к спокойному наслаждению чаем, если он ассоциируется с домашним уютом и беззаботностью. С другой стороны, если чай вызывает именно такие ассоциации, то его присутствие в «мертвом доме» исключительно важно. Хотя он и мертв, но всё-таки это д о м. Однако чаепитие в остроге, как и место, в котором оно состоится, своеобразно. Условием для него является некое равнодушие, о котором упоминал поляк («*Нужно много равнодушия, чтоб к этому привыкнуть*») и которое необходимо для того, чтобы выжить в бесчеловечных условиях. Равнодушия этого достигает рассказчик — оно помогает ему создать собственный крошечный мир, ограниченный пространством и временем: столом с маленьким самодельным самоваром, изготовленным одним из заключённых, и считанными минутами, необходимыми для того, чтобы выпить стакан чаю. Это чаепитие является моментом внутренней тишины и покоя, шансом встречи с самим собой и с другим человеком. Заключённые, правда, круглосуточно проводят время вместе, разговаривают, заключают сделки, но все эти кон-

такты были лишены межчеловеческой близости, не способствовали эмоциональным связям, не устраняли чувства отчужденности и одиночества, которые сильно досаждали многим арестантам. Чаепитие — лучший способ их преодоления. Рассказчик доказывает это на собственном примере: он пьет чай с Акимом Акимычем, чтоб «не быть одному».

Я пробовал было рассматривать и разузнавать об них у Акима Акимыча, с которым очень любил пить чай, чтоб не быть одному. Мимоходом сказать, чай, в это первое время, был почти единственною моею пищею. От чаю Аким Акимыч не отказывался и сам наставлял наш смешной, самодельный, маленький самовар из жести, который дал мне на подержание М. Аким Акимыч выпивал обыкновенно один стакан (у него были и стаканы), выпивал молча и чинно, возвращая мне его, благодарил и тотчас же принимался отделять мое одеяло (IV, 69).

Во время этого чаепития не произнесено ни одного слова, но, невзирая на молчание, герои сближаются друг с другом, создается безмолвный диалог, выражающий взаимное уважение и открытость: тот, кто угощает, уважает своего гостя, гость, принимая приглашение, выражает уважение к угощаемому. Здесь всякие слова излишни. Таким образом, стол со «смешным» самоваром становится местом дружеской встречи, местом мирным, как бы находящимся вне грязной, враждебной тюремной среды.

В таких обстоятельствах чаепитие становится единственной возможностью проявления положительного отношения к другому человеку. Доказательством служит следующий эпизод: при виде до смерти избитого молодого солдата, дрожащего от холода, рассказчик ощущает глубокое сострадание и отдает ему свой стакан чаю. Надо заметить, что отказать себе в чае рассказчику было не так уж легко — ведь этот напиток некоторое время являлся почти единственной его пищей. Этот жест свидетельствует о глубокой человечности. Он настолько ярок, что не нуждается в словах. Ни рассказчик, ни его «гость» не произносят при этом ни одного слова.

Противоположную позицию занимает герой «*Записок из подполья*»: если житель «мертвого дома» сумел отказаться от единственной пищи и от собственного удовольствия из сочувствия к чужому человеку, чтобы оказать ему помощь, то герой «*Записок...*» проповедует совсем другой подход к действительности — крайне эгоистичный. Он выше, чем нерушимость мира, ставит собственный покой, залогом которого является возможность каждый день пить чай: «*Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить*» (V, 174). Жильцу подполья всего удобнее пить чай в одиночку и вести диалоги с самим собой, все глубже погружаясь в свое болезненное «я». В этом отношении немного похож на героя «*Записок...*» Алексей Кириллов — герой «*Бесов*». Он тоже слышет в своей среде нелюдимым чудачком, который по ночам философствует за крепким чаем, часто заменяющим ему настоящую пищу: «*Я мало ем; всё чай*» (X, 92). Однако Кириллов, хотя он внешне грубоват и нелюдим, не эгоист. Когда его просят, он также умеет отказаться от своего чая, что показывает его доброту и впечатлительность. Когда к Шатову внезапно возвращается беременная жена, то первой его мыслью было попросить у Кириллова самовар. Получив чай, с трудом сдерживая эмоции, Шатов восклицает:

«Кириллов! <...> если б вы могли отказаться от ваших ужасных фантазий <...> о, какой бы вы были человек, Кириллов!» (X, 436). А Кириллов как ни в чем не бывало замечает, что «если жена — то надо самовар» (X, 435—436), он как будто отдает себе отчет в том, что рядом происходит нечто необычное, что требует принятия особых мер и следит всю ночь за тем, чтобы во время родов самовар не потух. Таким образом, в холодной и пустой квартире Шатова появляются лица и вещи, до сих пор там отсутствовавшие: жена, ребенок и горячий самовар. Этот предмет символически воплощает перемену, которая осуществляется в жизни Шатова (правда, на короткое время): вода в самоваре символизирует новую жизнь, а огонь — домашний очаг. Кипящий самовар наполняет теплом холодное помещение. Как символ, он предвещает новую жизнь и сопутствует явлению в мире нового человека, следовательно, становится основой будущего дома, который, в свою очередь, ассоциируется с теплом. Здесь тоже, как в упомянутых выше сентиментальных произведениях писателя, заметной становится связь самовара с домом и семейным укладом.

Итак, чай в творчестве Федора Достоевского обычно возбуждает положительные чувства, помогает создавать и укреплять эмоциональные связи между героями, способствует откровенности, а самовар вызывает ассоциации с домом, воспринимается как неотъемлемый элемент домашнего очага. Кроме того, заметна также связь горячего, кипящего самовара с началом новой жизни. Она станет более убедительной, если заметим, что самовар (или стакан чаю) сопровождает героев Достоевского до конца жизни: Смердяков, Свидригайлов, Кириллов перед самой смертью пьют чай. Оставшиеся на столах остывшие самовары подчеркивают конец их земной жизни — потухший в самоваре огонь становится метафорой смерти.

Настоящие рассуждения касаются лишь только одного из аспектов чаепития как элемента художественного мира произведений Ф.М. Достоевского и даже в этом отношении не исчерпывают затронутую тему. Их цель — обратить внимание на то, что в творчестве писателя, признанного философом, мыслителем, в тени великих фундаментальных вопросов скрываются обыденные, бытовые проблемы, которые также являются важным, семантически насыщенным элементом структуры произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М.
2002 *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Русские словари, Языки славянских культур.
- Достоевская А. Г.
2011 *Воспоминания*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Достоевский Ф.М.
1974 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 1—5, 10, 13. Ленинград: Наука.
- Штакеншнейдер Е.А.
1934 *Дневник и записки (1854—1886)*. Москва-Ленинград: Academia.

SUMMARY

Samovar is the Most Needed Russian Thing (Semantics of Tea-drinking in F.Dostoevsky prose)

The subject of the article is the presence of essential component of the world created in Dostoyevsky's works – the ritual of tea drinking. Using examples from novels such as: Poor Folk, Humiliated and Insulted, The House of the Dead, Demons and testimonies of writer's contemporaries, the author points out that Dostoevsky purposefully introduces the ritual in his works.

The author explains some aspects of its semantic field to reach a conclusion that the ritual of tea drinking promotes positive emotions, helps establishing and tightening relationships, creates favourable conditions for openness and frankness. Samovar is considered to be inevitable part of hearth and home and what is more it becomes a semblance of home and is often associated with the beginning and the end of human life.

Stability and repeatability of this component allows it to be considered as a motif which is integral part of Dostoevsky's works structure.

УБИЙСТВО МУРАШКИНОЙ, ИЛИ ПОРОГ ТЕРПЕНИЯ ЧЕХОВСКОГО ПЕРСОНАЖА

А.Н. Неминущий

Рассказ Чехова «*Драма*», впервые опубликованный в майском номере журнала «Осколки» за 1887 год и несколько месяцев спустя включенный автором в сборник «*Невинные речи*», завершается на первый взгляд не вполне по-чеховски. Один из персонажей – литератор Павел Васильевич, не дослушав чтение дамой-писательницей пьесы собственного сочинения, прерывает её более чем радикальным образом: «... *приподнялся, вскрикнул грудным, неестественным голосом, схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаха ударил им по голове Мурашкиной...*» (Чехов 1976: VI, 229)*.

Тем не менее, такая, в самом деле исключительная для логики типично чеховского повествования развязка воспринимается как вполне закономерный и даже неотвратимый итог цепочки воссозданных в «*Драме*» обстоятельств и действий.

Одним из специфических признаков упомянутого рассказа можно считать то, что он входит в своеобразную «серию» текстов середины 1880-х – начала 1890-х годов, где основным сюжетообразующим компонентом является мотив экстремального, нередко по-настоящему мучительного испытания физических и психических возможностей персонажа. В рамки упомянутой серии входят, например, сценки «*Гость*» (1885) и «*Новогодние великомученики*» (1886), рассказы «*Новогодняя пытка*» (1887), «*Житейские невзгоды*» (1887), «*Сирена*» (1887), «*Спать хочется*» (1888).

Абсолютное большинство перечисленных сочинений относится к чеховской юмористике, поэтому доминантой художественного мира в них становится **быт** как своего рода поле и средство проверки меры терпения, а иногда и терпимости персонажа, его способности пережить какой-то вызов среды. При этом событийная система чаще всего строится по принципу диады «стимул – реакция» и не включает каких-либо осложняющих элементов, к примеру, демонстрации нюансов психологического состояния испытуемого.

Так, скажем, один из персонажей сценки «*Гость*» (1885), у которого вечером от усталости слипаются глаза, вынужден до поздней ночи выслушивать бесконечные монологи визитера, хриплым и гнусавым голосом повествующего о ничтожных по смыслу происшествиях из собственной жизни. Герои «святочных»

* Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках за текстом.

рассказов «Новогодние великомученики» (1886) и «Новогодняя пытка» (1887) проходят проверку на физическую устойчивость и толерантность по отношению к многочисленным родственникам, не всегда приятным знакомым и сослуживцам, нанося ритуальные визиты. При этом в первом случае обстановка предпраздничной суеты характеризуется одной, но семантически насыщенной фразой: «*На улицах картина ада в золотой раме*», а название «Новогодняя пытка» дополняется не менее красноречивым подзаголовком — «Очерк новейшей инквизиции». В том же духе судейский секретарь Жилин из рассказа «Сирена» (1887) буквально изводит и искушает проголодавшихся коллег своими гастрономическими словесными опусами, доводя их до состояния истерии.

Может быть, наиболее детально внутреннее состояние жертвы подобных испытаний Чехов представляет в рассказе «Житейские невзгоды» (1887), где некий чиновник Попов, занятый подсчетами возможной прибыли с выигранного билета, подвергается, если так можно сказать, комплексному агрессивному воздействию среды. Здесь и звуковая какофония, и труднопереносимая атмосфера:

Наверху <...> какой-то энергический мужчина <...> разучивал на рояли рапсодию Листа с таким усердием, что, казалось, по крыше дома едет товарный поезд. Направо, в соседнем номере, студент-медик <...> зубрил густым семинарским басом: «Хронический катарр желудка...»

<...>

... стоял удушливый запах гвоздики, креозота, карболки и других вонючих веществ (Чехов 1976: VI, 137).

Всё это дополняется воплями заболевшей жены и мельтешением вереницы цифр в сознании персонажа. Его реакция, как и наступившее промежуточное состояние, представляются соответствующими: «*Он глядел на бумаги с цифрами, на счета и видел что-то вроде морской зыби; в глазах его рябило, мозги путались, во рту пересохло*» (Чехов 1976: VI, 138). К упомянутому ряду можно присоединить и чеховский водевиль «Юбилей» (1891), где тупоголовая просительница Мерчуткина своими финансовыми домогательствами повергает в состояние психологического ступора кассира и директора банка.

Необходимо отметить, что реакция чеховских персонажей на бытовой террор подобного вида может быть достаточно разнообразной. В некоторых случаях типичный для чеховской юмористики персонаж-обыватель оказывается неспособным устранить причины доводящего его до состояния прострации напряжения и, сделав паузу, продолжает функционировать по инерции, как заведенный часовой механизм. Так, к примеру, обнаруженный на улице без сознания и доставленный в больницу один из предновогодних визитеров просит доктора как можно скорее отпустить его для того, чтобы завершить начатый ритуальный круг. Несчастный чиновник Попов снова и снова встряхивает счета, чтобы продолжить уже совершенно безумные манипуляции с цифрами, грозящими ему миллионным долгом перед банком.

Встречаются и варианты уклонения, ухода, как поступают, например, изнуренные гастрономическими спичами персонажи рассказа «Сирена», которые, пренебрегая своими обязанностями, спешно покидают здание суда. Целый на-

бор средств уже в виде попыток **противостояния** использует герой комической сценки *«Гость»*. Вначале он пробует убедить своего визави в том, что привык ложиться спать не позже полуночи, затем начинает читать ему вслух толстый роман и, наконец, догадывается попросить у своего мучителя денег взаймы, чем и обращает его в бегство.

Можно констатировать, что рассмотренные тексты демонстрируют определенную типологию. Чеховский персонаж, оказавшийся в экстремальной, «пороговой» ситуации, либо останавливается и возвращается к исходному положению, либо пытается уклониться от решительного поступка, либо, наконец, блокировать острую коллизию не доводя дело до непоправимой стадии конфликта. В этом смысле большинство из названных опытов – это «повествование о несостоявшемся действии» или несовершенном поступке.

Рассказ *«Драма»* выделяется на фоне рассмотренных ранее, о чем свидетельствовала, в том числе, и реакция читателей, иногда весьма авторитетных. Скажем, Лев Толстой, разделивший все чеховские тексты на две категории, этот отнес к первой, высшей и всячески рекомендовал его своим знакомым.

«Драма» отчасти сохраняет в своей поэтике освоенную Чеховым модель, но одновременно включает множество новаций, причем в самых разных аспектах. Отличия просматриваются уже на уровне системы персонажей. Главные действующие лица здесь – не замученные повседневностью обыватели, а пусть и с оговорками, но представители интеллигенции: профессиональный литератор и писательница-дилетантка. Поэтому средством проверки способности к терпению и терпимости становятся не мелкие житейские дразги, а более чем объемный текст пьесы, которым «разрешилась», по ее собственному выражению, трудолюбивая Мурашкина (семантика фамилии в данном случае двойственна: она может происходить и от одной из уменьшительных форм слова «муравей», и от другого существительного – «мурашки») (Ожегов, Шведова 1992: 213).

Небезынтересно, что текст имеет некую автобиографическую основу. В переписке со своим издателем Н.А. Лейкиным в конце 1884 года Чехов сообщил, что познакомился (хотя и не по собственной инициативе) с жительницей подмосковного Звенигорода Е.Я. Политковской, которая с помощью настойчивости, больше похожей на шантаж, упростила передать в редакцию «Осколков» несколько ее рассказов. Чехов великодушно исполнил это желание и даже рекомендовал Лейкину обойтись с автором как можно более гуманно, заметил, что Политковская человек не без способностей, недурственно поет, добавив, правда, характеристику внешности – «мордемондия ужасная» (Чехов 1974: I, 133).

Хорошо известно, что Чехова донимали подобными обращениями и другие начинающие авторы, кстати, преимущественно женщины. Но было бы ошибкой оценить рассказ *«Драма»* только как попытку таким образом рассчитаться с подобного типа персонами, точно так же, как и интерпретировать текст исключительно как неприязательную пародию на пьесы некоторых современных Чехову драматургов, а такая точка зрения одно время преобладала в чеховедении.

Думается, чеховский замысел более многозначен, а его воплощение имеет и другие значимые доминанты. Кроме того, в тексте присутствуют филигранно соединенные мотивы и оценки, востребованные уже в зрелой прозе и драматургии писателя. Не в последнюю очередь здесь важен вопрос: из каких элементов может сложиться провокативная ситуация, каким может быть порог терпения и терпимости человека, за которым в качестве последнего аргумента используется мраморное пресс-папье, опущенное на голову партнера по общению?

Сразу необходимо отметить, что автор далек от идеализации действующих лиц, хотя одно из них — Павел Васильевич — в зачине рассказа позиционируется как жертва писательницы-графоманки (заметим, что в финале происходит смена ролей). Так, например, всезнающий повествователь сообщает, что герой любил только свои статьи, чужие же, предназначенные для чтения или прослушивания, воспринимались им как неизбежное зло. Неспособность отказать сверхнастойчивой просительнице оценивается и вовсе уничижительно: «*Павел Васильевич был в душе тряпкой*».

Но Мурашкина и ее пьеса, безусловно, обозначены в тексте как основной провоцирующий фактор процесса, завершеного столь радикальным поступком. Уже в портрете создательницы драмы акцентирована комически гипертрофированная пошлость: «*большая полная дама с красным мясистым лицом и в очках*», облаченная в «*более чем приличный наряд*» — платье с турнюром в четыре перехвата и высокую шляпку, украшенную бутафорской рыжей птицей (о значении этой детали см.: Иванова 2010: 196). Во внутреннем монологе Павла Васильевича его визави именуется «корпулентной тушей». Этот почти клоунский наряд и облик вполне соответствуют бешеному темпераменту и запредельной назойливости Мурашкиной, проникшей в кабинет литератора с пятой попытки, для того чтобы навязать вниманию авторитета свое детище.

Собственно драма, озвученная к тому же голосом, напоминающим мужской тенор, — это очевидно гиперболизированный образец претенциозности, глупости, фальшивого пафоса и слезливого мелодраматизма. Именно несоответствие претензии к ее реализации и порождает комический эффект, поскольку даже третьестепенные персонажи произносят развернутые монологи в стилистике моралите:

... она прочла о том, как лакей и горничная, убирая роскошную гостиную, длинно говорили о барышне Анне <...> Горничная произнесла монолог о том, что ученье — свет, а неученье — тьма...

<...>

Затем, когда прислуга вышла, явилась сама барышня и заявила зрителю, что она не спала всю ночь и думала о Валентине Ивановиче, сыне бедного учителя, безвозмездно (выделено мной. — А.Н.) помогающем своему больному отцу (Чехов 1976: VI, 227).

И т.д. и т.п.

В этой связи еще одним мощным раздражителем для слушателя убийственно скучной белиберды становится именно объем мурашкинского опуса. Павел Васильевич в начале и в ходе процесса несколько раз отмечает это: «*Мурашкина <...>*

вытащила большую жирную тетрадищу (Чехов 1976: VI, 226); *«Господи, а какая тетрадь толстая!»* (Чехов 1976: VI, 227). Данные детали, помимо прочего, вводят мотив бездарно и бессмысленно уходящего времени, которое буквально пожирается энтузиасткой сценического искусства.

Чехов с немислимой для небольшого рассказа тщательностью фиксирует еще и стадии нарастания болезненного состояния жертвы, равно как и попытки Павла Васильевича найти выход из ситуации. Он, например, пробует переключить внимание, припоминая мелкие поручения супруги, замечает, что ее портрет засижен мухами, мечтает о любимом диване. Но все эти внутренние движения оказываются бесполезным паллиативом. Как спасительную для героя соломинку можно интерпретировать внедренную в событийную систему ситуацию ложного финала: *«...барыня стала читать быстрее ...возвысила голос и прочла: «Занавес»,* но это оказывается только завершением первого из пяти действий. Переходную функцию выполняет фраза из непрекращающегося внутреннего монолога *«приговоренного к казни и уверенного в невозможности помилования»* Павла Васильевича: *«Если эта мука продлится еще десять минут, то я крикну караул...Невыносимо!»* (Чехов 1976: VI, 228), после чего начинается завершающий этап пытки.

Физические и эмоциональные мучения переходят в стадию визуальных и звуковых галлюцинаций, а реальная Мурашкина трансформируется по сути в демона: *«Тру-ту-ту-ту... — звучал в его ушах голос ... Тру-ту-ту...Жжжжж...»*; *«Та затуманилась, закачалась в его глазах, стала трехголовой и уперлась головой в потолок...»* (Чехов 1976: VI, 229). Еще чуть позже Павел Васильевич видит уже только непрерывно говорящий рот. Собственно говоря, этот ингредиент адского коктейля из пошлости, скуки, глупости, назойливости, ощущения безвозвратно загубленного времени и становится знаком **порога**, того предела терпения персонажа, за которым происходит уже взрыв. При этом акт убийства и завершающая текст фраза-пуанта: *«Присяжные оправдали его»* представлены автором как трагифарс, поскольку отчаявшийся преступник почти дословно повторяет реплику из пьесы Мурашкиной: *«Вяжите меня, я убил ее!»*.

И.Н. Сухих отнес данный чеховский рассказ к числу тех, где смерть персонажа, воссозданная пародийно, гротескно или нейтрально включена в комический контекст (Сухих 1990: 66), но представляется, что более точен А. Д. Степанов, справедливо отметивший в этой связи, что Чехову, в отличие от более ранних опытов, удалось виртуозно соединить здесь три семантических уровня: скучное, смешное и страшное (Степанов 2005: 318).

Как уже было отмечено ранее, этот рассказ получил своеобразное продолжение в ходе чеховской эволюции. Буквально в следующем, 1888 году, будет опубликован рассказ *«Спать хочется»*, где в чем-то сходная ситуация воссоздана уже в абсолютно трагической версии: малолетняя прислуга, нянька хозяйского ребенка, доведенная до физического и нервного истощения, душит младенца в колыбели, чтобы исполнить свое самое горячее желание и наконец уснуть. Но такой вариант избавления от невыносимых тягот бытия станет по сути дела последним чеховским опытом разрешения коллизии «человек — окружающий мир», хотя вызовы этого мира будут не раз повторяться и перекликаться. Так, например,

менее определенная, но узнаваемая версия Мурашкиной реинкарнируется в Вере Иосифовне Туркиной из «*Ионыча*» (1898), авторе «большинских» романов о том, чего никогда не бывает в жизни, а отчасти и в бездарном профессоре Серебрякове из «*Дяди Вани*» (1897). Возвратятся и пороговые ситуации, в которых персонаж подводится к высшей точке напряжения, как, скажем, Никитин из «*Учителя словесности*» (1894), увидевший новыми глазами свою супругу и испытывавший желание «вскочить и ударить ее». Но никакого удара не случится, точно так же, как не достигнет цели выстрел Войницкого в «*Дяде Ване*».

Порог стоического терпения персонажа у зрелого Чехова поднимется на новую высоту. Это станет свидетельством убеждения автора в том, что реальная жизнь сложнее радикальных представлений о способах ее изменения и самих этих способов, включая убийство.

ЛИТЕРАТУРА

- Иванова Н.
2010 О Чехове и дамской моде. *Нева*, № 1.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.
1992 *Толковый словарь русского языка*. Москва: Азъ.
- Степанов А.Д.
2005 *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва: Языки славянской культуры.
- Сухих И.Н.
1990 «Смерть героя» в мире Чехова. *Чеховиана: статьи, публикации, эссе*. Москва: Наука.
- Чехов А.П.
1974 *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма*, т. I. Москва: Наука.
- 1976 *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения*, т. VI. Москва: Наука.

SUMMARY

Murder of Murashkina or a Limit of Patience of Chekhovian Character

In his story “Drama” («Драма» (1887)), Chekhov models a complex situation related to testing the psychological and physical endurance of a character that undergoes a trial from the aggressive social environment. Besides, the traditional variant used by the writer, when, in the artistic world, a human conflicts with everyday life and is defeated in most of the cases, proves to be of a radical character as it is solved by means of murder. However, from the point of view of the author, this resolution of a collision is false and cannot fundamentally correct the contradictions accumulated in the social sphere that are symbolized by the character of a dilettante writer Murashkina.

РУССКАЯ ПРОЗАИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА: РЕПРЕССИРОВАННЫЙ ЖАНР?

Ю.Б. Орлицкий

В номенклатуре жанров, предлагаемой современной теорией литературы, господствует тот же принцип, что и в политике: есть жанры-диктаторы (вроде введенного Бахтиным в абсолюте романа) и есть жанры, которые считаются неважными, маргинальными, а то и вовсе несуществующими. Именно такова прозаическая миниатюра, или стихотворение в прозе.

Тут очень важна и такая определяющая вещь, как имя жанра. «Стихотворение в прозе» (далее — СП) — строго говоря, не вполне удачная калька с французского, подразумевающая совсем иное явление — прежде всего, поэму в прозе, поэтическое по духу прозаическое произведение; первым в этом ряду обычно называют поэму (повесть) Ш. Монтескье *«Книдский храм»*, автор которой впервые употребил это словосочетание. Недаром же Бодлер, определяя жанр своих СП, внес чисто объемное ограничение — маленькие СП (*Petites poemes en prose*).

Именно поэтому мы предпочитаем говорить не о СП, а о прозаической миниатюре, как о более широком и нейтральном образовании, включающем в свой объем как прозаическую лирику (СП собственно), так и эпические, и драматические миниатюры и даже мини-эссеистику. При таком широком подходе очень важно попытаться конституировать то, что принято называть жанровыми признаками. Основным (и при этом единственным регулярным) из них мы считаем краткость текста и соответствующую этому визуальную обозримость, то есть размещение текста на одной-двух, в крайнем случае — на нескольких страницах: тем самым ПМ противостоит всем крупным жанрам прозы, с одной стороны, и уравнивает все близкие по объему малые тексты — с другой.

Надо сказать, что И. Тургенев, которого по традиции считают основоположником СП, в действительности объединил в своем цикле миниатюр самые разнообразные произведения — как собственно лирические (СП), так и тяготеющие к малому рассказу, к притче, к драматургической миниатюре (диалогу), даже к афоризму. Все это давало исследователям вообще отказывать миниатюрам Тургенева в праве считаться самостоятельным и тем более монолитным жанровым образованием (см., напр., интереснейшие работы С. Шаталова — Шаталов 1969). По мнению А. Ковача, чертами жанра стихотворения в прозе оказываются такие чисто структурные и при этом крайне расплывчато описываемые особенности как *«симметрия коротких абзацев-строф, пучков образов, лейтмотивов и предложений, повышенная ритмичность и музыкальность»* (Ковач 1979: 264.). По Ж. Зельдхей-Деак, СП отличает два признака: миниатюрность формы и замкнутость, а

также самостоятельность (Зельдхейн-Деак 1990). Даже строгий М. Гаспаров в статье о СП в КЛЭ, в сокращенном виде перепечатанной затем в ЛЭС, определяет его как *«лирическое произведение в проз. форме»*, которое *«обладает такими признаками лир. ст., как небольшой объем, повыш. эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражения субъективного впечатления или переживания»*, а завершает статью словами — *«широкого распространения жанр не получил»* (Гаспаров 1972: стлб. 205); кстати, и он возводит русскую традицию этой формы к Тургеневу.

Интересно, что авторы некоторых работ чувствуют неточность и расплывчатость определения СП и пробуют его уточнить. Так, Е. Лимонова предлагает альтернативный термин «художественная миниатюра», К. Кулагина и Е. Геймбух используют понятие «лирическая миниатюра». Сложность проблемы жанровой идентификации СП подчеркивают также О. Симчич и Н. Грякалова, которые пишут:

«стихотворения в прозе» — переходная форма от собственно лирического стихотворения к малому прозаическому жанру. От лирического стихотворения жанр унаследовал небольшой объем, бессюжетную композицию, повышенную эмоциональность, установку на выражение субъективного впечатления или переживания не стихотворными средствами. Характерно, что в авторском восприятии малые прозаические жанры, подобные лирико-философской миниатюре, лирическому отрывку, не сразу были осознаны как жанровые единицы. Жанровое сознание эпохи (и авторское сознание как его часть) еще не готово было дать им права на самостоятельную литературную жизнь. Первоначально прозаические произведения подобного типа публиковались лишь в составе стихотворных сборников. Например, стихотворения, прозаические миниатюры, стихотворения в прозе собраны вместе в сборниках Коневского, Добролюбова, Белого (Симчич, Грякалова 2003).

Рассуждая же о тургеневских «Senilia», авторы этой интересной работы называют их «лирико-философскими миниатюрами» (Симчич, Грякалова 2003).

Наконец, В. Тюпа предложил недавно новое, предельно суженное понимание СП, согласно которому, это —

... нестиховое лирическое произведение, жанр, конструктивным принципом которого служит не столько миниатюрный объем текста («Лесной ручей» Пришевина занимает 4 страницы), сколько сосредоточенность на ментальном событии, совершающемся в сознании говорящего и трансформирующем его статус из рассказчика в лирического субъекта.

Это событие состоит в откровении такой нетривиальной точки зрения, которая выявляет глубинную сущность созерцаемой жизни в обыденном ее фрагменте. Жанровая структура С. в п. определяется пуантом лирической рефлексии, несущим в себе «фаустовский» эффект (акцентированный или латентный) остановленного мновения: «Все сошлось в одно, и мне стало так, что лучше и быть не могло, и некуда мне было больше стремиться» («Лесной ручей»). Поэтика «остановленного мновения» (часто, но далеко не всегда идилического), конструктивно определяющая тематику, сюжет, детализацию, композицию, стилистику, ритмико-интонационный строй С. в п., представляется необходимой жанровой характеристикой целого, позволяющей ограничивать данный жанр от прозаических миниатюр иной природы (притча, анек-

дот, микрорассказы, очерковые зарисовки, афористические фрагменты йенских романтиков или В. Розанова). Стиховедческие категории *метра* и *рифмы* к текстам С. в п. неприменимы, но им присуща общелирическая тенденция к *циклизации* — изначальная установка на соседство в рамках *цикла* (Тюпа 2008: 253).

При таком понимании, однако, больше половины разнородных по природе тургеневских миниатюр, названных СП, оказываются за рамками этой жанровой формы, хотя, как утверждает Тюпа, «в русскую литературу С. в п. ввел И.С. Тургенев («*Senilia*», 1882), после которого к малой лирической прозе обратились многие (И. Анненский, В. Гаршин, В. Короленко, Я. Полонский, А. Белый, И. Бунин, М. Пришвин и др.)» (Тюпа 2008: 253).

Еще одно альтернативное понимание прозаической миниатюры предложил недавно на материале Серебряного века Х. Баран, назвав их «фрагментами» — очевидно, исходя как раз из терминологии йенских романтиков (Баран 2009: 463–520).

В нашей работе мы не стремимся окончательно определить, что же такое ПМ и СП, однако хотели бы показать, во-первых, принципиально большую давность традиции этой формы (будем все-таки из осторожности не использовать понятие «жанр») и, во-вторых — невозможность точного разграничения разных текстов, объединяемых (часто в рамках одного цикла или книги) предельно малым объемом.

Сначала — о генезисе интересующей нас формы. Очевидно, в полном, не метафорическом смысле слова «стихотворениями в прозе» можно считать прозаические переводы собственно стихотворных произведений, бывших в России в широком ходу в XVIII — первой трети XIX вв. Причем это были не «подстрочники» или «буквальные переводы», используемые сегодня в научных целях, а именно тексты, с полным основанием претендующие на художественность и публиковавшиеся авторами как в журналах, так и в авторских стихотворных книгах.

Так, уже в знаменитом «Сборнике преподобного Кирилла Белозерского», датируемом XIV–XV вв., помещены записанные прозой «Стихи Константина некоего Ивеста о книге, глаголемей “Диоптра”, сиречь “Зерцало”» (6). Как писал Тредиаковский,

... начавшееся у нас христианство, истребившее все идольские богослужения и уничтожившее вконец сплетенные песни стихами, лишило нас без мала на шестьсот лет богочтительного стихотворения. Пребывала, таким образом, наша церковь с X по XVI век без стихов, собственно так называемых по составу, имея впрочем стихи, только же в прозе <...> гимнов и стихир, прозою переведенных, исполнен есть наш весь церковный круг (Тредиаковский 1963: 428).

Стихотворные произведения переводились и записывались прозой и дальше, даже когда появились отчетливо стихотворные вирши. Так, при Петре Великом, по утверждению С. Николаева, «отдельные переводы окказиональных стихотворений были прозаическими» — например, «*Хвалы*» голландского поэта И. Алкемаде по поводу Полтавской победы (1710) включали стихотворный оригинал и прозаический перевод (История... 1996: 97). В дальнейшем прозой еще долгое время переводились многие элегии Овидия, других античных авторов, поэмы Юнга,

«Энеида», «Потерянный рай», «Освобожденный Иерусалим», произведения Томсона (в частности, его переводил и такой знаток, как Н. Карамзин), Грея, Клейста, Галлерта. Как писал тот же Николаев, «в массе зарубежная поэзия переводилась прозой» (История... 1996: 141), что, по мнению ученого, отчасти объяснимо тем, что это была по преимуществу эпическая, дидактическая или описательная поэзия (История... 1996: 142). Однако в журналах XVIII – начала XIX в. регулярно появляются прозаические переводы и «чистой» лирики: так, первый русский перевод Сафо тоже был выполнен с французского перевода-посредника прозой.

Наконец, невозможно исключить и европейское (в первую очередь – французское) влияние: во-первых, во Франции переводы стихов прозой к XVIII веку стали нормой; во-вторых, что не менее важно, с середины века в Европе (в первую очередь – опять же во Франции) началась бурная дискуссия о превосходстве прозы над поэзией, выразившаяся, в частности, в появлении так называемых прозаических поэм; первым тут был, очевидно, Монтескье, который написал прозаическую поэму, выдержанную в гедонистическом духе, «Книдский храм»; затем прозаические поэмы писали также П. Битобе, Ж. Мармонтель, Фр. Ф. Рейрак и др.; «песнями» назвал свои широко известные эпические прозаические повести Дж. Макферсон; басни в прозе писали Г. Лессинг и Г. Геллерт, идиллии – С. Гесснер и Э. Парни (Серман 1973: 108; Алексеев 1981:528–529). Надо отметить, что все эти авторы активно читались, переводились и издавались в России на рубеже XVIII–XIX вв. Как правило, такая поэзия переводилась прозой, но несомненно сбивала ориентиры как у читателей, так и у переводчиков.

Наконец, в 1774 году появляется первая книга начинающего Г.Р. Державина – «Читалагайские оды», включавшая наряду с оригинальными произведениями прозаические переложения четырех стихотворений прусского короля Фридриха II – од «на ласкательство», «на порицание», «на постоянство» и «к Мовтерпию». Нужно заметить, что французский текст, от которого шел Державин, тоже был уже прозаическим. Как справедливо отметил Е. Эткин, у русского классика получилась «проза, поневоле построенная по художественным законам стиха», «неестественно насыщенная проза, каковой всегда оказывается буквальный перевод стихов» (Эткин 1995: 169). Кроме того, в державинских переводах присутствовали и чисто формальные признаки стиха: спорадически – силлабо-тонический метр, регулярная строфика, разного рода инверсии и параллелизмы. Причем при позднейшем переиздании од Державин усилил в них стиховое начало.

На рубеже XVIII и XIX веков публикуют свои прозаические переложения сонетов Петрарки А. Шишков и П. Катенин, который при этом категорически заявлял: «Прозой никогда стихи не заменяются» (Катенин 1822: 33). Однако вскоре появляются знаменитые «Крымские сонеты» А. Мицкевича в переводе П. Вяземского (1827), в статье, предварявшей их, русский поэт ставит это положение под сомнение, утверждая, что прозаический перевод всегда точнее. В 1843 году переводит двадцать своих стихотворений на французский язык Е. Боратынский. Наконец, в 1852 г. Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная словесность в 1852 году», анализируя поэзию Фета, делает неожиданное отступление, в котором приводит целиком или в больших отрывках 12 стихотворений Гейне в своих проза-

ических переводах. Это особенно интересно, если учесть, что Григорьев перевел многие стихи немецкого поэта стихами.

Лирика Байрона переводилась на русский язык с начала 1820-х годов, причем в основном — прозой. Особенно повезло стихотворению «*Тьма*», которое было превращено в прозу такими известными авторами как О. Сомов, Ф. Глинка, А. Воейков, М. Лермонтов (Сухарев 1991: 227–228). Вообще же, именно Байрона чаще, чем других поэтов, переводили в России прозой. Стоит, например, вспомнить переложение одной из его «*Еврейских мелодий*», сделанное М. Мусоргским с чисто практической целью — для написания вокального произведения «Поражение Сеннахериба» (так у Мусоргского); перевод датируется 1867–1874 гг. В музыкаловедческих изданиях при соответствующих нотах обычно указывается: «*текст из цикла “Еврейские мелодии” Байрона в переводе А.К. Толстого и в свободной транскрипции Мусоргского...*»; в других студиях заглавие сопровождается еще более неточной ремаркой «Из Байрона». Надо сказать, что великий композитор вообще не церемонился со стихотворными текстами; предложенная им «свободная транскрипция» тоже очень отличается от гладкого стихотворного перевода А. Толстого:

Как стая волков голодных, на нас враги набежали. Толпы их, златом и пурпуром на солнце блистая, сынов Израйля угнетенных ослепляли.

Их копыта стальные сверкали, как звезды на зыби играя. Как лес роскошный и могучий, с восходом солнца поднимались толпы вражды. И солнце смутилось, сгибла заря от полчищ ассирийских — нечестивых.

Не волны морские ревут в пучине, не ветер пустыни стонет в ущельях, — то вражды толпы с диким хохотом крови Израйля жаждают.

Уж тени вечерней зари по дальним холмам пробежали; в слезной молитве, в вопле скорбном повергся Израиль пред лицом Иеговы, о спасении детей Ханаана взывая.

И се, на черных крылах, пронесся над станом врагов испуганных Ангел Смерти — Азраил, и леденящим дыханьем коснулся их уст нечестивых.

Дрогнули дети Ваала, страхом забились сердца... и смолкли.

Поблекшими листьями, бурей гонимыми, те толпы с закатом солнца поле покрыли (Наследие 1989: 129).

Интересно, что в письме Стасову от 2 января 1874 г., очевидно, учитывая библейский прообраз стихотворения, композитор снабжает созданные им прозаические строфы еще и номерами; при этом в тексте сохранен байронско-толстовский амфибрахий, но не как постоянный метр, а как постоянно нарушаемая метрическая основа.

Наконец, в 1894 г. в России выходит пятитомное собрание сочинений Байрона в прозаических переводах — явление исключительное для своего времени, когда, казалось бы, прозаические переводы стихов окончательно остались в прошлом.

Еще один любопытный сюжет связан с прозаическими переводами стихов итальянской поэтессы Ады Негри, выполненными в те же 1890-е гг. И. Анненским. Сам поэт эти свои переводы не напечатал, а уже в наше время известный исследователь его творчества А. Федоров опубликовал их по рукописи как оригинальные стихотворения в томе Анненского в серии «Литературные памятники».

Ошибка скоро раскрылась, и Федоров отказал миниатюрам Негри-Анненского в самостоятельности и в художественных достоинствах, включив лишь несколько из них в подготовленный им том стихотворных произведений поэта для «Библиотеки поэта», где они заняли скромное место в разделе переводов.

Между тем, 24 перевода И. Анненского из Ады Негри, которые находятся в РГАЛИ, заслуживают серьезного внимания. Поэт безусловно учитывал, что переводит прозой стихи, и последовательно использовал в них элементы стиховой культуры. Так, Анненский нередко использует в своей прозе силлабо-тонический метр, сближающий ее со стихами. Например, в стихотворении «*Ночь*» регулярно появляется ямб:

*Волшебный сад прокурен благовоньем розы, тень ласково покоится над ним.
Печальный мрак, ты не о смерти ли гортензиям заснувшим шепчешь?
Должно быть потому, что сладкая роса дождем сквозь лепестки сомкнутые струится.*

О эти слезы ночи над тайной нищетой, над прозой страсти, над сном немым и муками немymi, над мимолетной радостью... (РГАЛИ. Ф. 6, оп. 1, ед. хр. 57).

Кроме того, Анненский обращается к так называемой свободной строфике, то есть не следует за формально выделяемыми в стихе строфами, а использует смысловой характер выделения абзацев, которые при этом имеют значительно меньший, версейный (стихоподобный) в сравнении с большой прозой размер; прозаическая свободная строфика позволяет выделить в отдельную строку наиболее важную фразу и вместе с тем — сохранить графическое сходство текстов со стихами.

Особого разговора заслуживают переводы стихотворных произведений полностью метрической прозы. Если Анненский, как говорилось выше, метризует для создания эффекта стихоподобия отдельные фрагменты своих переводов (что, кстати, встречалось и раньше — например, у Карамзина), то в двух русских переводах мировой поэтической классики метризован весь текст; можно сказать, что это — стихи, только записанные прозой, что существенно меняет их природу.

Интересно также, что в 1907 г. переводчица Н. Шиль перевела прозой книгу верлибров Э. Карпентьера «**Я поднимаюсь из тьмы...**», озаглавив их при этом «стихотворениями в прозе».

Наряду с этим, в русской литературе, начиная с самых ее первых шагов, присутствовали и другие типы сверхкоротких прозаических текстов, на базе которых в конце концов и возникла традиция ПМ в широком понимании этого термина. Так, уже в литературе древней Руси активно переводились притчи, анекдоты, прозаические басни, — например, Эзопа; сборник «**Стефанит и Ихнилат**». Прямое продолжение этой линии — малые нарративы, собранные в «**Письмовнике**» Курганова: «истории», «древние апофегмы», «примерные анекдоты русских».

В конце XVIII — начале XIX в. появляется еще несколько групп текстов, которые в переводе на русский язык принимают вид прозаических миниатюр. Прежде всего, это многочисленные фрагментарные переводы «**Песен**» Оссиана; переводы прозаических идиллий Геснера, «**Мадагаскарских песен**» Парни.

Ю. Левин писал:

Под влиянием английской сентименталистской поэзии (к тому же переводившейся прозой) формировался новый жанр бессюжетных произведений, посвященных медитациям лирического героя, которые можно назвать «стихотворениями в прозе». Начало этому положил Карамзин очерком «Прогулка» (1789), открывавшимся эпитафией из «Гимна» Томсона. И далее в русских журналах печатались многие подобные лирические отрывки, посвященные таким характерным для сентиментализма темам, как времена года и части суток, блаженная сельская жизнь, уединение, смерть и загробное существование, оплакивание умерших и т. п. (История... 1996: 151)¹.

Через пару лет Карамзин создает целую серию оригинальных прозаических миниатюр, причем тяготеющих к разным жанрам: *«Невинность»* (1791), *«Новый год»* (1791), *«Посвящение кущи»* (1791), *«Райская птичка»* (1791), *«Калиф Абдул-Раман»* (1791), *«Ночь»* (1792), *«Цветок на гроб моего Агатона»* (1793), а также идиллию в прозе *«Палемон и Дафнис»* (1791).

В конце XVIII в. в России появилось множество переводов идиллий Геснера, которые печатались сначала в журналах и альманахах («Вечера», «Санкт-Петербургский вестник»), а затем и в полных переводах книг писателя (М. Левшина, 1787 г.; в составе четырехтомного полного собрания сочинений Геснера, выполненного Иваном Тимковским, 1802–1803). Параллельно появлялись и подражания – более или менее оригинальные прозаические идиллии русских авторов – например, анонимная идиллия *«Осеннее время»*, появившаяся в том же «Санкт-Петербургском вестнике» за 1781 г. и полупародийная прозаическая *«Идиллия, сочиненная в Александровском на случай маскарада, бывшего в 1778 году июля 18 дня. Подражание г. Геснеру»* Державина. Как обнаружила недавно Анна Койтен, «среди текстов, сочиненных Гротом недостойными публикации, в отделе рукописей Российской национальной библиотеки имеется тетрадь, переписанная рукой Астафия Михайловича Абрамова, домашнего секретаря Державина. В ней – десять небольших произведений, «мелких статей», как указано в «Отчете Императорской публичной библиотеки за 1892 г.»: «Утренняя заря», «Выбор Флоры», «Сотворение Горлиц», «Роза», «Аврора», «Миртилл», «Зефиры», «Плаванье», «Дафна и Хлоя» и «Пучок цветов». Это – пять переводов идиллий Геснера и столько же – произведений Гердера, написанных в жанре парамифий» (Койтен 2002).

Отдельного разговора заслуживают переводы «Песни Оссиана» Дж. Макферсона, написанные в оригинале прозой, в то же время самим автором названные «песнями», то есть именованной жанровой формы, традиционной связанной со стихотворной речью. Возможно, именно поэтому подавляющее большинство русских переложений Оссиана написано стихами, о чем свидетельствует известная библиография Ю.Д. Левина (Левин 1980: 144–193).

Однако были и прозаические переводы отдельных более ли менее законченных отрывков из книги Макферсона в форме прозаических миниатюр, отчетливо тяготеющих к поэзии. Тут у русских переводчиков была своего рода двойная мотивировка выбора прозаической формы: с одной стороны, они переводили безусловно прозаический текст (особенно в тех случаях, когда, как в большинстве случаев в начале XIX в., основой перевода был не английский оригинал, а

французский перевод-посредник М. Летурнера); а с другой — и многие другие стихотворные произведения достаточно часто переводились в то время прозою.

К сожалению, прозаические переводы остались за пределами прекрасной антологии, которой Ю.Д. Левин сопроводил свое издание поэмы Макферсона в серии «Литературные памятники» (Макферсон 1983): очевидно, и здесь в какой-то степени «сработало» распространенное предубеждение наших современников против прозаической миниатюры как самостоятельной формы. Однако упомянутая уже библиография показывает, что первые переводы осуществлялись именно в прозаической форме.

Всего, по данным Левина (если исключить из рассмотрения полный прозаический перевод Е. Кострова и предшествовавшие его появлению публикации отдельных его частей), прозаических переводов «Песен» в рассматриваемый период было девятнадцать, в то время как стихотворных — семьдесят. Однако в начале — с 1768 по 1803 г. — это соотношение оказывалось как раз в пользу прозы: за это время появилось пятнадцать прозаических переводов и лишь пять стихотворных. Важно и то, что среди первых переводов — три, выполненные Н. Карамзиным: «*Картон*», «*Сельские песни*» и «*Фингал*» (Карамзин 1791, 1798), причем не с французского посредника, а непосредственно с английского оригинала.

Затем, в 1829 г., появился прозаический перевод двух небольших отрывков, принадлежащий еще одному великому автору — В. Жуковскому, который, так же как Карамзин, вполне мог бы воспользоваться для этой цели стихотворной формой. Вот как выглядел один из них:

Барды.

Барды поют. Мы извлекаем камень из шумящего потока и согласуясь с размером песен Уллиновых, то протяжных, то быстрых, кладем под него три вражьи выпуклые щита, кладем кинжал и панцирь, окружаем камень насытью земли и так его приветствуем:

Сын потока, ныне возвышающийся над землею! беседуя здесь с именами грядущими о мощном племени Сельмы. Некогда в бурную ночь усталый путник возляжет под тобою; шумящий мох твой пробудит его сны: увидит он прошлые годы, увидит кровавые битвы, увидит царей, с голубыми щитами нисходящих в сраженье, и луна туманная осветит пред ним смятенное поле. Он проснется с зарею, заметит кругом себя гробы воинов и спросит: что знаменует сей камень? И ему скажет старец: сей камень воздвигнут был Оссианом, героем минувшего времени.

Оссиан (Жуковский 1829: 16).

Вслед за этим в 1815 г. выходит книга В. Литвинова «**Уединенные часы пустытника в хижине, или Собрание разных сочинений и переводов из лучших мест Оссиана и Овидия**» (Москва, 1815), в которой фрагменты из произведения Макферсона тоже выглядят как прозаические миниатюры. Таким образом, русские переводчики отдельных «Песен Оссиана», а также отрывков из них, которые, в отличие от книги Макферсона в целом, чаще воспринимались как прозаические аналоги эпических или лирических стихотворений, выбирали для их воссоздания или стихотворную форму, или форму прозаической миниатюры.

Следующий этап в становлении уже в полном смысле слова лирической переводной миниатюры связан в национальной традиции с именем чрезвычайно

популярного в свое время в России французского поэта Эвариста Парни—автора не только широко известных «**Войны богов**» и «**Эротических стихотворений**», но и книги «**Мадагаскарские песни**», которую исследователи французской литературы обычно называют первым опытом цикла прозаических миниатюр (См. напр.: Стефанов, Козовой 1981: 1, 213—222).

Книга-цикл Парни состояла из двенадцати СП и авторского предисловия к ним, в котором поэт пишет про мадагаскарские песни: «*Они не в стихах. Поэзия их — обработанная проза*» (Эткинд 1970: 193). Если учесть к тому же, что в то время во французской литературе господствовали прозаические переводы поэзии с других языков (например, из античной лирики), то можно сказать, что для выбора формы этой очевидной мистификации было сразу две мотивировки. Песни написаны от лица различных героев и представляют исключительное для такого ограниченного объема разнообразие псевдофольклорных жанров.

К. Батюшков, И. Дмитриев, А. Илличевский и Е. Познанский переводили «Мадагаскарские песни» стихами; интересно отметить, что Батюшков переложил силлабо-тоническими стихами и другую прозаическую миниатюру Парни — «персидскую идиллию» (*Idylle persane*) «*Le Torrent*».

Однако в 1795 году в «Приятном и полезном препровождении времени» появляются «Мадагаскарские песни» в прозаическом переводе Петра Пельского, а следом, в 1796, в альманахе «Муза» — в переводе Павла Львова (Парни 1795: 103—110, 1796: 14—27). Оба перевода — практически полные: у Пельского нет только авторского предисловия, а у Львова — возможно, по соображениям цензуры — «свободолюбивой» антиколониальной пятой песни; однако сквозная нумерация при этом сохраняется, поэтому всего в цикле получается одиннадцать песен.

Интересно, что примерно тогда же, в 1801 г., публикует свое переложение мадагаскарской песни Парни, выполненное, если верить авторской датировке, за два года до этого, Анна Бунина; интересно, что в той же книжке «**Иппокрены**» поэтесса печатает и свою оригинальную прозаическую миниатюру «*Неосновательный ропот противу осени*»².

Еще одно прозаическое переложение двух «Мадагаскарских песен» — двенадцатой и девятой — публикует в 1818 года, после обсуждения в «Беседе», В. Туманский. Интересно, что несколько позднее он перевел прозой и идиллию Парни «**Источник**» (В.Т. 1818: 44—46)³.

В 1790-е гг. — возможно, не без влияния перечисленных опытов — появляются и оригинальные миниатюры: вслед за Карамзиным, создает свои лирические «**Письма о красотах природы**» А. Болотов., (например, «*К оживающей траве и первой зелени весною*»); чуть позже — Жуковский [«*Мысли при гробнице*» (1797), «*Мир и война*» и «*Жизнь и источник*» (1798), «*К надежде*», «*Мысли на кладбище*» и «*Истинный герой*» (1800)].

Еще один вариант сверхмалой прозы — циклы и ансамбли ПМ, в т.ч. и предназначенные для печати дневники и записные книжки, в которые входят тексты, вполне способные существовать вне целого: например, главы книг «**Ландшафт моих воображений**» А. Кропотова (1803), «**Путешествие в Малороссию**» П. Шали-

кова, 1818. «Капище моего сердца» И. Долгорукова, «Записные книжки» Вяземского, Записки Пушкина, «Странник» А. Вельтмана и т.д.

«Автономные» ПМ создают К. Рылеев («Победная песнь героям» и «Рейнский водопад» — 1810-е), потом появляются «Аллегории» К. Батюшкова (1815), «Три эпохи любви», «Золотая арфа» и другие прозаические миниатюры Д. Веневитинова (1820-е), миниатюры Сомова и Киреевского.

В 1826 г. выходят «Опыты аллегорий или иносказательных описаний, в стихах и прозе» Ф. Глинки, в которые вошли двадцать пять небольших прозаических произведений. В них без труда можно обнаружить намечающиеся (и развитые затем в «Стихотворениях» Тургенева) жанровые разновидности. С одной стороны, это собственно аллегории, объективно изображающие ту или иную ситуацию и делающие из этого изображения назидательный вывод, с другой — аллегорические сны или видения, окрашенные присутствием повествователя и его субъективными лирическими переживаниями (ср. первые фразы двух миниатюр: «Я был печален, как ночь» («Неосязательная утешительница»), «Однажды, в сумерки, когда я находился в бездейственной задумчивости между сном и бдением...» («Вожатый»). Напомним, что «сон» и «видение» часто встречаются (в том числе в качестве заглавия или подзаголовка) и в последней книге Тургенева. Еще несколько миниатюр Глинки при жизни писателя не были опубликованы.

В 1834 г. пишет миниатюру «1834 год» Н. Гоголь; в 1833—1836 гг. — три ранние миниатюры начинающий Герцен; в самом конце 1830-х — начале 1840-х гг. — аллегорическую миниатюру «Три художника» Н. Станкевич, в 1844 г. появляются «Русские ночи» В. Одоевского, включающие миниатюрные новеллы «Ба.» и «Мститель»; в 1846—1847 гг. создает свои «Рассуждения и размышления» и «Мысли и замечания» В. Жуковский, в 1848 г. Игнатий Брянчанинов пишет миниатюру «Кладбище», которая вместе с другими образцами его малой прозы («Сад во время зимы», «Древо зимою пред окнами келии», «Дума на берегу моря») выходят в свет в составе книги «Аскетические опыты» (1866). Наконец, В. Гаршин пишет свои СП «Она была милая девушка...» (1875), «Юноша спросил у своего мудреца Джафара...» и «Когда он коснулся струн смычком...» (1884).

Еще один прозаик XIX века, творчество которого оказывается связанным с традициями тургеневских миниатюр, — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Последние слова», в отличие от большинства других незаконченных произведений, в том числе и щедринских, были опубликованы сразу же после смерти писателя как отдельный самостоятельный текст на страницах «Вестника Европы», а затем перепечатаны во многих других периодических изданиях. Нельзя, читая эту последнюю страницу Салтыкова-Щедрина, не вспомнить при этом одно из лучших «стихотворений в прозе» Тургенева (1878) — «Старуха». Интересно, что в том же 1889 году, что и «Забывшие слова», в первом томе собрания сочинения Лермонтова под редакцией Висковатова был впервые опубликован и незаконченный перевод стихотворения И.Т. Гермеса «Я проводил тебя со слезами», выполненный метризованной прозой и также выглядящий, в свете тургеневских новаций, как стихотворение в прозе.

Тотчас же после публикации «стихотворений в прозе» появились и явные подражания им: произведения Я. Полонского «Две фиалки» с соответствующим

жанровым подзаголовком (1886) и без названия — в разделе «стихотворения в прозе» прозаического тома прибавлений к его полному собранию сочинений 1895 года **«Думки в прозе»** Каева (К. Фофанова); 1880-ми гг. датирует свою миниатюру **«Эскизы»** Семен Фруг.

Однако подлинный расцвет ПМ (в том числе и в своем лирическом варианте — СП) переживает на рубеже веков, когда их во множестве создают И. Анненский, И. Коневской, А. Добролюбов, С. Соловьев, В. Гиппиус, К. Бальмонт, А. Белый, Е. Гуро; в качестве ПМ можно рассматривать также некоторые произведения К. Льдова, А. Голенищева-Кутузова, А. Блока, А. Ахматовой, А. Ремизова, Ф. Сологуба, В. Хлебникова, Скитальца, Ф. Крюкова, Е. Замятина, И. Бунина, А. Толстого, Б. Пильняка.

Можно сказать, что этому расцвету предшествовало, как и век назад, появление переводов ПМ с европейских языков: целых пять «Стихотворений в прозе» Бодлера, а также Ж. де Босшера, С. Жеромского, Е. Жулавского, Я. Каспровича, А. Немоевского, К. Мендеса, С. Пшибышевского, К. Тетмайера, О. Уайльда, П. Альтенберга, Ж. Гюисманса, П. Луиса, П. Нансена; даже перевод произведений Ли Бо знаменитый синолог В. Алексеев в духе времени называет **«Стихотворения в прозе поэта Ли Бо, воспевающие природу»** (СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1911).

Наконец, вслед за переводами и оригинальными произведениями авторитетных авторов идет целая волна СП и ПМ авторов т.н. второго ряда: это **«Тени сна»** Зиновьевой-Аннибал, **«Новеллеты»** Валентина Вольпина, **«Осенние аккорды»** К. Сукованченко, **«Ночные»** Евг. Лундберга, **«Почтовые открытки»** Анны Мар, **«Стихотворения в прозе»** Д. Ратгауза, Н. Шульговского, Леонида Аева, Николая Арсеньева, Александра Галунова, П. Мурашова, Петра Перевалова, Э. Яницкого, **«Миниатюры»** Б. Садовского, Дм. Шепеленко, Лазаря Дымшица, Бориса Звонарева, Сергея Крюкова, А. Фарафонтова, Виктора Шаркова, метризованные и метрические миниатюры **А. Чемерзина, В. Дмитренко, И. Лукаша, М. Шкапской** и т.д.⁴

В это время появляются также большие по объему произведения лирической прозы, которые авторы (Короленко, Сергеев-Ценский) называют СП. Кроме того, к этой же традиции вплотную примыкают и произведения В. Розанова — **«Эмбрионы»** и **«Опавшие листья»**.

Традиция ПМ не прерывается и после октябрьского переворота: ей следуют и ее развивают в первые послереволюционные годы Гастев, Бабель, Пришвин, Олеша, Зощенко, Зозуля, Хармс, Шкловский, Семенов, Асеев, Грин, Неверов, Н. Симмен, М. Марьянова. Но это — тема уже другой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Напомним, что еще В. Сиповский, назвал «Прогулку» Карамзина «первым “стихотворением в прозе”» (Сиповский 1899), а за ним В. Резанов внес свое уточнение, назвав его «сентиментальным “стихотворением в прозе”» (Резанов 1906: 134).
- ² Указано нам М. Амелиным. Оба стихотворения — и подражание Парни, и оригинальный **«Неосновательный ропот противу Осени»** опубликованы в журнале «Ипокрена», 1801, ч. XI, с. 58–61 и 3–12.
- ³ Материалы архива «Беседы» свидетельствуют, что Туманский представлял в ней свои переводы «песен» еще раз, в следующем году (См. Протоколы заседаний ВОЛСНХ за 1819 г. (д. 54). № 8. 1819, 30 апреля: В.И. Туманский. “Мадагаскарские песни” (из Парни) // <http://www.lib.pu.ru/rus/Volsnx/prot/prot19.html>).
- ⁴ См. об этом диссертацию Ольги Борисовны Першукевич «“Стихотворения в прозе” И.С. Тургенева и развитие русской “малой прозы” начала XX века». Москва, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев М.
1981 Английская поэзия и русская литература. *Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX вв.* Москв.: Прогресс. С. 528–529.
- Баран Х.
2009 Фрагментарная проза. *Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза.* Москва: ИМЛИ РАН. С. 463–520.
- В.Т. <Туманский>
1818 Две мадагаскарские песни. *Беседы любителей русского слова.* Ч. 2. № 4. С. 44–46.
- Гаспаров М.
1972 Стихотворение в прозе. *Краткая литературная энциклопедия*, т. 7. Москва: Советская энциклопедия.
- Жуковский
1829 «Зачем пробуждаешь меня, ветер весенний...». «Барды поют. Мы извлекаем камень из шумящего потока...» [Перевод В. А. Жуковского]. *Собираатель*. 1-й год. № 1. С. 13, 16.
- Зельдхейи-Деак Ж.
1990 «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева. К проблеме жанра. *Русская литература*. Ленинград. №2. С. 188–194.
- История...
1996 *История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век.* Т. 2. С.-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Карамзин
1791 Картон, поэма барда Оссиана. Перевод с английского [Н. М. Карамзина]. *Московский журнал*. Ч. II. Кн. 2. Май. С. 120–147.
1971a Сельмские песни. Из творений Оссиановых. [Перевод Н. М. Карамзина]. *Московский журнал*. Ч. III. Кн. 2. Авг. С. 134–149.

- 1798 «Фингал возвратился со славою: на полях Арды легли враги его..» [Перевод Н. М. Карамзина]. *Пантеон иностранной словесности*. Ч. I. Москва. С. 213 – 222.
- 1816 *Разные повести, переведенные Н. Карамзиным*. Ч. I. Москва: Тип. С. Селивановского. С. 7–49.
- Катенин П.
1822 Письмо к издателю. *Сын Отечества*. Ч. 76, № 14.
- Койтен А.
2002 Державинские переводы из Геснера и Гердера. *НЛО*. № 54.
Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/koi.html>
- Ковач А.
1979 Жанр стихотворения в прозе в русской литературе конца XIX – начала XX века. *Romanoslavica*. Т. XIX. Бухарест.
- Левин Ю.
1980 *Оссиан в русской литературе*. Ленинград: Наука. С. 144–193.
- Макферсон Дж.
1983 *Поэмы Оссиана*. Ленинград: Наука.
- Наследие
1989 *Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тринадцати томах*. Москва: Музыка.
- Парни Э.
1795 Мадагаскарские песни. Пер. Петра Пельского. *Приятное и полезное препровождение времени*. Ч. VI. С. 103–110.
- 1796 Мадагаскарские песни. Пер. Павла Львова. *Муза*. Ч. II. 1796. С. 14–27.
- Резанов В.
1906 *Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского*. Санкт-Петербург.
- Серман И.
1973 *Русский классицизм*. Ленинград: Наука.
- Симчич О., Грякалова Н.
2003 *Малые жанры в русской прозе XX века. Генезис и типология*. Перуджа.
- Сиповский В.
1899 Н.М. Карамзин как автор «Писем русского путешественника». Санкт-Петербург.
- Сухарев С.
1991 Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах. *Великий романтик: Байрон и мировая литература*. Москва: ИМЛИ. С. 227–228.
- Третьяковский В.
1963 О древнем, среднем и новом стихотворении российском. *Третьяковский В. Избранные произведения*. Москва – Ленинград: Советский писатель.
- Тюпа В.
2008 Стихотворение в прозе. *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Intrada.
- Стефанов Ю., Козовой В.
1981 Из истории французского стихотворения в прозе XIX века. *Бертран А. Гаспар из тьмы*. Москва: Наука.

- Шаталов С.
1969 *Проблемы поэтики И.С. Тургенева.* Москва: Просвещение.
- Энциклопедия
2003 *Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв.* С.-Петербург: Издательство Олега Абышко. С. 127.
- Эткинд Е.
1970 Поэзия Эвариста Парни. *Парни Э. Война богов.* Ленинград: Наука.
1995 Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского). *Гаврила Державин.* Норвич.

SUMMARY

Russian Prose Miniature: a Genre – Victim of Repression?

The article attempts to equalize prose miniature in rights with other genres of Russian prose, showing a long tradition of this form in 18th–19th century Russian literature and demonstrating productivity of foreign influences in its formation and development.

ВКУСОВАЯ СЕНСОРИКА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ

Л.Е. Ляпина

К изучению сенсорной образности и ее возможностей литературоведение обращалось неоднократно, на различном материале. Наиболее основательную и последовательную разработку получила поэтика визуальной образности (световые, цветовые характеристики и пр.); реже изучается также звукофера и образы ольфакторные (обонятельные); в наименьшей мере исследована область тактильных образов. При этом имеющиеся результаты убедительно доказывают актуальность такого рода исследований в целом, а также существование собственной специфики в художественной функциональности образотворчества разных сенсорных полей. При этом остается практически обойденной вниманием сфера, связанная с пятым из принадлежащих человеку средств чувственного познания мира — вкусовым.

Надо признать, что любая выборка литературно-художественных текстов с неизбежностью засвидетельствует относительно малое количество такого рода материала, причем, по предварительным данным, основную часть примеров мы обнаружим в эпико-повествовательной литературе (где такого рода образы соответствуют описательно-изобразительной природе эпического текста). В лирическом же творчестве количество вкусовых характеристик совсем невелико. Тем не менее литературные обращения к вкусовой сенсорике представляются не только не случайными, но и обладающими собственной логикой исторического развития. В настоящей работе предметом внимания является отечественная лирика, выборочно представленная на материале последовательно сменяющихся друг друга исторических эпох.

Объективные предпосылки сравнительно меньшей актуальности вкусовых характеристик для художественной словесности, очевидно, связаны с физиологической и культурно-исторической спецификой вкусовых ощущений человека. Если первые четыре из так называемых внешних чувств (зрение, слух, обоняние, осязание) снабжают человека информацией о предметах и явлениях не просто сугубо внешних для его организма, но и пространственно достаточно дистанцированных от него, то вкусовое информирует лишь о том, что предельно приближено к субъекту. Ведь вкусовые ощущения возникают только при прямом контакте языка с предметом, в то время как остальные, реализуясь в открытом внешнем пространстве, могут использоваться для пространственных характеристик разного масштаба (пространство темное или освещенное; беззвучное или насыщенное звуками; жаркое, морозное, влажное; напоенное ароматом или зловонием и пр.) и быть полезными при формировании многоаспектного представления о

художественном мире средствами образно-ассоциативного воздействия на читательскую фантазию. С вкусовыми воздействиями дело обстоит сложнее.

В историко-культурном аспекте вкусовые ощущения представляются наиболее древним и примитивным способом знакомства организма с внешним миром. Это подтверждается индивидуальной историей развития каждого человеческого индивида, повторяющего вкратце, как известно, эволюционный путь всего человеческого рода и начинающего в младенчестве осваивать мир прежде всего именно посредством языка. Потом вступают и разрабатываются другие внешние чувства, из которых самое развитое и сложное – зрение – и становится в итоге главным, наиболее продуктивным информационным каналом (а одновременно и самым используемым в плане сенсорной образности в художественно-литературном творчестве).

С другой стороны, вкус изначально непосредственно связан с такой опорной универсалией, как еда, которая, как известно, занимает важное место не только в бытовой практике выживания, но и в общекультурном моделировании картины мира. В процессе развития человека еда, как центральный акт в жизни общества, получает космогоническое осмысление. Понимание особого значения еды неизбежно должно было сказаться и на более позднем, собственно художественном – фольклорном, а затем и литературном материале. Так и произошло; при этом в фольклорные лирические тексты вкусовые эпитеты внедрялись вместе с обозначаемыми ими предметами (прежде всего – продуктами питания).

Так, здесь встречаем «сладкие» («солодки») – «яства», «меды», «питье», «горелку» («водку»), «малину», «прянички»; «горькие» – вновь «горелку», («водку»), «ягодую-калину». Первому ряду также сопутствуют эпитеты «сахарный» – яства, и «медовый» – питье, яблоки. Отрыв от буквально-гастрономической семантики пока невелик: «сладкое целованье», «сахарные уста», «горькая осина» и пр. Более активно метафоризируется второй ряд: «горькие слезы», «горькая судьба», «горькие песни», «горькая сиротинушка», вплоть до самодостаточного «горюша горькая». Использование других двух вкусовых характеристик из числа опорных вкусовых – «соленое» и «кислое» – для фольклора нехарактерно.

Почти не встречаются в фольклорных лирических текстах и попытки развернуть вкусовую характеристику в сюжет; приведем редкий пример такого опыта, заметив, что в этой ситуации происходит активная метафоризация вкусовых эпитетов:

*Ты изюминка-ягодка,
Наливной сладкий яблочек,
Он по блюду катается,
Сахаром рассыпается,
Молодцом называется.*

(Народные лирические песни 1961: 113)

Далее, уже в пределах собственно литературной лирики вкусовые эпитеты утрачивают устойчивые связи с определенными предметами и обретают самодостаточность. И – здесь начинается тотальная метафоризация вкусовых обозначений, из которых наиболее частотными остаются «сладкий» и «горький».

При этом в лирике классического периода практически сходит на нет интерес к теме еды в ее гастрономическом качестве. Она может привлекать внимание, скажем, своей живописностью (от знаменитых «кулинарных натюрмортов» Г.Р. Державина до О.Э. Мандельштама: «*Немного красного вина, немного солнечного мая...*». — Мандельштам 1979: 60). Если же мотивика еды и появляется в своем прямом, гастрономическом, варианте, то, как правило, в сатирических целях, как обозначение анти-духовного, презираемого героем начала. Так, главным средством известной пародии Козьмы Пруткина на стихотворение Я.П. Полонского «*Финский берег*» выступает введение в описание быта героини (в целом очень близкого тексту Полонского) лишь ряда приготовляемых ею блюд («*тесто к караваюю*», «*творог*», «*пиво*», «*петрушка*»). Сюжетно разрастаясь, противопоставление высоко-духовного начала низменно-меркантильному миру еды становится темой у поэтов XX в. (М. Цветаевой, Н. Заболоцкого и др.)

Однако идеологизация мотивики еды отнюдь не означала вытеснения вкусовой сенсорики за пределы лирики (ориентирующейся в целом на повышенную ценность объекта); в плане поэтики здесь вырабатываются собственные традиции. Первую из них мы упомянули: уже на начальном этапе развития литературной лирики — и далее — сенсорные характеристики стремительно метафоризируются, а самый их арсенал оказывается предельно суженным. На протяжении XVII—XIX века он практически ограничен эпитетами «*сладкий*» и «*горький*», обретшими статус стертых клишированных метафор. Из этих двух лидирует с большим отрывом «*сладкий*» («*сладостный*»), частотность которого превышает «*горький*» в несколько раз. При этом вырабатывается достаточно устойчивый набор явлений и предметов, к которым эти определения применяются. Для «*сладкого*» это прежде всего — сон, дрема, мечта; для «*горького*» — слезы, судьба, тоска и пр.

Индивидуальность поэта при этом сказывается, хотя и не принципиальным образом. Так, у Жуковского она выражается в особенной непопулярности «*горького*» в пользу «*сладкого*», причем качество сладости часто характеризует не предметы («*сладкий час*», «*сладостные уста*», «*сладостная жизнь*»), но состояние — «*сладко быть сестрою*» (Жуковский 2010: 244), «*сладко*» веет «*ветерок*» (Жуковский 2010: 85), и пр.

У Лермонтова «*сладкими*» часто становятся временные единицы («*миг*», «*минута*», «*час*»), звуковые явления («*звуки*», «*сладостный ропот волн*», «*голос*»; у него «*булат ... сладко блещет и сладостно звучит*»). И, конечно же, у Лермонтова, по сравнению с Жуковским, возрастает частотность «*горького*» (хотя и не превышающего «*сладкое*»): это — «*горькие слезы*», «*страдания*», «*улыбки*», «*досада*» и пр.; к этому надо присоединить характерно лермонтовскую «*горечь*», обретающую у него материальное качество («*стих, облитый горечью и злостью*» (Лермонтов 2010: 206), «*первую любовь \ Такою горечью облить*» (Лермонтов 2010: 70).

Но в целом можно говорить о едином спектре использования «*сладкого*» и «*горького*», характерном для всей классической лирики XIX века; разрастаясь количественно, он не меняет своего метафорико-эмблематического качества. В эпитете «*горький*» стертость изначально вкусового качества еще усиливается — в случае слез, страданий и пр. — контаминацией не с сенсорным, а с проявившимся уже в фольклоре метонимически-причинным качеством: слезы, вызванные горем.

Отмеченная универсальная традиция эксплуатации «сладкого» и «горького» в роли стертых устойчивых метафор нарушается к концу классического периода в лирике Н.А. Некрасова, возвращающего слову его непосредственное значение — например, в финале стихотворения «*В полном разгаре страда деревенская...*» (1863):

*... Вот она губы свои опаленные
Жадно подносит к краям...
Вкусны ли, милая, слезы соленые
С кислым кваском пополам?*
(Некрасов 1920: 138)

За этим стояли глубинные процессы, иная поэтика слова. Заметим, что у Некрасова также актуализируются обе оставшиеся до того не востребованными поэзией вкусовые характеристики из канонической четверки («*сладкий*», «*горький*», «*соленый*», «*кислый*»). Прочитанный некрасовский пассаж предвосхищает тенденции вкусовой образности рубежа XIX—XX веков.

Эти тенденции включают в себя, кроме возвращения вкусовым характеристикам их изначального содержания, разного рода эксперименты по их использованию в поэтическом контексте, поначалу не очень и заметные, но симптоматичные. За ними просматривается стремление к возвращению вкусовым характеристикам исконной их возможности передать индивидуально-чувственную, неповторимую картину мира.

На рубеже веков все больше актуализируются мало востребованные до тех пор характеристики — «*соленый*», «*кислый*», а также всевозможные производные от них. Их новизна придает особую достоверность ощущению. Так это у ранней Цветаевой, апеллирующей к буквальному переживанию вкусовых ощущений, без всякой метафорики. Стихотворение «*За книгами*» (1912) посвящено воспоминанию о детском посещении с мамой книжного магазина. Его финал создает достоверную характеристику детского сознания, включающего и рост, и детскую страсть вообще все пробовать на вкус:

*Сколько книг! Я все прочту!
В сердце радость, а во рту
Вкус соленого прилавка.*
(Цветаева 1990: 46)

Другое цветаевское стихотворение — «*Ока*» (1912) — посвящено уже воспоминаниям отроческим:

*Пусть крыжовник незрелый, несладкий, —
Без конца шелухи под кустом!*
(Цветаева 1990: 53).

Даже у Бунина, с его в целом традиционной поэтикой, в стихотворениях 1917–1952 гг. появляются случаи нестандартного употребления вкусовых характеристик: «*виноградно-серный вкус*» вина (Бунин 1956: IV, 426), «*кисловатый запах*» ландыша (Бунин 1956: IV, 445), «*солено-жгучая*» волна (Бунин 1956: IV, 425) и др.

Там же, в поздней лирике Бунина — как, впрочем, у ряда его современников на рубеже XIX—XX вв. — систематически появляются случаи соединения «сладкого» и «горького»: «*И горько я и сладостно тоскую*»; позже — оксюморонные сочетания «сладкая мука» «сладостный кошмар», «сладкий страх», «сладостная боль», «тоска... слаще», создающие впечатление нового, неожиданного переживания.

Настойчивым поиском в интересующем нас аспекте отмечена поэзия Мандельштама. Вкусовые образы в его лирике структурно усложняются, включая метафорику, часто немотивированную, но не препятствующую формированию достоверного ощущения, — прежде всего именно в отношении приоритетного для него «соленого»:

*... Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.*
(Мандельштам 1979:126)

Здесь можно вспомнить и «жесточких звезд соленые приказы», и мечту «с собачкой впереди идти под солью звезд» (Мандельштам 1979:127).

Актуализируется у Мандельштама и «кислое», «кисловатое» — причем тоже и как буквально-опознаваемое:

*Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью, нет — с муравьиной кислинкой,
От них на губах остается янтарная сухость*
(Мандельштам 1979:143), —

и как немотивированно-метафорическое:

*... чтоб кружилась каруселью
Кисло-сладкая земля.*
(Мандельштам 1979:162)

Интерес к вкусовой сенсорике акцентируется в лирике Мандельштама и в специфически мандельштамовской поэтике «чувствительных губ», и в прямой поэтической авторефлексии:

*Гром живет своим накатом, —
Что ему до наших бед?
И глотками по раскатам
Наслаждается мускатом
На язык, на вкус, на цвет.*
(Мандельштам 1979: 167)

Наконец, важно, что вкусовая образность в лирике Мандельштама способна разрастаться, организуя целые сюжетно-тематические периоды:

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к рождеству отразилась семью плавниками звезда.*
(Мандельштам 1979: 156)

Эта тенденция, знаменательная для поэтической практики начала XX века в целом, продолжится и будет развиваться и у поэтов следующего поколения. Такова лирика А. Тарковского. Помимо традиционных эпитетов «горький» и «сладкий», пристрастия к «соленому» и введения многих новых вкусовых характеристик, у Тарковского обращает на себя внимание особое качество срастание сенсорики с символикой — часто нерасшифровываемое по механизму срастания, иррациональное, но по результату совершенно понятное:

*И грязь на дорогах твоих несладима,
И тощая глина твоя солона.*
(Тарковский 1969:96)

*Спасибо, что губ не свела мне улыбка
Над солью и желчью земной.*
(Тарковский 1969:78)

*Привкус меди, смерти, тлена
У него на языке.*
(Тарковский 1969: 222)

*Кровь, как бульжник, торчит из щербатого горла,
И невозможно пресытиться жизнью, когда
В дышало льву пернатые вогнаны сверла,
В рабых ноздрях — жесткий укус царева суда.*
(Тарковский 1969:70)

В центре внимания здесь — индивидуализированный образ лирического героя, моделирующего собственный чувственно-неповторимый мир, в частности, средствами вкусовой сенсорики.

Даже на выборочном материале приведенных примеров можно заметить, как последовательно увеличивается образотворческий масштаб вкусовой сенсорики: от эпитета, детали — к самостоятельным сюжетным линиям, углубляющим философские содержание произведений.

В заключение приведем пример стихотворения уже конца XX века — «**Горный монастырь**» А. Вознесенского (1972), в котором вкусовая сенсорика выступает в наиболее значительной, сюжетообразующей роли, определяя поэтику всего лирического стихотворения:

*Вода и камень.
Вода и хлеб.
Спят вверх ногами
Борис и Глеб.*

*Такая мятная
вода с утра —
Вкус богоматери
и серебра.*

*Плюс вкус свободы
Без лишних глаз.
Не слово бога —
природы глас....*

*Стена и воля.
Вода и плоть.
А вместо соли –
подснежников щепоть!*
(Вознесенский 1972: 172)

В основании сюжета здесь – лирическая «зарисовка» горного монастыря, построенная на реализации метафоры «вкус жизни» и получающая в итоге философскую окраску. Характерно, что метафорический образ строится с использованием метонимических механизмов, позволяющих за каждой конкретной деталью увидеть общий порядок жизни. Апелляция к вкусовым характеристикам способствует здесь выстраиванию не столько «внутреннего» физиологического, сколько «внешнего» – телеологического – пространства. Этот пример, сопоставленный с приведенными выше, свидетельствует о значительности фактического потенциала эстетических возможностей вкусовой сенсорики в отечественной лирике: от эпитета – до характеристики внутреннего мира произведения; а также о существовании собственных законов исторического развития вкусовой поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

- Бунин И.А.
1956 *Собрание сочинений в пяти томах.* Москва: Правда.
- Вознесенский Андрей
1972 *Взгляд. Стихи и поэмы.* Москва: Советский писатель.
- Жуковский В.А.
2010 *Стихотворения. Баллады.* Москва: Профиздат.
- Лермонтов М.Ю.
2010 *Полное собрание сочинений в одном томе.* Москва: Альфа-книга.
- Мандельштам О.
1979 *Стихотворения.* Ленинград: Советский писатель.
- Народные лирические песни*
1961 Ленинград: Советский писатель.
- Некрасов Н.А.
1920 *Стихотворения.* Петербург: ГИЗ.
- Тарковский Арсений
1969 *Вестник.* Москва: Советский писатель.
- Цветаева Марина
1990 *Стихотворения и поэмы.* Ленинград: Советский писатель.

SUMMARY

Taste Imagery in Russian Lyric Poetry

Taste delineations (“sweet”, “bitter”, “sour”, “salt”) form a special sphere of poetics. Selective comparative analysis of lyric poems – the ones of folk-lore, Zukovskij, Lermontov, Bunin, Mandelshtam, Tarkovskij, etc. – make it possible to discover the general laws in their historical life and expressive resources. Taste imagery moves from direct meaning (in contact with stable objects) to independence and metaphoric forms. Soon they become outworn, and only in the end of the 19th–20th cc. find new ways of individual expressiveness in lyric.

О ДУХОВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ РАННЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ: «ВЕЧЕР» — «ЧЕТКИ» — «БЕЛАЯ СТАЯ»

Ф.П. Федоров

Духовная эволюция человека, тем более великого художника, вряд ли постижима во всех её проявлениях и извивах. Фома Кемпийский в начале XV в. писал: «... если бы дела Божии мог с легкостью постичь разум человеческий, не были бы они столь чудесны и неизреченны» (Фома Кемпийский 1992: 383).

В основу разговора о духовной эволюции Ахматовой будет положена одна, хотя по всей очевидности центральная для человека категория — категория совести. Тем более, что совесть не есть нечто внешнее и умозрительное применительно к ахматовской лирике, а одна из её доминант, одна из первооснов, из непререкаемых ценностей лирического «я» Ахматовой.

Христианство, погруженное в духовное бытие, выдвинуло совесть в качестве важнейшей религиозно-этической категории. Совесть, утверждает христианство, представляет в человеке от имени Бога, соизмеряет со Словом Божиим его деяния, мысли и чувствования; это — глас Божий в человеке. С точки зрения Аврелия Августина, совесть — это «*внутренний моральный закон, записанный Богом в человеческом сердце*» (Майоров 1979: 325). Совесть является не только регулятором жизни, как внутренней, так и внешней, но и определяет меру ценности человека, его этический и религиозный статус. «*Да, жалок тот, в ком совесть нечиста*», — сказано Пушкиным устами Бориса Годунова (Пушкин 1978: V, 209).

Мир ранней Ахматовой — новеллистический мир; едва ли не каждое стихотворение построено как классическая новелла, новелла боккаччовского типа, с предельной «оголенностью» структуры, с той же определенностью и лапидарностью, с тем же схематизмом действия, не допускающим всевозможных осложнений, вставок параллельных рядов. Стихотворение Ахматовой рационалистически структурировано, оно, подобно новелле, «овнешнено»; оно строит топос, как бы адекватный реальному топосу, во всей его телесной очевидности, топос трех измерений, в который помещено событие, наблюдаемое и описываемое извне. «*Обрастание лирической эмоции сюжетом*, — писал Б.М. Эйхенбаум, — *отличительная черта поэзии Ахматовой*» (Эйхенбаум 1969: 140). Как и мир новеллы, мир Ахматовой ориентирован на конкретику; в нем невозможна пространственная «разреженность», абстрактность, наоборот, он заполнен вещами, необыкновенно актуализированными. «*Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду*» («*Вечером*»). Ахматова включает не только зрение, но и обоняние, но и осязание; её мышление в этом плане подобно натюрмортному мышлению Бубнового валета¹.

Как и в новелле, в стихах Ахматовой существен диалог, играющий ключевую роль в событийном перевороте. Структура ахматовского текста демонстративно антисимволистская структура, поверх символизма она апеллирует к XIX веку, к пиршеству реалистической телесности, но XIX век тяготеет к бесконечной развернутости описания, стремится запечатлеть мир в его целостном, недискретном облике, он «говорлив». Ахматовский же текст — «сжатый», предельно «спрессованный» текст, текст небольшого объема; в силу своей «сжатости», словесной экономности, матричности он, конечно, антиреалистичен. С XIX веком он более прочно связан другим своим качеством. При всей новеллистической «овнешненности» мир Ахматовой — это психологический мир, точнее говоря, внешнее погружено в психологическую атмосферу, внешнее ориентировано на психологический подтекст.

Стихотворения Ахматовой — психологические новеллы, генетически связанные с русским романном психологизмом, о чем пронизательно в 1922 г. писал Мандельштам:

Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии — свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивает с оглядкой на психологическую прозу (Мандельштам 1990: 265–266).

И Анненский, которого Ахматова неизменно считала своим учителем, был близок ей не только потому, что «нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни» (Ахматова 1986: 2, 202), но и потому, что, как и Ахматова, был глубочайшим образом погружен в русскую психологическую традицию XIX века.

У Ахматовой психологизировано не только изображаемое ею событие, психологизирована вся система действий, система жестов, в том числе и речевых. Всего лишь два примера из хрестоматийных стихотворений: 1) «**Песня последней встречи**»: *Так беспомощно грудь холодела, | Но шаги мои были легки. | Я на правую руку надела | Перчатку с левой руки.* 2) «**Сжала руки под темной вуалью...**»: *Задышавшись, я крикнула: «Шутка | Все что было. Уйдешь, я умру». | Улыбнулся спокойно и жутко-ко | И сказал мне: «Не стой на ветру».*

Каждое ахматовское стихотворение имеет определенную психологическую ауру, определенный психологический ореол. Психологическую ауру лирического субъекта «**Вечера**» (1912), первой книги Ахматовой, образуют следующие лексемно-понятия: *томление, смута, печаль, терпкая печаль, горечь, неприютность, усталость, страх, скука, смятение, тревога, беспомощность, предчувствие беды, безысходная (нестерпимая, предсмертная) боль, плач, мука, пытка, бред, предсмертный бред, предсмертная летаргия.* Это наиболее частотные определения внутреннего состояния героини. Иногда духовное состояние квалифицируется прямо противоположным образом: *сладостность, пленительная истома, радость, жгучие предчувствия любви,* но это факультативные случаи, существенные, свидетель-

ствующие о некоторой контрапунктности духовного состояния героини, но не определяющие его всецело. Доминантой же, ядром психологического континуума является *тоска*, наиболее частотная лексема-категория: *А тоска мою выпила кровь («Ты поверь, не змеиное острое жало...»); Странно вспомнить: душа тосковала, | Задыхалась в предсмертном бреду («В Царском Селе»); Я с криком тоски просыпалась... («Три раза пытать приходила...»); Все сильнее биенье крови | В теле, раненном тоской («Рыбак»); Пусть страшен путь мой, пусть опасен. | Еще страшнее путь тоски... («Меня покинул в новолунье...»); И поняла ты, что отравная | И душная во мне тоска («Туманом легким парк наполнился...»)*. И т.д., и т.д. Нетрудно увидеть, что ахматовская *тоска*, как и иные, вариативного типа эмоции, в большей или меньшей степени разрушительны, на жизненной оси координат они представляют ценностный низ. И потому совершенно естественно определение жизни как *«проклятого ада» («Белой ночью»: И знать, что все потеряно, | Что жизнь — проклятый ад)*. Первопричиной же тоски, «проклятого ада», является *любовь*. Мир «Вечера» — мир любви, точнее, *«любвонной пытки»*. «Вечер» 1912 года начат был стихотворением *«Любовь»* — стихотворением-темой, стихотворением-программой. Из 46 стихотворений, составлявших первое издание, только в нескольких стихотворениях не говорится о драме, о трагедии. *«Должен на этой земле испытать / Каждый любовную пытку» («Музе»)*. И все психологические номинации — не что иное, как эквивалент *«любвонной пытки»*, её слагаемые компоненты. Любовь тождественна жизни, но любовь — это «пытка», это, если воспользоваться тютчевским изречением, «поединок роковой».

Но для «Вечера» характерен своеобразный внутренний парадокс. «Проклятый ад» *«любвонной пытки»* соизмеряет жизнь со страхом, с несчастьем, со смертью; любовь сопровождается смертью, мыслью о смерти; тема смерти — одна из магистральных тем книги, во второй её половине едва ли не выходящая на первый план (*«Сердце к сердцу не приковано...»: Не целуй меня, усталую, | Смерть придет поцеловать; «Хорони, хорони меня, ветер...»; «Музе»: Лучшие погибну на колесе, | Только не эти оковы; «Сероглазый король»; «Похороны»: Я места ищу для могилы...; и т.д.*).

Высока частотность употребления таких лексем-категорий, как *тоска, горе, страх* и т.д., утверждение их в качестве опорных в трансцендентной сетке сознания, своего рода влечение к смерти или присутствие смерти в каждом мгновении настоящего ставит *«Вечер»*, как и последовавшую за ним вторую книгу — *«Четки»*, в контекст философии экзистенциализма, прежде всего Кьеркегора, исследующего взаимодействие греха, страха и отчаянья (*«Понятие страха», «Болезнь к смерти»*). Речь не идет о каком-либо влиянии, воздействии, речь идет о сложившейся в русском обществе 1900–1910 гг. «экзистенциальной ситуации», которая *засвидетельствована* Ахматовой и которая является питательной почвой для трудов Шестова и Бердяева.

Но «любвонная пытка» не только рождает страх, отчаянье, «предсмертный бред», но и является *единственной формой истинной жизни*; «любвонная пытка» — это доля, какую *«Лишь врагу | Пожелать я могу» («Я живу, как кукушка в часах...»)*; но, с другой стороны, «любвонная пытка» — это и нечто прямо противоположное: *«Мы хотели муки жалающей | Вместо счастья безмятежного...» («Мне с тобою пья-*

ным весело...»). «Счастье безмятежное» — утилитарно-позитивистская, «викторианская» норма жизни, утвержденная XIX веком и отвергнутая русской интеллигенцией, в том числе художественной (русская проза XIX в. — тому свидетельство). «Мука жальная» — это страдание, отчаянье как цель, как идеал, как норма духовной жизни. У Шестова в книге «Достоевский и Ницше (философия трагедии)» есть пассаж, посвященный «Герою нашего времени»: «если Печорин и болезнь, то это одна из тех болезней, которые автору дороже всякого здоровья. Печорин — больной, но кто же здоровый? Штабс-капитан Максим Максимыч, Грушницкий с его приятелями или, наконец, если брать в расчет женщин, милая княжна Мери или дикарка Бэла?» (Шестов 1993: 167–168). Это в высшей степени относимо к ситуации «Вечера». Героиня книги, чье существование неотделимо от любви, — враг себе самой, но враг, который превыше друга; любовь — это смерть, но любовь — это жизнь, мука — и радость; любовь, положенная в основу жизни, определяет расколотость жизни, расколотость сознания, расколотость чувствований.

Ахматовская философия любви как «любобной пытки», столь экспрессивно, столь ярко продекларированная в «Вечере», проявила ту философию, ту этику начала XX в., которую можно назвать философией, этикой художественной богемы, богемы, как особого культурно-психологического явления жизни. Богема сформировалась как сообщество художников, альтернативное сообществу обывателей. С точки зрения утилитарно-позитивистской этики, это низовой мир, ибо организован не по законам «здорового смысла», мир изгоев, отщепенцев, бунтарей. Но это мир людей, утилитарным ценностям предпочитающих ценности духовные, это своего рода братство в духе, братство, главным принципом которого является свобода (вопреки духовным «несвободам», царящим в «верхнем мире»). Б. Лившиц писал о «Бродячей собаке», являющейся классической моделью мира художественной богемы:

Основной предпосылкой “собачьего” бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на “фармацевтов”, под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они принадлежали (Лифшиц 1989: 509).

«Особым устройством и укладом своего быта, — пишет исследовательница, — “Бродячая собака” походила на некое государство жрецов искусства» (Тихвинская 1995: 93). «Бродячая собака» открылась в ночь на 1 января 1912 г., за два с небольшим месяца до выхода «Вечера», сыграла исключительно важную роль в творческой жизни Ахматовой, главное, кабаре преломило предельно ясно то богемное мироощущение, которое установилось в России в начале XX века. В сущности, богема была одним из вариантов охватившего Россию утопизма, а именно: эстетически-бытового; многочисленные же салоны, клубы, кабаре были попытками конкретного осуществления, построения художественных утопий. Но элитарно-эстетическая идея Серебряного века, при всей выдающейся роли, которую ей суждено было сыграть, таила в себе черты ущербности, предельно точно обозначенные Бердяевым.

Изначально в этот русский ренессанс вошли элементы упадочности. Иногда казалось, что дышат воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха. <...> Было возбуждение и напряженность, но не было настоящей радости. Как это часто бывает, элемент творческий и серьезный соединялся с элементом подражания и моды. Слишком многие вдруг стали поэтами, мистиками, оккультистами, презирали этику, пренебрежительно относились к науке. <...> Культурно-духовное движение того времени было своеобразным русским романтизмом, оно менее всего было классическим по своему духу. Романтический дух, между прочим, сказывался в преобладании эротики и эстетики над этикой. Литература начала XX века поврала с этической традицией литературы XIX века (Бердяев 1991: 140).

Но вернемся к ахматовской концепции любви. «*Любовь*, — писал С.Л. Франк, — *есть благоговейное, религиозное восприятие конкретного живого существа, видения в нем некоего божественного начала. Всякая истинная любовь — все равно, отдает ли себе отчет в этом сам любящий или нет — есть, по самому её существу, религиозное чувство*» (Франк 1992: 317). В результате позитивистско-атеистического воззрения XIX века религиозно-философская, религиозно-этическая концепция любви была утрачена, остался внемифологический, внерелигиозный эрос. Любовные отношения, утратив статус духовных отношений, обрели статус отношений чисто эмпирических, физических. П.А. Флоренский открывает книгу «**Столп и утверждение истины**» символической картинкой с надписью: «*Finis amoris, ut duo unum fiant. Предел любви — да двое едино будут*» (Флоренский 1990: 1). Ахматова демонстрирует мир, в котором двое едины быть не могут. В этом смысле «*Вечер*» — книга духовного тупика, утверждение этого духовного, жизненного тупика как некоей неизбежной данности, как неизбежной «любовой пытки». Как сказано Аврелием Августином в «**Исповеди**», «*несчастна всякая душа, скованная любовью к тому, что смертно*» (Августин Аврелий 1992: 45).

Психология Ахматовой — психология человека, переживающего реальность, как внешнюю, так и внутреннюю, как *единственную* и потому *внеоценочную* субстанцию. Оценка возникает, когда в картине мира присутствует другая реальность, хотя бы неосвоенная, недостижимая, даже неизвестная, но принципиально возможная. Внеоценочность Ахматовой в современном ей поэтическом круге уникальна. Ахматовский мир — мир констатации, но не оценок. Кстати говоря, это обстоятельство явилось, судя по всему, важнейшим аргументом в пользу новеллистичности её стихотворений, выдвинуло новеллу в качестве модели лирического текста. Ибо новелла в её исходных, боккаччовских заданиях была жанром, констатирующим те или иные событийные взрывы, но не анализирующим и оценивающим их.

Оценка же чрезвычайно важна, исходя не только (и не столько) из художественных законов, но прежде всего из законов религиозных, христианских. Как известно, в основе христианской этики находится не наличие /отсутствие в человеке тех или иных чувств, влечений, а *отношение* к ним, их оценка, «самосуд»; именно «самосуд» определяет движение человека к добродетели, к Богу. «*Без радения и прилежания, — утверждал Фома Кемпийский, — никогда не приобретешь добродетелей. <...>Тяжелее противиться порокам и страстям, чем исполнять многотрудную работу. Тот, кто не избегает мелких грехов, мало-помалу впадает в большие*» (Фома Кемпийский 1992: 262).

При бесспорном своеобразии ахматовского языка, продемонстрированного в «Вечере», нельзя не увидеть в отдельных стихотворениях и модернистской, восходящей к символизму, манерности, столь не характерной для Ахматовой, столь противоречащей её «эпиграмматичности»² [Блок напротив строк «*И вели голубому туману | Надо мною читать псалмы...*» из стихотворения «*Хорони, хорони меня, ветер...*» написал: «*Крайний модернизм, образцовый, можно сказать, “вся Москва” так писала*» (Ахматова 1986: I, 390)].

Обстоятельства как «содержательного», так и формального планов определили устойчивую нелюбовь Ахматовой к своей первой книге.

Эти бедные стихи пустейшей девочки почему-то перепечатываются тринадцатый раз <...>. Появились они и на некоторых иностранных языках. Сама девочка (насколько я помню) не предрекала им такой судьбы и прятала под диванные подушки номера журналов, где они впервые были напечатаны, “чтобы не расстраиваться”. От огорчения, что “Вечер” появился, она даже уехала в Италию (1912 г., весна), а сидя в трамвае, думала, глядя на соседей: “Какие они счастливые – у них не выходит книжка” (Ахматова 1986: II, 245–246).

По этим причинам «Вечер» был как бы дезавуирован «Четками», куда вошли в качестве самостоятельного раздела тщательно отобранные стихотворения из первой книги; а в конце жизни своей первой книгой Ахматова назвала именно «Четки» (II, 257).

Здесь необходимо отступление текстологического порядка. Как известно, Ахматова работала над структурой своих книг в течение всей жизни; состав книг от издания к изданию претерпевал изменения. Изучение духовной и творческой эволюции Ахматовой предполагает изучение первых изданий и того корпуса стихов, которые эти издания окружают. Серьезным является вопрос о причинах включения того или иного стихотворения в одно издание и исключения из последующих изданий, и наоборот. Необходимо иметь в виду и стилистическую правку.

Обратимся к одному серьезному примеру. «Вечер» заканчивается стихотворением «*Я и плакала и каялась...*», но в «Вечер» это стихотворение было включено лишь в 1940 г. в сборнике «*Из шести книг*». Естественно, из анализа концепции «Вечера» 1912 г. оно должно быть исключено. Но, с другой стороны, оно создано в 1911 г., т.е. тогда, когда создан был основной корпус стихов «Вечера».

*Я и плакала и каялась,
Хоть бы с неба грянул гром!
Сердце темное измаялось
В нежиллом дому твоём.
Боль я знаю нестерпимую,
Стыд обратного пути...
Страшно, страшно к нелюбимому,
Страшно к тихому войти.
А склонюсь к нему нарядная,
Ожерельями звеня, —
Только спросит: “Ненаглядная!
Где молилась за меня?”*

Стихотворение принципиально важно по целому ряду причин, но остановимся лишь на одной из них: в нем впервые появляется категория *стыда*: «*Стыд обратного пути*». Стыд — это, естественно, форма самооценки, «самосуда». Но в иерархии этических принципов стыд — самооценка инстинктивная и более низкая, чем совесть, ибо совесть — *осознанный* «моральный закон», совесть — диалог человека с Богом; стыд же, о чем свидетельствуют и стихи Ахматовой, высокого, тем более сакрального смысла не содержит. Стихотворение не было включено в «Вечер» 1912 г. именно потому, что выпадает из общего строя первой ахматовской книги; стихотворение было включено в книгу 1940 г., потому что входит в контекст духовной эволюции Ахматовой, ею хорошо осознаваемой. Но во всяком случае создание в 1911 г. этого стихотворения значимо как свидетельство духовных поисков, духовных диалогов, которые шли в Ахматовой, хотя они имели неактуализированный характер.

«**Четки**» (1914) — книга той же психологической ауры, той же психологической атрибутики, что и «**Вечер**», только в еще большей степени, чем в «Вечере», актуализированы *горе, тоска, страх*. С другой стороны, сняты такие автохарактеристики, как «бесприютность», «беспомощность», «пытка», «бред»; происходит некоторое падение экспрессии, в частности, экспрессивных определений типа: «безысходная», «нестерпимая», «предсмертная» и т.д. На смену экспрессии приходит утверждение «покоя» («*Не будем пить из одного стакана...: Коротких мы не учащаем встреч. | Так наш покой нам суждено беречь*») и «славы» («*Столько просьбу любимой всегда!*: Слишком сладко земное питье, | Слишком плотны любовные сети. | Пусть когда-нибудь имя мое | Прочитают в учебнике дети, || И, печальную повесть узнав, | Пусть они улыбнутся лукаво... | Мне любви и покоя не дав, | Подари меня горькою славой; «*Дал Ты мне молодость трудную...*»: Долгую песню, льстивая, | О славе поет судьба»). Появление в «Четках» славы как духовной характеристики бесспорно связано с поэтическим самосознанием Ахматовой («*Покорно мне воображеньё...*»: *И если я умру, то кто же | Мои стихи напишет вам, | Кто стать звенящими поможет | Еще не сказанным словам?*).

Чрезвычайно значим еще один сдвиг в духовной эволюции Ахматовой: расширение пространственного опыта героини. «Вечер» был книгой петербургско-царскоевельского топоса. В «Четках» появляется российский (тверской) топос, сопрягаются петербургско-царскоевельский и тверской миры, точнее сказать, замкнутое петербургско-царскоевельское пространство вводится в контекст пространства российского. Два примера: 1) *Ты знаешь, я томлюсь в неволе, | О смерти Господа моля. | Но все мне памятна до боли | Тверская скудная земля*; 2) *Покорно мне воображеньё | В изображеньё серых глаз. | В моем тверском уединеньи | Я горько вспоминаю вас*. Российский (тверской) топос определяет существенную коррекцию в автопортрете: героиня осознает себя не только, как грешница, «блудница», но и: *Не пастушка, не королева | И уже не монашенка я — || В этом сером, будничном платье. | На стоптанных каблуках... («Ты письмо моё, милый, не комкай»)*. Тверскому топосу аналогичен во многих отношениях и топос крымский; изменение топоса, как и в тверском случае, связано с изменением внешнего и внутреннего образа героини, с его демократизацией: *Стать бы снова приморской девчонкой, | Туфли на босу*

ногу надеть, | И закладывает косы коронкой, | И взволнованным голосом неть. || Все глядеть бы на смуглые главы | Херсонесского храма с крыльца | И не знать, что от счастья и славы | Безнадежно дряхлеют сердца (**«Вижу выцветший флаг над таможней...»**).

Петербургско-царскосельский топос разомкнут и в европейском направлении (**«Венеция»**); и это становится начальной стадией формирования той «всемирности» (пространственной и временной), которая будет столь характерна для поздней Ахматовой.

Но определяющее отличие «Четок» от «Вечера» заключается в безусловном утверждении самооценки; в космос человеческого сознания, сознания героини как его доминанта явлена *совесть*. Трансформация художественного мира «Четок» связана прежде всего с такими стихотворениями, как **«Все мы бражники здесь, блудницы...»**, **«Высокие своды костела...»**, **«Я научилась просто, мудро жить...»**, **«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»**, **«Помолись о нищей, о потерянной...»**. Как только что названные, так и некоторые другие стихотворения в основе своей имеют христианские модели.

Необходимо несколько подробнее сказать о стихотворении **«Все мы бражники здесь, блудницы...»**.

*Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.*

*Ты куришь черную трубку,
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней.*

*Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь или гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.*

*О, как сердце мое тоскует!
Не смертельного ль часа жду?
А та, что сегодня танцует,
Непреренно будет в аду.*

Мир стихотворения без первого и последнего стиха – классический мир «Вечера»: артистическое кабаре (стихотворение впервые и было опубликовано под названием **«Cabaret artistique»**), «Бродячая собака» с хорошо узнаваемой её атрибутикой (название черного автографа **«В “Бродячей собаке”»**); и это модель мира одновременно реального и нормативного, «страдальческого» и влекущего, норма жизни и чувствования. Но уже первый стих ставит изображаемый мир под знак совершенно определенной, негативной *оценки*; при этом если слово «бражники» стилистически нейтрально, то слово «блудницы», для начала XX в. достаточно архаическое, бесспорно, имеет библейский семантический ореол. В

«Библейской энциклопедии» сказано: «Блудница — слово это вообще прилагается к непотребной женщине, употребляется в Свящ[енном] Писании вообще для обозначения нечестивого и развратного образа жизни Израильтян, если они нарушали Завет с Богом и предавались идолопоклонству и другим порокам» (Библейская энциклопедия 1891: I, 94). Но «блудницы» первого стиха существенно трансформируют и семантику серединной, «современной» части, семантику каба-ре. Согласно той же «Библейской энциклопедии» блудницы живут в «*домах блудли-лищных*», «*от честных женщин отличаются особенностью в одежде*», «*коварством, шумливостью и бесстыдством*», увлекают «*в свои сети неразумных*» (Библейская энциклопедия 1891: I, 94) и т.д.; кабаре обретает достоинство «блудилищного» дома. Последнюю же точку в понимании стихотворения (а также и в библейском понимании «блудницы») ставят заключительные стихи: «*А та, что сегодня танцует, | Непременно будет в аду*». Ад — «*место, лишённое света*», «*духовная темница*», «*состояние духов, грехом отчужденных от лицезрения Бога и соединенного с ним све-та и блаженства*» (Библейская энциклопедия 1891: I, 28). «Ад» последнего стиха инверсивно характеризует кабаре как земной прообраз ада (кабаре сопоставляется с адом как с «темницей», с «местом, лишенным света» благодаря стиху «*На-всегда забиты окошки*»). Жизнь каба-ре оценена как «адская» жизнь. С другой же стороны, ад — это перспектива, это будущее, это неизбежное наказание за грех земной жизни.

Стихотворение имеет два плана: план событийный и план оценочный. «Не-воля», «темница» «грешной», «ночной» (перевернутой) жизни — и «самосуд»; в героине совершенно очевидны две позиции: позиция «блудницы» и духовная позиция; но «самосуд» обретает исключительный статус: совершаемый совестью, под влиянием совести, — это одновременно Господний суд; суд Господа воплощен в «самосуде» человека. Но суд Господа в «Четках» воплощен еще и в суде народном, в суде тверских «баб»: «*И осуждающие взоры | Спокойных загорелых баб*» («*Ты знаешь, я томлюсь в неволе...*»). Существенно, что оценочная позиция героини, позиция тверских «баб» и позиция Господа сливаются в единую позицию, это и есть высшая, абсолютная в своей истинности позиция, точка зрения. Ахматова недвусмысленно утверждает в «Четках» приоритет духовных, религиозных цен-ностей над ценностями тварными, «*религиозный характер своего страдальческого пути*», как писал Н.В. Недоброво (Недоброво 1995: 399). Нельзя не отметить и того важнейшего обстоятельства, что духовная связь героини установлена не с «бражниками» и «блудницами», а с тверскими «загорелыми бабами»; и именно в «Четках» берет начало та ахматовская тема слиянности «я» и народа, которая ито-говое воплощение получит в «**Реквиеме**».

Одновременно с семантическими трансформациями происходят и трансфор-мации структурные. Текст, строящийся по новеллистической модели, обретает христианскую, библейскую систему знаков. Новелла, в основе своей имеющая событийный взрыв, — жанр, предназначенный для демонстрации исторического процесса, исторического видения. Библия же является знаком вечных ценно-стей, не подверженных временным трансформациям. По мере саморазвития ах-матовского стихотворного текста он утрачивает новеллистические черты; новелла

саморастворяется в «неновеллистической» структуре, структуре притчевого характера.

Органически со стихотворением *«Все мы бражники здесь, блудницы...»* связано стихотворение *«Помолись, о нищей, о потерянной...»*; в стихотворении, воплощающем целый ряд библейско-христианских тем и мотивов, в частности, мотив покаяния, мотив молитвы, получает принципиально важное развитие тема суда, наказания, прежде всего в заключительной, итоговой строфе: *«Отчего же Бог меня наказывал | Каждый день и каждый час? | Или это ангел мне указывал | Свет, невидимый для нас?»* Суть заключения здесь не в самооценке, совершенно для человеческого сознания очевидной, и не в наказании-муче, наказании-страдании, неизбежном для христианина, а в постижении через наказание Света, т.е. Бога. Тварному «видимому» свету первой строфы (*«Ты, в своих путях всегда уверенный, | Свет утревший в шалаше»*) противопоставлен Свет «незримый», указываемый «ангелом». Стихотворение, в сущности, демонстрирует тяжелый путь движения человека к Богу, путь, исполненный грешных заблуждений (*«томила ночь угарная»*), смятений, сомнений, вопросов, но в то же время осознанно-целенаправленный.

Одна из важнейших тем в творчестве Ахматовой — тема *молитвы*, начатая в «Вечере». Но в первом издании «Вечера» молитва упомянута однажды: в открывающем книгу стихотворении *«Любовь»* (*Умеет так сладко рыдать | В молитве тоскующей скрипки...*). Но нетрудно увидеть, что «молитва» этого стихотворения не имеет никакого отношения к христианской молитве; она отнесена к любви, любви «грешной», той любви, которая *«То змейкой, свернувшись клубком, | Усамого сердца колдует, | То целые дни голубком | На белом окошке воркует»*; молитва введена в ряд совершенно тварных сопоставлений: свернувшаяся «змейка» — воркующий «голубок» — яркий «иней» — «дрема левкая» — наконец рыданье *«В молитве тоскующей скрипки»* (от любовного «колдовства» к любовному страданию — таково внутреннее движение, здесь изображенное). Фразовая структура (алогизм в основе сочленения лексем) делает слово «молитва» по-символистски приблизительным, неточным, метафорическим (при этом метафоризм служит формированию некоего манерно-игрового, «красивого» мира; и в этом плане «молитва тоскующей флейты» «задана» уже «змейкой», свернувшейся «клубком» «у самого сердца»). Еще более светский характер молитва имеет в двух стихотворениях времен «Вечера» и к «Вечеру» отнесенных много лет спустя. Прежде всего это стихотворение *«Молюсь оконному лучу...»* (1909), впервые опубликованное в 1961 г., и в составе «Вечера» в последней прижизненной книге — в *«Беге времени»* (1965). И стихотворение *«Я и плакала и каялась...»* (1911), уже процитированное, завершающееся стихами: *«А склонюсь к нему нарядная, / Ожерельями звеня, — | Только спросит: “Ненаглядная! Где молилась за меня?”*. Благодаря двум этим стихотворениям современная структура «Вечера» обрамлена «молитвами». Но «молитва» 1909–1911 гг., только что трижды прозвучавшая, — не сакральная, а травестированная, светская «молитва»; в первом случае она обращена к «оконному лучу», во втором случае связана с банальным любовным интересом, в то время как молитва *«есть возношение ума и сердца к Богу, являемое благоговейным словом человека к Богу»* (Библейская энциклопедия 1891: I, 484).

Частотность молитвы в «Четках» увеличена, но главное: молитва ни разу не употреблена в травестийно-метафорическом значении, имеет только каноническое христианское задание. Одно из центральных стихотворений книги начато стихами: «Я научилась просто, мудро жить, | Смотреть на небо и молиться Богу...» «Молиться Богу» здесь никакого дополнительного смысла, кроме как единственно возможного, т.е. христианского, не содержит. Аналогичный смысл молитва имеет и в другом программном стихотворении, также начинающемся словами о молитве: «Помолись о нищей, о потерянной, | О моей живой душе».

Стихотворение «Я научилась просто, мудро жить...» имеет принципиальное значение в «Четках» потому, что демонстрирует систему не «грешных», но духовных чувствований, не «грешной», но духовной жизни.

*Я научилась просто, мудро жить.
Смотреть на небо, и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утолить ненужную тревогу.
Когда шушат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я весёлые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.*

На смену замкнутому топосу кабаре приходит разомкнутое пространство мироздания, пространство, открытое для внешнего и внутреннего взора героини. И дом, именно дом, а не ресторан, кабаре и т.д., явленный в двух последних строфах, дом с «котом» и «аистом», введен в контекст небес, поставлен под знак Бога. Обретенные ценности и определяют «простоту» и «мудрость» жизни, тот внутренний строй, который рождается верой, молитвой. Ахматовский мир не может быть абсолютно благостным миром, в нем разлита «тревога», каждое отдельное стихотворение существует в контексте других стихотворений, образующих книгу. Но существенно, что «грешная» жизнь введена в контекст «простой» и «мудрой» жизни, а с другой стороны, «простая» и «мудрая» жизнь «грешное» отодвинула на периферию сознания: «И если в дверь мою ты постучишь, | Мне кажется, я даже не услышу».

Мир «Четок», как и мир «Вечера», — исторически маркированный мир, мир с бесчисленными запахами предвоенной, предкатастрофической эпохи. Но в современном новеллистическом мире прочерчен контур библейских, христианских ценностей, библейских, христианских парадигм; время тронута и преобразовано вечностью; тварность тронута и преобразована духом, совестью, верой, молитвой. «Наши к Божьему престолу | Голоса летят», — сказано в стихотворении «Будешь жить, не зная лиха...».

Чрезвычайно уместно в связи с духовными трансформациями в «Четках» вспомнить ответ отца Александра Меня на вопрос: «В чем смысл жизни?»:

Смысл жизни заключается в том, чтобы человек, созданный по образу и подобию Творца, приближался к своему первообразу. Понимаете, мы в себе открываем заключенное в нас Царство, в нас начинает говорить Вечность. И тогда мы поднимаемся

над суетой, перестаем быть рабами повседневности, мужественно сопротивляемся обрушивающимся на нас несчастьям — не потому, что мы такие равнодушные или холодные. Христианин — это не стоик, он может страдать, но выстаивает в страданиях не своей силой, а Высшей.

Таким образом, цель и смысл — движение вперед и вверх. <...> Конечно, могут быть провалы, сбои, но в то же время цель — наверху, а не в яме. Цель — восхождение! (Мень 1992: 470).

«Белая стая» (1917), третья книга стихов, — это высшее достижение ранней Ахматовой, генетически связанная с «Вечером» и «Четками» и в то же время существенно от них отличающаяся, что и было отмечено современниками, в частности, Мандельштамом: *«В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гигератической важности, религиозной простоте и торжественности <...> в настоящее время её поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»* (Мандельштам 1990: 260). «Вечер» в основе своей — книга богомного стереотипа поведения и мироощущения. «Четки» — книга формирующегося диалогизма, книга одновременно богомного и религиозного сознания, но это последнее существует не столько как равнозначное богомному началу, а как тенденция. «Белая стая» несравненно более, чем «Вечер» и «Четки» тематически полифонична; её мир, сохраняя черты интимной замкнутости, расширен до национальной и религиозной безграничности. Но главное — это книга этически-религиозного мироощущения по преимуществу. Именно в «Белой стае» молитвенное начало, связанное с актуализацией совести как основы нравственности, обретает в высшей степени принципиальный и во многих отношениях доминантный характер. *«И только совесть с каждым днем страшней | Беснуется...»*, — сказано в стихотворении *«Все отнято: и сила и любовь»*. В этом смысле «Белая стая» — одна из самых христианских книг Ахматовой и бесспорно самая христианская книга ранней Ахматовой. Совесть, ставшая ядром личности, определяющая её внутренний мир и её внешние деяния, принципиально меняет личность как психологический феномен, меняет и поэта, должного этот психологический феномен сделать предметом изображения. В первых двух книгах, особенно в «Вечере», был приоритет наблюдения; тщательная фиксация наблюдаемого и определяла новеллистическую стихию «Вечера». В этом смысле Ахматова представляла не только акмеизм с его культом «романского духа» (*«стихия света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию»* — Гумилев 1990: 56), но и тот восходящий к Флоберу «объективный метод», который психологию «прятал» в подтекст, в систему событий и внешних действий. В «Белой стае» с её культом совести на первый план выдвигается медитация, самоанализ, «самосуд», не констатация «факта», а *отношение* к нему, исповедь.

Естественно, героиня «Белой стаи» сохраняет приметы героини первых двух книг, в том числе приметы «грешницы»; более того, Ахматова настойчиво актуализирует «грехи» (*«Потускнел на небе синий лак...»: Кто ей рассказал мои грехи | И зачем она меня прощает?..»*); любовная пытка со всем комплексом её переживаний не перечеркнута, не изжита, не проклята. Художественная богема сохраняет очарование, но художественная богема превращена в «сборища ночные» и отодвинута в прошлое.

*Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.*

«Белая стая» во многих отношениях есть суд над прошлым, не неистовый, но обжалованию не подлежащий. Необходимо обратить внимание на стихотворение 1916 г., в котором прошлая «грешная» жизнь квалифицирована как «игра»: «Судьба ли так моя переменялась, | Иль вправду кончена игра? | Где зимы те, когда я спать ложилась | В шестом часу утра? || По-новому, спокойно и сурово, | Живу на диком берегу». Игра в стихотворении — одно из важнейших ключевых слов. Игра — не естественная, не историческая жизнь, а в её границах особым образом организованная и от неё ограниченная жизнь, в сущности, искусственная жизнь, псевдожизнь, выдающая себя за жизнь (см. Хейзинга 1992: 9 — 40). По мысли Ахматовой, богема — это не что иное, как организованная художниками форма игры, это игровое пространство, альтернативное реальному пространству, альтернативное жизни и истории. В сущности, появившаяся в «Белой стае» идея игры была совершенно естественна в свете провозглашенной в «Четках» народной точки зрения как высшей, как Господней. Бинарная оппозиция игра-жизнь (история), впервые заявленная в 1916 г., через четверть века будет положена в основу «Поэмы без героя».

Квалификация жизни как игры, т.е. псевдожизни, распространена в «Белой стае» и на творчество, на поэзию, на славу, постигшую благодаря «богемным» стихам (стихотворение «*Тяжела ты, любовная память!*»).

*Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоём неть и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.*

*Чтобы греть пресыщенное тело,
Им надобны слезы мои...
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви!*

*Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.*

Стихотворение 1914 г., года только что изданных «Четок» и фантастической славы Ахматовой, свидетельствует не о кризисе, а о своего рода духовном рубеже, связанном с преодолением мироощущения «Вечера» и «Четок», с утверждением их славы как беспочвенной, неосновательной, «бесславной». И это стихотворение, и вся «Белая стая» — это прощание с 1910–1914 годами, прощание с богемой.

*Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.*

*И от лени или со скуки
Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют.*

*Но иным открывается тайна
И почит на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.*

Что же означает эта открывающаяся «тайна» и снисходящая на человека «тишина»? Художественный мир «Белой стаи» имеет сферически-концентрическую структуру, восходящую к структуре дантовского макрокосма [Ахматова Л.К. Чуковской в 1939 г.: «Я всю жизнь читаю Данте» (Чуковская 1989: 16); в «Слове о Данте» в 1965 г.: «вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени», II, 183)]; 1) «проклятый ад» с его «любовной пыткой», с его «грехом» как явным, так и неявным, неактуализированным; 2) чистилище с его преодоленными и преодолеваемыми «грехами»; 3) высшее бытие, суть которого образует триада: поэзия — Россия — Бог. Человеческое «я» благодаря совести, покаянию и молитве освобождается от греха и достигает высших духовных ценностей, которые сосредоточены в поэзии — России — Боге. (Тема поэзии, заявленная в многочисленных стихотворениях «Белой стаи», станет одной из магистральных тем ахматовского творчества: «Наше священное ремесло | Существует тысячи лет... | С ним и без света миру светло», — будет сказано в 1944 г.). Количество стихотворений, доминантой которых является это высшее бытие, в «Белой стае» составляет более 2/3 всех текстов. И существенно, что личность — поэзия — Россия — Бог образуют нерасторжимое единство, что и определяет и новое мироощущение человека и новый характер его жизни; на смену «проклятому аду» приходит духовное равновесие, покой «простой» и «мудрой» жизни, «тишина». «По-новому, спокойно и сурово, | Живу на диком берегу. | Ни праздного, ни ласкового слова | Уже промолвить не могу» («Судьба ли так моя переменилась...»); «Ведь где-то есть простая жизнь и свет, | Прозрачный, теплый и веселый...». В контекст этих чувствований введен и «онегинский» мотив, созвучный знаменитым словам Татьяны Лариной: «Сейчас отдать я рада | Всю эту ветوشь маскарада, | Весь этот блеск, и шум, и чад | За полку книг, за дикий сад, | За наше бедное жилище, | За те места, где в первый раз, | Онегин, видела я вас...». Ср.: «Я счастлива. Но мне всего милей | Лесная и пологая дорога, | Убогий мост, скривившийся немного...» («Бессмертник сух и розов. Облака...»).

Концепцию «Белой стаи» в высшей степени демонстрирует постепенно сформировавшаяся композиция книги. Лирическая часть «Белой стаи» замкнута в стихах, объединяющих темы поэта — России — Бога. Книга открыта стихотворением, весьма ценным самой Ахматовой.

*Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.*

Завершена лирическая часть книги четверостишием:

*О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистощима только синева
Небесная и милосердье Бога.*

А поддержана эта тема знаменитой молитвой 1915 года.

*Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.*

Естественно, художественный мир, образуемый такими взаимодействующими сферами, как человек — поэзия — Россия — Бог, обретает эпический характер; именно в «Белой стае» начинается резкое движение Ахматовой к эпосу; глубоко значимо как выражение структурной тенденции то, что книга завершена поэмой «У самого моря». Впрочем, В.М. Жирмунский эпические потенции Ахматовой справедливо находил в «сюжетном характере», в «повествовательности» «Вечера» и «Четок», в портретных стихах типа «Смуглый отрок бродил по аллеям» (Жирмунский 1973: 120,122). Начиная с «Anno Domini» чрезвычайно важным фактом ахматовского творчества становится циклизация, кульминации достигшая в «Седьмой книге», представляющей собой сложную лиро-эпическую структуру. По сути дела, «Белая стая» кладет начало таким произведениям Ахматовой, как «Реквием» и «Поэма без героя», «Тростник» и «Седьмая книга», произведениям поэмно-романного типа, т.е. тем произведениям, которые и позволили К.И. Чуковскому назвать Ахматову «мастером исторической живописи» (Чуковский 1995: 469).

И еще одно: психологическая новелла, как уже говорилось, в 1910-ые годы постепенно перестает быть жанровой доминантой Ахматовой. Трансформация новеллистического материала с его событийным «вдруг» в структуры мифологического или мифопоэтического характера с трансцендентными сетками, сетками универсалий как предметом изображения, как это происходит в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...», свидетельствует о движении к античным и библейским песнопениям (псалмопениям) и даже к софокловского типа трагедийным структурам, заполненным библейским материалом («Библейские стихи», «Клеопатра», «Античная страничка» и др.).

Естественно, психологическая аура «Белой стаи», и книги в целом, и лирического субъекта в частности, обретает иной характер, чем в «Вечере» и «Четках». Самое существенное: она более широка и многообразна, она не укладывается в формулу с развернутыми вариациями, она то и дело строится через систему метафорических определений, благодаря чему разрушается эмоциональная, психологическая однозначность. Как и в первых двух книгах, в «Белой стае» существует «страдальческий» ряд: *тоска, мука, горе, печаль, смутный страх, боль, плач, страшный бред, скорбь, томление* и т.д. Но не менее важен иной, параллельный ряд: *«воля не слабеет»; «каменным сделалось сердце мое»; «душа свободна и чужда | Медлительной истоме сладострастья»; «нет ни слез, ни оправданий»; «осуждены мы расточать, а не копить»; «Пушкой на нас лежит еще вина, — | Все искупить и все исправить можно»; «спокойно и сурово»; «и ничего не страшно мне припомнить, — даже день последний»; «и плакать грешно, и грешно томиться».* Психологическая аура, как нетрудно увидеть, образована двумя встречными эмоционально-понятийными рядами: традиционным для Ахматовой, трагически-экзистенциальным рядом (тоска, горе, страх) и стоически-возвышенным и христианским рядом преодоления, вознесения (воля, мужество, суровое спокойствие). Но эти два психологических ряда нередко сливаются в единое целое, как бы корректируя друг друга в пределах одной структуры. Два примера: 1) *«А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...»: Прости меня теперь. Учил прощать Господь. | В недуге горестном моя томится плоть, | А вольный дух уже почиет безмятежно;* 2) *«Я улыбатся перестала...»: Одной надеждой меньше стало, | Одною песней больше будет.*

Диапазон психологической атмосферы потому в «Белой стае» и расширен, что расширен поток эмоциональных и духовных впечатлений, расширен духовный тезаурус: это не только любовь («любовная пытка»), но и философия поэзии, и драма России, и обретение Бога.

И бесспорно, нравственная героика поздней Ахматовой, то чувство достоинства, та бескомпромиссность мысли и поведения, которые являла она в трагические 1920–1950-ые годы, были заложены в ранний период её творчества, в период «Четок» и особенно «Белой стаи». Анализируя в 1914 г. «Четки», Н.В. Недоброво произнес пронзительно-пророческий вывод: *«... прочитав стихи Ахматовой, мы наполняемся новой гордостью за жизнь и за человека. <...>. Ее слушаешь, как благовест»* (Недоброво 1995: 402).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об ахматовской «вещественности» превосходно писал В.В. Виноградов: «Прежде всего “вещи” “квивают” у нее не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются её эмоции: вещи условно-символически прикреплены к воспроизводимому мигу. <...> Их семантический облик двойится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т.е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями.

И тогда *выбор* их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини» (Виноградов 1976: 400).

² «Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы» (Жирмунский 1977: I 14).

ЛИТЕРАТУРА

- Августин Аврелий
1992 *Исповедь: Абельяр П. История моих бедствий.* Москва: Республика.
- Ахматова А.А.
1986 *Сочинения в двух томах.* Москва: Художественная литература.
- Бердяев Н.А.
1991 *Самопознание.* Москва: Книга.
- Библейская энциклопедия
1891 *Библейская энциклопедия: В 2 книгах.* Москва.
- Гумилев Н.С.
1990 *Письма о русской поэзии.* Москва: Современник.
- Виноградов В.В.
1976 *О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски. Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы.* Москва: Наука.
- Жирмунский В.М.
1973 *Творчество Анны Ахматовой.* Ленинград: Наука.
1977 *Преодолевшие символизм. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика:* Наука.
- Кьеркегор С.
1993 *Страх и трепет.* Москва: Республика.
- Лифшиц Б.
1989 *Полтораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания.* Ленинград: Советский писатель.
- Майоров Г.Г.
1979 *Формирование средневековой философии: Латинская патристика.* Москва: Мысль.
- Мандельштам О.Э.
1990 *Сочинения в двух томах, т. 2.* Москва: Художественная литература.
- Мень А.
1992 *Культура и духовное восхождение.* Москва: Искусство.
- Недоброво Н.В.
1995 *Анна Ахматова. Ахматова А. «Узнают голос мой...»: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта.* Москва: Педагогика-пресс. С. 388–403.
- Пушкин А.С.
1978 *Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 5.* Ленинград: Наука.
- Тихвинская Л.
1995 *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917.* Москва: Культура.
- Фома Кемпийский
1992 *О подражании Христу. Богословие в культуре средневековья.* Киев: Путь к истине.
- Флоренский П.А.
1990 *Столп и утверждение истины. Т. I (1–2).* Москва: Правда.

- Франк С.Л.
1992 *Духовные основы общества.* Москва: Республика.
- Хейзинга Й.
1992 *Ното ludens.* Москва: Прогресс – Академия.
- Чуковская Л.
1989 *Записки об Анне Ахматовой. Книга 1. 1938–1941.* Москва.
- Чуковский К.И.
1995 Анна Ахматова. *Ахматова А. «Узнают голос мой...»: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта.* Москва
- Шестов Л.
1993 *Избранные сочинения.* Москва: Ренессанс.
- Эйхенбаум Б.М.
1969 *О поэзии.* Ленинград: Советский писатель.

SUMMARY

Of the Spiritual Evolution of Early Akhmatova: “Vecher” – “Chetki” – “Belaya Staya”

The world of the early Akhmatova is that of a novella: almost each poem in the collection “Vecher” (Evening) is built as a classical novella of Boccaccio type that does not allow for any complication, insertion, parallel range. A poem builds a topos that seems to be adequate to the real one in all its tangibility, a three-dimensional topos including events observed and described from aside.

Akhmatova’s poems are psychological novellas that are genetically related to Russian novelistic psychologism.

“Chetki” (Abacus, 1914) is a book having the same psychological aura and attributes as “Vecher” but to a more expressed degree; it actualizes sorrow, nostalgia, fear. The expansion of the spatial experience is very important here. “Vecher” is a book of the Petersburg-Tsarskoye Selo topos, while “Chetki” manifests the Russian (Tver) one.

“Belaya Staya” (The White Skein) is the supreme achievement of the early Akhmatova. It is a polyphonic book, its world sustains the features of intimate closure but at the same time it is expanded to national and religious limitlessness.

ТЕМАТИКА «ПОВЕСТИ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА*

Р. И. Соколов

Над «**Повестью о Светомире царевиче**» Вячеслав Иванов начал работать в 1928 году. Произведение осталось незавершенным: из задуманных двенадцати книг Вяч. Иванов закончил четыре, пятая была в процессе доработки. Выполняя просьбу автора, «Повесть...» закончила Ольга Дешарт (ее руке принадлежат книги с шестой по девятую). Для сохранения аутентичности текста при анализе в расчет брались пять первых, авторских книг.

В «Повести...» находят свое развитие идеи доэмиграционного творчества Вяч. Иванова и концентрируются проблемы, актуальные для позднего, итальянского периода. В 1913 году в поэме «**Младенчество**» Вяч. Иванов писал:

*С Георгиевским переулком
Там Волков узенький скрещен;
Я у Георгия крещен.
Как эхо флейт в притворе гулком
Земной торьмы, — не умирай,
Мой детский, первобытный рай!
(Иванов 1971: I, 239**)*

Как это часто бывает у Иванова, личная история приобретает всечеловеческое значение. Святой Георгий (Егорий Храбрый) становится в «Повести...» защитником «*белого царства, христианского государства*», а «детский рай» обращается незримым для непосвященных Земным Раем.

«Повесть...» написана особого рода прозой, ее ритм напоминает поэтический (см., напр., Орлицкий 1991: 28). С точки зрения жанра произведение отсылает к летописям, к «**Повести временных лет**» двенадцатого века, — очевидно, Иванов делает попытку символизации Руси, ищет основы русской духовности, на что косвенно указывают славянские имена персонажей, однако автор не замыкается в национальных границах. Царство, которым суждено править Светомиру, по сути своей наднационально, локальное культурное пространство служит примером

* Работа выполнена в рамках проекта Европейского социального фонда «**Поддержка развития докторантуры Даугавпилсского университета**» №. 2009/0140/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/015).

** Далее ссылки на Собрание сочинений даются в тексте с указанием тома — римской цифрой и страницы — арабской цифрой в круглых скобках.

христианского государства вообще. Историческим ориентиром происходящих в «Повести...» событий служит взятие в 1453 году турками Константинополя: *«Молельны пелись благодарственные о победе на Севере новой и славной, когда пронеслась весть: пал Царьград»* (I, 338). Конец четырнадцатого — начало пятнадцатого века на Руси Д.С. Лихачев назвал Предвозрождением (Лихачев 1985: 461), это эпоха изменения культурной парадигмы. Московская Русь перенимает духовную эстафету у Юго-Восточной Европы, осознает себя Третьим Римом. Вячеслава Иванова интересует время образования национального государства, еще не травмированного жестокой властью, которая подчинит впоследствии церковь и, в итоге, изолирует страну от Запада. Думается, Иванов пытается показать возможный вариант развития событий. В контексте сказанного, важно выделить характер художественного мышления автора — в любой оппозиции отыскивается точка примирения противопоставленных полюсов, тезис и антитезис через этап становления приходят к качественно новому состоянию — ставшего. В этом способе рассуждений, восходящем к пифагорейски-платоническому учению о тетрактиде, особенное значение придается именно становлению. Впрочем, такой ход мысли свойствен не только Вяч. Иванову. А. Ханзен-Леве писал: *«В мифопоэтическом символизме <...> «становление» отождествляется с архаически-непосредственной естественностью мифологического подсознания, а «ставшее», наоборот, оказывается мертвой рациональностью и рефлексующим сознанием...»* (Ханзен-Леве 1999: 68)

Думается, что инвариантной темой «Повести о Светомире царевиче» является возможность контакта, встречи бытия и инобытия, которые можно выразить в данном случае в терминах Августина Блаженного, — града земного и града Божьего. Вячеслав Иванов в римский период своего творчества актуализирует христианскую тему. В конце жизни он занялся комментариями *«...к новозаветным книгам от Деяний Апостолов до Откровения Иоанна Богослова. Это одна из последних книг Иванова: он начал работать над этими комментариями весной/летом 1941 г. и закончил рукопись около середины октября 1942...»*, — отмечает Андрей Архипов (Архипов 2002: 39). Интерес Иванова к идеям блаженного Августина фиксирует Анджей Дудек: *«Августинские мотивы в структуре произведений Вячеслава Иванова можно подразделить на две группы. Первую составляют непосредственные заимствования... Вторую образуют типологические сходства, отголоски, созвучия, для которых трудно установить доказательства непосредственного влияния»* (Дудек 2002: 355). Вместе с тем не происходит и отказа от ницшеанской терминологии, более значимой для раннего Иванова. Можно сказать, что на семантическом уровне автор утверждает приоритет платоновской, по своей сути, христианской идеологии, а на структурном уровне сохраняет неоплатонического характера представление об аполлоно-дионисическом единстве.

Инвариантная оппозиция «град земной — град Божий» реализуется в «Повести...» через противопоставленные темы реального и сверхреального пространства (последнее обнаруживает себя в мотивах вешего сна, видения, чуда), государства и церкви, а также отношений отца и сына. Эти пары, в известной мере, синонимичны. Объединяющую функцию имеет тема соборности. Разумеется, предло-

женный набор не описывает всего многообразия тематики произведения, речь идет о наиболее крупных, доминантных блоках.

Основные проблемы «Повести...» изложены в первой главе Книги первой. «*Зачинается повесть о Светомире царевиче, сыне Владаря-царя*», — здесь подчеркивается преемственность поколений и властный статус героев (I, 257). Немаловажным фактом является то, что Владарь получает престол не по наследству, а по Божьему и одновременно народному произволению. Кровное родство и право на наследство корректируются духовным родством, эффект чуда, явления свыше оказывается важнее догматичных, сформированных законов общества. По словам С. С. Аверинцева, «*Владарь-Володарь, персонифицирующий, как об этом говорит его имя, начало власти, синтетически соединяющей в себе образы московских государей от Калиты и Дмитрия Донского до Иоанна III и далее, — порождает юродиво-неотмирного царевича, призванного наследовать грешному отцу и претворить его властность в святость*» (Аверинцев 1995: 24).

Пространство «Повести...» организовано по принципу символического подobia. Обозначенная в первых книгах оппозиция «лес — степь» соответствует значениям «сокровенное — открытое». Пространство степи почти всегда опасно, отсюда с войной приходят кочевники, оно является естественной границей земель Владаря. Степь окружает лесной мир, в центре которого находится святилище — Егорьева криница и Егорьев дуб, трансформированный по рождению Владаря в крест. Крест в данном случае не только христианский символ, — он указывает на топологический центр, на срединную землю. В широком контексте, он имеет значение перехода, жертвы. В организации художественного пространства «Повести...» задействованы циркулярные структуры. Модель царства по горизонтали — это система из трех концентрически сужающихся зон:

1) внешняя граница — степь, 2) обитаемая, благословенная земля, 3) святилище — Егорьева криница с золотой стрелой. Криница имеет статус контактного топоса, здесь град Божий имеет возможность объявить себя, сообщить свою волю.

Не случайно срединная земля окружена дикой природой — дебрями. Природа, по Вяч. Иванову, символически указывает на утраченный из-за первородного греха райский сад, и вина человека заключается в том, что он своими действиями исказил истинную суть материи. Вернуть природе первозданный вид возможно, но для этого должно состояться исправление греха, — только в соборном действе и в рамках теории оправдания потомками предков (не в смысле прощения, забвения их греховной сущности, но в значении духовной работы над собой) — каждое новое поколение должно быть все ближе к Граду Божию, и общий баланс добрых дел, в конечном итоге, достигнет критической массы. Пока же признаки Земного Рая только угадываются отдельными персонажами «Повести...». Юная Отрада поет обезноженному Лазарю стих о Земном Рае и способствует духовному пробуждению будущего самодержца, а Светомир, занимая в системе персонажей повести особое положение, сам обнаруживает признаки контактного пространства. Будучи свободен от статичных топосов — будь то пустынь, келья отшельника или присутствующее только в описании царство Иоанна Пресвитера, Светомир не только способен контактировать с вышним миром в любой точке

реального универсума, но он еще и распространяет вовне духовное содержание, полученное им независимо от его воли. Другими словами, Светомир может играть ту же роль, что и Егорьева криница, то есть способствовать контакту со сверхреальным находящимися рядом с ним персонажей. Так, в четвертой главе Книги третьей Владарь смотрит на Светомира: *«И в тот же час узрел над ним на мгновение ока его же, младенца малого, прямо стоящего в хитоне пресветлом и в диадеме ясной, и луч стреловидный в руке его, лицо же его смугло, и очи как зеницы орла, разбужена молнией»* (I, 309). Отрада также испытывает на себе воздействие сына: *«Как поднесли мне новорожденного к постели моей, видела я ангела его, над ним стояща, ликом смугловата, диадимую светлую украшена, и луч в руке его»* (I, 310).

Образу Светомира соответствуют символы, восходящие к фигуре Аполлона. Это и луч в руке ангела, отсылающий к золотой стреле, и орел, и лавр (Отрада видит сон, в котором из чрева ее произрастает и разветвляется лавр). Аполлоно-дионисическое единство предполагает особую трактовку жизни и смерти. Дионис — двоица, как определяет его Иванов, означает буйную энергию жизни, часто неосознанную, не озаренную высшим смыслом. Монада Аполлона означает смерть, но смерть — в земном, реальном пространстве. Под знаком высшей мудрости смерть для земного мира означает рождение в мире небесном. Именно поэтому царевич воспринимается окружающими как «не жилец на этом свете». Владарь добьется военных побед под покровительством чудотворного креста, который он возьмет с собой с Егорьевой криницы. Чтобы вернуть этому месту статус контактного, Владарь устанавливает крест на место, целиком обратившись к пути земного владыки, — больше святая древо ему в руки не дастся. Зато, по замыслу автора, Егорьева стрела, сокрытая в этом кресте, перейдет в руки Светомира, усилив и направив его необычные способности. Аполлоническая символика указывает на условия, обеспечивающие, по Иванову, встречу града небесного и града земного, и прежде всего таким условием является премудрость, осененная верой в чудо, не просчитываемая до конца и направляемая Божественным провидением.

Примером альтернативного и несовершенного знания в «Повести...» может служить другой контактный персонаж — Симон Хорс. Вместо веры звездочагатель из свиты фактического правителя второго Рима Радивоя исповедует тайное знание. Святилище, или храма Хорса — особым образом организованное пространство. Однако, если Егорьева криница, следуя Божественному провидению, сама восхищает человека из повседневной реальности, то в храмине персонаж должен добровольно принять участие в обряде гадания, не духом, но разумом попытаться проникнуть в высшие сферы. Нужно отметить, что контактные топосы проводят субъекта на разные слои сверхреального. Так, Егорьева криница, помимо позитивных знаков, являла усомнившемуся Владарю волка — «беса дубравного», но она же и исцеляла от телесной немочи; Хорсова же храма, прорываясь в инобытие, дальше демонического, дионисийского по своей природе уровня не ведет. Симон Хорс святилище организует как замкнутое пространство; покидая его, он завещает замуровать вход, физически отделив храмину от любых метаморфоз реального пространства-времени. Гадатель с презрением относится к материи, его мало волнует идея исправления природы, хотя свои искания он

оправдывает любовью к премудрости — светозарная Дева изображена на своде его культового пространства. Фактически, Хорс в «Повести...» призван представлять «отрицательное богопознание», о котором писал Н. А. Бердяев и которым увлекался в свое время Иванов. *«Так называемая апофатическая теология, отрицательное богопознание, защищалась величайшими мыслителями человечества, и она заключает в себе вечную истину»* (Бердяев 1994: 431). В рамках сюжета Иванов решает проблему продвижения к инобытию в пользу ортодоксального христианства, избрав в качестве модели классическое платоновское двоemiрие. Тем не менее, структура художественного творчества скрывает неоплатоническую модель. Отказаться от материи в пользу чистых идей художник не может, так или иначе идеи вырастают из рецепторных раздражений, впечатлений, рефлексий, из опыта, в конечном счете. Иванов-мыслитель, в данном смысле, не равен Иванову-художнику.

Грек, священномонах и книжник Мелетий *«укорял ... латинян, что правого обычая не держат, да и в рассуждении вещей божественных блуждают и совращаются; причину же сего шатания в том полагал, что осуетившись мыслью, от Платонова богомудрия отступили и прилепились к Аристотелю»* (I, 290).

В поглощении российской государственностью православной церкви видит Иванов корень зла разделения христианского мира на две ветви. Следствием разделения оказывается несовершенство и Востока, и Запада. *«Рим стремится снять с человека бремя внутренней ответственности, сводя ее состав к одному виду долга — послушанию: священство берет на себя, во имя Христа, тяготу совести пасомых»* (IV, 465). Солидарность будущего владыки «христианского государства» с «латинянами» осуществляется через идею земной власти. Но и Мелетий, и Владарь далеки от нормативной модели, которая воплощена в Среднем Царстве Иоанна Пресвитера, где социальное встроено в метафизическое и учения Платона и Аристотеля не противоречат друг другу. Представляется, что одним из важнейших аспектов отношений церкви и государства в «Повести...» является поиск некоего духовного социального организма — универсальной единой Церкви, естественно вбирающей в свою структуру институты власти. Церковь, разделившаяся на Восток и Запад, есть экзотерическая церковь Петра, восприятие которого Ивановым далеко не однозначно: *«Он — земля, оттого он и камень. У него всегда земля на уме, оттого ему и поручается устройство Церкви на земле»* (Альтман 1995: 106). Церковь Петра утверждает обряд, что приводит, по Иванову, к возвышению ритуала над духом. Необходимую коррекцию создает отшельнический подвиг. В «Повести...» статус отшельника имеет старец Парфений. Именно Парфений крестит сына Владаря Серафимом, а не Егорием, как того желал отец. В свою очередь, в образе Светомира происходит преодоление обрядовой, сугубо национальной церкви. Его, играющего во время службы, Иванов соотносит с Иоанном Пресвитером — царем и попом нормативной реализации экзотерической Иоанновой церкви. *«Отшельницы есмь новья Трои»*, — пишет Иоанн Пресвитер Владарю, соотнося тем самым Среднее Царство с отшельническим подвигом.

В «Повести...» Иванов обозначает универсальную Церковь Нового Завета, однако новация, скорее, заключается в способе возвращения к истокам христи-

анства. Выработанное в ранний период творчества понимание Антиройи Иванов встраивает в понятие вселенской Памяти. Воспоминания связаны с земным опытом, Память — с небесным. Государство по определению, в этом смысле, должно следовать за Церковью.

Усвоив учение блаженного Августина об изначальной порочности времени — феномена, целиком относящегося к греховному земному пространству, Иванов, тем не менее, не считает время фактом абсолютно отрицательным. Оно, помимо своей разрушительной функции, обладает еще испытательным эффектом. Не вернувшись к истоку времени, нельзя вступить в вечность, так же как, не искупив грехов прародителей, нельзя обрести спасения в одиночку. Н. Федоров писал: *«Время же есть не только движение, но и действие, делающее возможным само движение»* (Федоров 1982: 508). Из этого следует, что причиной движения времени является сам человек. От человека же зависит, в каком направлении будет развиваться усилие — в направлении Ройи или Антиройи. Достаточно сильно упрощая, можно утверждать, что Память, по Иванову, и есть Антиройя, причем этим противотечением руководит земной человек, соединяющийся во Христе в некую соборную сверхличность.

Сверхреальное, накладываясь на изменчивость реального мира, порождает неизбежную цикличность процессов, цикличность не дурную, но имеющую в конце концов выход к утраченной связи с вертикалью. Думается, что именно поэтому Владарю и Светомиру предпосланы в «Повести...» отношения, бытующие между князем Давыдом и Лазарем, — так формируется представление о цикличности времени, точнее, о его спиральной структуре, а Владарь и Светомир определяют очередной виток исполнения инвариантных связей между Отцом и Сыном. Вяч. Иванов на примере связанных родственными узами поколений, как думается, стремится доказать возможность неапокалиптического соединения земного царства с абсолютной нормой.

Светомир-сын не отвергает Владаря-отца, но превосходит его своей связью с инобытием. В нового типа общности людей — в теле единого Адама — Иванов видит альтернативную модель воссоединения человечества (без деления на Восток и Запад). «Повесть...» осталась неоконченной, но авторский текст указывает на преемственность царства Владаря и Белой Индии. Роль Иоанна Пресвитера достанется Светомиру, а его главное свойство — переходность, становление личности нового толка обеспечит динамический момент идущему за своим правителем народу.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.
1995 Разнотечения и связность мысли Вячеслава Иванова. *Вячеслав Иванов. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория*. Москва: Искусство.
- Альтман М. С.
1995 *Разговоры с Вячеславом Ивановым*. Санкт-Петербург: Инапресс.

- Архипов А.
2002 Вячеслав Иванов – комментатор Нового Завета. Предварительные со-
ображения. *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
- Бердяев Н. А.
1994 *Философия свободного духа*. Москва: Республика.
- Блаженный Августин
1998 *Творения (том первый). Об истинной религии*. Санкт-Петербург: «Але-
тейя» и К.: УЦИММ-Пресс.
- Дудек А.
2002 Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова.
Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo.
Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
- Иванов В.И.
1971–1987 *Собрание сочинений* под редакцией Д.В. Иванова и О. Дешарт с введе-
нием и примечаниями О. Дешарт. Тт. 1–4) Bruxelles: Foyer Oriental
Chrétien.
- Лихачев Д. С.
1985 Русская литература / Литературы восточных славян и Литвы. *История
всемирной литературы*. Т. 3. Москва: Наука.
- Орлицкий Ю. Б.
1991 *Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории*. Воронеж:
Изд-во ВГУ.
- Федоров Н.В.
1982 *Сочинения*. Москва: Мысль.
- Ханзен-Леве А.
1999 *Русский символизм. Система поэтических мотивов раннего символизма*.
Санкт-Петербург: Академический проект.

SUMMARY

Subject Matter of “Tale of Svetomir Tsatevich” (Povest o Svetomire Tsareviche) by Vyacheslav Ivanov

Vyacheslav Ivanov brings the Christian subject matter in the Roman period of his creative work up to date. The invariant opposition ‘the earthly city’ – ‘the City of the God’ is implemented in the “Tale of...” through the opposed themes of real and super-real space (the latter finds itself in the motives of prophetic dream, vision, miracle), of state and church, as well as the relations of father and son. These pairs, to a certain extent, are synonymic. The theme of conciliarism has a unifying function. The nature of the author’s artistic thinking is defined – in any opposition the reconciliation point of the opposed poles is being searched for, thesis and antithesis through the stage of formation come to a qualitatively new condition – the one that has already become.

«ПАУТИНА ЖИЗНИ» Л. КОРОЛЯ-ПУРАШЕВИЧА

Ж.Е. Бадин

Писатели русской эмиграции 1920–1930, по прихоти судьбы оказавшиеся связанными с Латвией, создали огромное количество разножанровых и разнокалберных текстов, в которых так или иначе нашли отражение их впечатления о латвийской, главным образом, рижской жизни. Среди них совершенно особое место занимают романы Леонарда Юлиановича Короля-Пурашевича.

В статье (подписанной инициалами Н.Г.), опубликованной в 1931 году в газете «Новый Голос» и посвященной 25-летию творческой деятельности Л. Кормчего (Л. Короля-Пурашевича), анонимный автор, в частности, писал: *«К числу несправедливо замолченных и по-должному не оцененных относится и Л. Кормчий, чья интересная биография сама могла бы послужить материалом для интересной книги»* (Н. Г. 1931: 4).

Литературная деятельность Л.Ю. Короля-Пурашевича началась в Санкт-Петербурге. Он дебютировал рассказом из жизни прибалтийских баронов и латышских крестьян. Далее последовал ряд ярких статей в «Руси» о деятельности карательных отрядов в Прибалтике, скандальная статья в сборнике «Воля», что в конечном итоге привело к аресту и высылке в Архангельск.

И в свой первый, «российский», и во второй, «латвийский», периоды жизни Король-Пурашевич был необычайно плодотворным автором. Еще до 1917 года им было издано порядка 20 романов и повестей для юношества (Н. Г. 1931: 8). В Петербурге он долгое время был редактором и сотрудником детского журнала «Всходы», что позволило финскому литературоведу Хельману Бену назвать Л. Кормчего «основоположником советской детской литературы».

В 1921 году Л. Кормчий перебрался в Латвию. Здесь началась новая полоса деятельности неумного писателя. Его коллеги неоднократно отмечали неустойчивый, зачастую вздорный и вспыльчивый характер и абсолютную писательскую всеядность. Ему было все равно, о чем писать: о лечении земляникой или о приготовлении чернил, о выделке кожи или о фотографии, рассказы для детей и юношества, раешники или рассказы о жестоких комиссарах и чекистах. При этом он очень хорошо чувствовал конъюнктуру, умел выбрать подходящее время для публикации своих статей и романов. Не случайно одна из первых латвийских публикаций Л. Короля-Пурашевича называлась *«Свободное в свободном»* и представляла собой панегирик в честь независимости Латвийской Республики. При этом Король-Пурашевич использовал точно такую же образную систему, как местные авторы (например, М. Аргунов и М. Родионов в газете «Утро»):

Трубные звуки прорезали воздух... Трубный клич храбрых, — зов к борьбе и смерти...

И в горячих золотых каскадах солнца показалась кавалькада.

Суровые, точно бронзовые, фигуры на лошадях... Шишаки, кольчуги, тяжёлые щиты, мечи и арбалеты...

Точно из тумана веков вышли воины древней Латвии... Вышли посмотреть на нее, — наконец, свободную... <...>

Вся юная Латвия, вся гордость, мощь и надежды народа текли в этом шествии юных... <...> (Король-Пурашевич 1922: 3).

подавляющее большинство русских литераторов, эмигрировавших в Латвию, в 1920–1930-х гг. сотрудничали с газетами и журналами, зачастую не только литературными. Многие из них были штатными корреспондентами разных изданий. При этом редакции стремились, с одной стороны, больше публиковать оригинальных произведений, с другой — удовлетворить запросы широкого читателя, жаждавшего литературных развлечений. К числу наиболее популярных у массового читателя газетно-публицистических литературных жанров следует отнести «стихотворения на злобу дня», фельетоны, романы с продолжением, чаще всего детективные и авантюрно-приключенческие.

Значительная часть опубликованных в русской периодической печати Латвии романов с продолжением были переводными, что не случайно, ибо в Западной Европе авантюрно-приключенческий и бульварный роман имел более давнюю традицию, успешно завоевывал своего читателя.

Судя по количеству литературы такого плана, опубликованной в самых разных изданиях русской эмиграции Латвии, интерес и издателей, и читающей аудитории к произведениям такого рода оставался большим, поэтому многие авторы практиковались в создании подобных литературных опусов.

Рано или поздно (этому способствовала логика развития жанра) должны были появиться произведения, действие в которых происходит в Латвии, в Риге. Наиболее последовательное воплощение «рижский текст» получил в творчестве Л. Короля-Пурашевича. Первая попытка такого рода была предпринята автором уже в 1924 году в романе, опубликованном в газете «Вечернее время» под псевдонимом Х. У. З. «Зорбэгом (Человек с Востока)». Этот роман под названием «**Дочь весталки**» вышел отдельным изданием в 1932 году и в 1993 году был опубликован в третьем томе серии «Русский уголовный роман». Далее были опубликованы романы «**Бриллианты в каблуке**» и «**Рижская бар-дама**». В 1932 году в газете «Новый голос» был опубликован роман «**Паутина жизни**». В 1932 году была предпринята попытка создания очередного бульварного романа — «**А.О. Сегодня**», но она так и не была до конца реализована.

Темы бульварных романов — тот же газетный дневник происшествий, перетасовываемый и комбинируемый на все лады: знаменитые сыщики, гениальные воры, шикарные блудницы, сенсационные злодеяния, бесконечные любовные истории, вертепы, курильни опиума, гостинные миллионеров, игорные дома и т. п. — зловещее дно города и его раззолоченная пена. Обязательный душок непристойности, переходящей зачастую в прямую порнографию, веющий над всей бульварной литературой, придает ей, конечно, совсем особую заманчивость. Она

рассчитана на читателя, которого Г. Гессе в эссе «*О чтении книг*» назвал «наивным»: «*События романа он оценивает по их напряженности, степени опасности, эротичности, изоциренности или обедненности, или оценивает самого писателя, измеряя его достижения масштабами того или иного эстетического воззрения, которое в конечном счете всегда является той или иной конвенцией*» (Гессе: в сети).

Действие романа «Паутина жизни» происходит в Риге 1920-х–1930-х гг. Здесь нет никаких характерных для подобного жанра стремительных перемещений из одного экзотического топоса в другой. Из всех трех «рижских» романов этот, безусловно, самый камерный. Если говорить о характеристике Риги, то это предельно схематичное пространство, представленное минимальным набором топосов. Это – ресторан «Трокадеро» (название, вероятно, должно было компенсировать отсутствие экзотики в романе), салон мадам Ляких, вилла Ляких на берегу Киш-озера – в глухом уединенном уголке, закованная в зеленую броню парка, дом Беренса на пересечении Гертрудинской и улицы Кришьяна Барона и небольшой кабачок на углу Дерптской и улицы Лачплеша.

В центре данного романного сюжета, впрочем, как и в большинстве «рижских» романов, находится изображение двух человеческих страстей – сексуально-любовной страсти и еще более сильной в романах Короля-Пурашевича страсти к быстрому обогащению. Основная интрига «Паутины жизни» строится вокруг таинственной гибели Софии Черкасовой – жены крупного рижского магната Макса Беренса, и наследства, которое должна получить младшая сестра Черкасовой Лили, главная героиня данного романа – русская эмигрантка, приезжающая в Ригу из Берлина. Лили – целомудренная, при этом легкомысленная и слегка наивная девушка (чем-то напоминающая Татьяну – главную героиню романа «Рижская бар-дама. История одинокой»), становится объектом всевозможных интриг, хотя поначалу рижский мир навеивает на берлинскую гостью неимоверную скуку:

После Берлина, с его ослепительным блеском вечерних огней и оглушительным гулом движения, Рига показалась ей скучным, тихим провинциальным городком. Она точно окунулась в глухой темный колодец, на дне которого замерли даже отголоски жизни.

В Берлине осталось всё: подруги, знакомые, веселье... Первый же вечер в Риге ввёл её в состояние тихой паники. Своевольная, избалованная успехом и всеобщим поклонением, привыкшая в жизни видеть сплошной праздник, Лили, очутившись в доме мужа своей покойной сестры, почувствовала на себе гнет будней (Король-Пурашевич 1931: № 168, 5).

Таким же банальным, серым и бесцветным после берлинского показалось Лили и рижское общество: *Молодежь была банальна и тупа... Даже танцуют фокстрот, они не оживлялись, а шаркали ногами, как заведенные автоматы (№ 169: 3). Я вовсе не хочу стать похожей на ваших пуританствующих рижанок! (№ 170: 3), – заявляет она в начале романа.*

Скоро, однако, Лили убедилась в том, что рижане (в особенности рижанки) далеки от пуританства. Салон мадам Ляких становится эротическим нервом, сексуальным воплощением Риги.

Человек случайный, привлеченный сюда дощечкой у подъезда или газетным анонсом, попал в обстановку хорошо поставленного ателье дамских нарядов.

<...> За ателье был ряд маленьких уютных комнаток, где особые клиенты мадам Ляких за сходную цену могли подновить наружность при помощи очень сложных косметических операций <...> Здесь же богатые дамы находили и нечто другое... (№ 167, 3).

Для обеспеченных мужчин в салоне имелась потайная комната, откуда можно было подглядывать за ванной комнатой и массажным кабинетом, после чего мадам Ляких начинала плести паутину вокруг понравившейся клиенту девушки.

Следует отметить, что Король-Пурашевич избегает натуралистического и подробного описания любовных сцен. Он словно бы дразнит читателя, создавая шекотливые ситуации, как в случаях склонения Лили к лесбийской любви сначала массажисткой Бертой, а затем подругой Эммой Брок. Тему однополой любви писатель впервые столь подробно затрагивает именно в этом романе. И если главная героиня о подобных вещах читала только в книжках новейших авторов и при этом «считала их измышлением разнузданной фантазии» (Король-Пурашевич 1931: № 170, 3), то рижские дамы все время стараются вовлечь Лили в свой круг:

Фи! Мужчины! — презрительно перебила массажистка. Это годится для старух, нуждающихся в грубых впечатлениях <...> Для нас же они слишком опасны и не могут дать того утонченного... того... ну, одним словом, что может дать любовь женщины к женщине (Король-Пурашевич 1931, № 170: 3).

Любовь между мужчиной и женщиной Лили считает выдумкой романистов былых времен. Ей нравится флирт с мужчинами, не случайно из всего окружения она выбирает в свои поклонники барона Альфреда Шеффинга — *самого выдержанного представителя нашей золотой молодежи*, — как его рекомендует подруга Эмма (Король-Пурашевич 1931: № 171, 5). Барон был необычайно учтив, внимателен и обходителен, он отвечивал поклоны по всем правилам светского искусства, прекрасно танцевал, вел себя по отношению к Лили как галантный кавалер, хорошо понимая, что состояние Черкасовой может вернуть былой блеск имени баронов Шеффингов. Но Лили тоже не чужд расчет:

Баронесса фон Шеффинг, — кивая головкой и улыбаясь плутовски своему отражению, — произнесла она, — это звучит неплохо.

В Берлине кое-кто позеленеет от зависти (№ 178, 4).

Каждый из главных персонажей романа оказывается вовлеченным в порочный круг, все оказываются связанными друг с другом невидимыми нитями паутины. Паутина становится символом связи, а также ветхости и тщеты. Она служит напоминанием о человеческой бренности.

Структура романа представляет собой несколько концентрических кругов, сплетающихся вокруг того или иного персонажа. Эти концентрические круги охватывают всех и все сферы жизни — от социальных низов до депутатов Сейма и финансовых магнатов.

Барон Шеффинг плел сеть вокруг Лили Черкасовой ради материальной независимости, чтобы порвать с салоном мадам Ляких, поэтому «всякий намек на

возможность немедленного получения денег болезненно волновал барона» (Король-Пурашевич 1931: № 178, 4). Эмма Брок, псевдоподруга Лили, помогает ему в этом, с надеждой, что Лили разочаруется в мужчинах и ответит на ее любовную страсть. В свою очередь, и барон, и Эмма оказываются опутанными сетью мадам Ляких, которая угрожает выгнать Эмму из «порядочного» общества и «держит на поводке» барона, напоминая, что у него в Ревеле есть жена, которой она исправно платит алименты. При этом сама мадам Ляких попала в сети могущественного семейства Дебинминов – старого вуайериста и молодого циничного отпрыска, которые в случае неудовлетворения их потаенных желаний грозятся в собственной газете вывести мадам Ляких на чистую воду.

Параллельно сеть заговора против Лили начинает вести и Макс Беренс – муж ее покойной сестры, владелец банка. Во время экономического кризиса он решил сорвать еще больший куш – ссудил контрабандное предприятие деньгами вкладчиков, что привело к полному банкротству банка. Чтобы спастись от разъяренных вкладчиков Беренс разработал сомнительные операции: с одной стороны, чтобы присвоить деньги Лили, а с другой – чтобы провести в Сейм своего человека, который будет способствовать принятию благоприятных для него решений. Для осуществления данной комбинации как нельзя лучше подходят депутаты из Латгалии. Так в романе появляется Скубицкий. Весьма примечателен его портрет:

... невзрачный полячок, с хитрыми глазками и манерами хорошо дрессированного приказчика галантерейной торговли, сидел на стуле против Беренса и, облокотясь правой рукой на колено, подавшись вперед, говорил мягко и вкрадливо: «У меня все шансы на этот раз попасть в Сейм. Сколько-нибудь значительных соперников по Латгалии у нас нет. <...> Когда я приду в Сейм, Вы сторицею вернете свои деньги» (№ 180, 6).

Узнав об отношениях барона и Лили, Беренс приказывает Скубицкому обанкротить фирму «Латсукно» – лавчонку, «в которой не было ни латов, ни сукна» (Король-Пурашевич 1931: № 182, 6), в которой барон числился директором, получая за это ежемесячно сто латов. В данном случае – это весьма прозрачная аллюзия на контору «Рога и копыта» из романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», который, кстати, параллельно с романом Короля-Пурашевича печатался в это время в газете «Новый голос».

Чем ближе финал романа, тем сильнее каждый из персонажей чувствует себя запутавшимся в паутине жизни.

Барон почувствовал себя так, точно вокруг него начали плести невидимую сеть. Сеть петля за петлей раскидывалась вокруг, и Шеффинг ощутил непонятную тоску» (№ 176, 5).

Сеть опутала его со всех сторон и не оставила ни малейшей лазейки» (№ 177, 6).

Паутина жизни протянула липкую невидимую нить и к нему, Беренсу. Он чувствовал ее на себе и бессилён был тряхнуть... Если не найти выхода, если не освободиться от этой легкой нити, конец ясен: он в центре паутины жизни, в том мрачном сером здании, которое в Риге легкомысленно называют «Централкой»» (№ 190, 3).

Контрастными по отношению к миру рижской богемы и ее персонажам становятся в романе два бывших офицера Белой армии, которые вынуждены служить, один — Зубов, бывший полковник, — ночным сторожем, другой — бывший капитан Субатов, — официантом в ресторане. Местом их встречи становится небольшой заброшенный кабачок на углу Дерптской и Лачплеша. Антураж данного кабачка напоминает множество других рижских кабачков и таверн, описанных в очерковом творчестве многих рижских авторов и нередко появлявшихся на страницах газет. Очень часто подобные места становились местом обитания представителей рижского дна. Кабачок был

точно специально рассчитан на публику, склонную к мраку или в силу своей профессии, или в силу расхождения с некоторыми деталями закона.

Буфетчик, мрачного вида человек, распоряжающийся за стойкой, как нельзя более уместен в этом кабачке. А посетители его — ночные сторожа, разного вида ремесленники и торговцы, — поддерживают общий колорит учреждения (Король-Пурашевич 1931, № 174: 6).

Естественно, здесь нет отдельных кабинетов с оранжереями, как в «Трокадеро», нет американских баров и турецких диванных, как в знаменитой строковской «Барберине», никто здесь не произносит псевдоатаинственную фразу: «*Нет ли у Вас “Коко”*», но нет и интриг и подлога.

Еще одна важная тема многих бульварных романов — тема судьбы, рока, фатума. В романах, где есть не только любовь, но и интрига, детективная завязка, герои живут «роковыми» страстями. Прошлое, за которое нужно отомстить. Предательство или убийство, леденящие душу воспоминания и т.д. Именно Субатову в романе автор отводит роль таинственного спасителя Лили. Причем таинственности ему добавляет тот факт, что в романе он действует под тремя фамилиями (в начале он представляется Лили как Вольский, затем действует как Субатов и в финале признается Лили, что его фамилия была Павлов — что, безусловно, может указывать на аналогию с самим автором, чрезвычайно часто менявшим псевдонимы). Он примеряет на себя роль детектива, старый боевой товарищ Зубов выступает в качестве помощника и распутывает все хитроумные замыслы, спасая Лили сначала от бесчестия, а затем и от обмана. В финале романа, как это часто бывает у Короля-Пурашевича, происходит срывание масок. В итоге чуть ли не у каждого персонажа оказывается какая-то тайна, связанная с его дореволюционным прошлым. Так, выясняется, что Симонов, помогавший барону убить Софи, «*когда-то был кучером или кондуктором на конке, потом контр-разведчиком, сумел и при большевиках урвать малую толику...*» (№ 175: 3).

Беренс и Скубицкий были знакомы еще по Петербургу. Первый в Совете городского района был жилищным комиссаром, а Скубицкий — агентом по переписи и изъятию квартир, покинутых «буржуазным элементом», ценностей и произведений искусства. С запасом «каратов» и ценностей оба бежали в Латвию, где тут же на границе открыли обменный пункт, в котором «*караты и ценности добывались не прямым грабежом, а путем обмена на щепотки муки, соли и сахара*» (№ 182: 6).

В финале разоблаченный Беренс кончает жизнь самоубийством. Что любопытно, трагедии бульварных писателей тоже развлекают. Все страдают красиво, эффектно. В дорогих нарядах, с бокалом шампанского в руке, в продуманной писателем позе. Все это учитывает автор, описывая сцену смерти морфинистки Софии. Даже капли крови как-то особенно грациозно соскальзывают по складкам вечернего платья «загадочной» красавицы. В бульварном романе героини, как правило, субъекты — все игрушки Рока, марионетки Рока, жертвы паутины жизни. Умирать — так красиво, убивать — так эффектно, — это один из основных принципов романов Короля-Пурашевича.

Король-Пурашевич хорошо представлял себе свою читательскую аудиторию и не стеснялся угождать ее вкусам. Он отдавал себе отчет в том, что обыватель, берущий в руки газету, нуждается не только в том, чтобы глубоко сопереживать, улучшать свой художественный вкус или задумываться о Вечном. Он жаждет развлечений, и подобная литература позволяет ему приятно провести время.

Несмотря на авантюрно-приключенческий характер своих произведений, Королю-Пурашевичу удается наглядно и компактно представить слепок социально-бытовой жизни Риги в первое десятилетие независимости Латвии.

«Рижская трилогия» не ставит перед собой задачи заставить задуматься о судьбах мира, Вселенной, о жизни и смерти и тому подобных глобальных и вечных вопросах, а просто предлагает развлечь и отвлечь читателя от реальных проблем, от неприятностей, от серых будней, от скуки, от однообразия жизни. Рижский мир в романах Короля-Пурашевича предстает тем Вавилоном, о котором в 1929 году в газете «Сегодня» писала Тэффи:

В ней [Риге] и концерты, и спектакли, и меньшинства, и такая хроника происшествий, за которой и нашей парижской не угнаться. Моды, магазины, флирты, адюльтеры. Институты красоты, кинематографы. Театры, окраска бровей, банкротства, конкурсы красоты, выставки, уголовные дела, спектакли-гала и даже радио-зайцы. Это ли не Вавилон? (Тэффи 1929: 2).

Король-Пурашевич старается подглядеть и зафиксировать на страницах газетного романа те бытовые мелочи, из которых складывается не паутина, а мозаика жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Гессе Г.

О чтении книг. В Сети: <http://www.hesse.ru/books/story/?story=40>

Кормчий Л. (Король-Пурашевич)

1922 Свободное в свободном. *Рижский курьер*. 20 июня.

Король-Пурашевич Л.Ю.

1931 Паутина жизни. Роман из современной рижской жизни. *Новый Голос*. № 163–196.

Н.Г.

1931 К 25-летию творческой деятельности Л. Кормчего. *Новый Голос*. № 107 (143).

- Тэффи
1929 О Риге. *Сегодня вечером* № 273.
- Хеллман Бен
Л. Кормчий – основоположник советской детской литературы. В Сети:
<http://theory.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7785>
- Чунчин П. (Король-Пурашевич Л.)
1927 Бриллианты в каблуке. Роман из рижской жизни. *Слово*. № 661–727.
1927 Рижская бар-дама. Трагедия одинокой. *Слово*. № 772–820.
- Х.У.З. (Король-Пурашевич) Зорбэгом
1924 Человек с Востока. *Вечернее время*. № 14–85.

SUMMARY

“The Life Web” by L. Korol-Purashevich

“The Life Web” is the third (after “Diamonds in the Heel” and “Riga’s Bar Lady”) novel of Riga’s period written by scandalously known author L. Korol-Purashevich. The scene is set in Riga in 1920-ties and 1930-ties. The spatial description of Riga in this case is abstract – it is schematically presented by a minimum number of topoi. In the centre of the novel plot, as it is in the most cases with L. Korol-Purashevich, there is a representation of two human passions – a sexual and love passion and even a stronger passion for a quick enrichment. Each of the main characters happens to be involved in the vicious circle, it turns out that everybody is connected with each other by invisible threads of the web. The web becomes a symbol of relation; it is also a sign of dilapidation and vanity. It serves as a reminder of human frailty.

ЧЕТЫРЕ СТИХИИ АРКАДИЯ ШТЕЙНБЕРГА

А.И. Станкевич

Аркадий Акимович Штейнберг (1907–1984) – знакомо-незнакомая фигура русской литературы и, шире, культуры середины XX века. Он был не просто блестящим переводчиком (среди многих его достижений – русский вариант «*Потерянного рая*» Джона Милтона), но и, как считают многие, создателем целой переводческой школы (Дубровкин 2008: 312–315), музыкантом и художником: знаменитые сыновья Штейнберга – Эдуард и Борух, когда-то входившие в элиту русского авангардно-нонконформистского искусства, а позже занявшие видное место и на европейском художественном олимпе, – называли первым и лучшим своим учителем отца (Калмыкова 2009: 77). Значителен вклад Штейнберга и в подготовку «оттепели»: его дом в Тарусе был одним из неформальных центров, где встречались люди, создававшие оттепельную культуру. По воспоминаниям Эдуарда Штейнберга, «...тарусская жизнь конца 50-х была полна брожения и подводных течений. <...> Она была разнообразной и полной противоречивых мнений, но никогда – скудной. <...> Мой отец был одной ногой в Серебряном веке, другой – в авангарде советском. Потом – все они достаточно информированы были, мой отец был – поэт, художник, интеллектуал. <...> Это – уже элита советская, или полусоветская» (Цит. по: Бобрович 2009: 81). Штейнберг был одним из инициаторов издания знаменитого альманаха «Тарусские страницы» (1961), в котором, кстати сказать, увидела свет его единственная прижизненная подборка стихов.

Между тем, Штейнберг – замечательный поэт, заявивший о себе ещё в начале 1930-х годов как один из членов знаменитой «Квадриги» (в это объединение входили, кроме него, Арсений Тарковский, Мария Петровых и Семён Липкин). Судьба Штейнберга складывалась очень непросто: 11 лет он провёл в лагерях, воевал, был ранен, в жизни знал много потерь, предательство близких людей, во время обысков у него отняли (за так и не вернули) военные награды и рукописи; долгие годы в издательстве «Советский писатель» пролежала подготовленная им книга стихов, которая так и не вышла при жизни поэта. Удивительно, но беды и страдания не превратили Штейнберга в разочарованного угрюмца. Его многочисленные друзья вспоминают удивительное жизнелюбие, открытость, «солнечность» этого человека¹. Лирика Штейнберга – яркое тому подтверждение.

Он жил в драматическую историческую эпоху, был свидетелем и участником многих масштабных событий, но картина мира его стихов 30-х–40-х годов строится с минимальной ориентацией на какие бы то ни было социальные и политические реалии. История, как представляется, для Штейнберга была не более чем суетной оболочкой, прокрывающей истинно великое, достойное внимания, он-

тологическое, поэтому исторические и социальные реалии появляются в его стихах спорадически и чаще всего отмечены определённой долей иронии. Например, художественный мир стихотворения 1932 года «**Взморье**» явственно двусферичен: «*большое, старое, <...> загадочное море*» (Штейнберг 2008: 39)*, освещённое лунной, чей свет похож на «*нежный перпендикуляр*», – и противопоставленная ему исторически-бытовая сфера:

*На кухне, средь хозяйственного скарба
Густеет чад: рыбачка жарит карпа. <...>.
Лысый Ленин с календарной датой,
Прищурившись, глядит, как завсегдамай,
Как верный друг животных и людей (39).*

Эффект снижения достигается и сужением пространства, и появлением демонстративной горизонтальной проекции (кухня, чад, скарб). Отмена даже возможности какого бы то ни было политического пафоса декларируется самой ситуацией: сочувственный взгляд вождя, друга животных, направлен на жарящуюся рыбу. Аналогичным образом представлен и другой партийный лидер: «*Дорогою небесно-голубой / Идёт троллейбус «Лазарь Каганович» (78)*. Среди inferнального антуража мистического видения Я – Линкея стихотворения «*Искатель кладов*» «*... стенгазета в деревянной раме / Висит в дверях, как телеграфный код*» (78). Свою жизненную позицию Штейнберг сформулировал ещё в 1935 году:

*Спиной к движенью лежу неподвижно <...>.
Детей обучаю правилам счёта,
С ружьём за спиной иду на медведя
И летней ночью в лесничьей сторожке
Целую дрожащую фельдшерницу (80).*

Безусловным центром внимания поэта является человек в круге камерных проблем, чаще всего – наедине с природой. Почти каждое стихотворение Штейнберга может быть прочитано как замечательная пейзажная зарисовка, рассчитанная на эмоциональный отклик читателя:

*Вдоль берегов распаханной земли
Влеклась вода, краями небо тронув,
И жёлтые и белые цвели
Кувшинки на поверхности затонов (81).*

Однако это только самый внешний уровень картины природного мира лирики Штейнберга. Поражает масштаб явлений, охваченных поэтом:

*Закрыв глаза, я вижу каждый атом
Я вижу царственное вещество (42).*

*В каждой капле с радужной каймой
Наобум я различаю всё же
Возраст века, вечный возраст мой (29).*

* Далее стихи цитируются по этому изданию, в скобках указываются только страницы.

Природе-исполнке

Смешон мой тихий стон.

На крохотной пылинке

Зачат я и рождён (166)

[Здесь и далее выделено мной А.С.].

От мельчайшего, микроскопического — *атома, капли, пылинки* — до созвездий, иных миров и всей Вселенной.

И мне открылась в чистоте нетленной

Сокровищница золотых песков

Единства человека и Вселенной,

Составленной из тысячи кусков (79).

Обратимся к фрагменту стихотворения, посвящённого Арсению Тарковскому:

... я обожаю огромный, растущий

Наполненный запахом влажной земли,

Вмещающий звёзды, вмещающий тучи,

Зелёные материки, корабли,

Хранящий всегда неизменный порядок,

Тропическое оперение радуг,

Плавильные печи, бряцание лир <...>

Мой неповторимый, единственный Мир,

Твой неповторимый, единственный Мир!.. (42).

Поэт создает модель природно-культурного универсума (*влажная земля, звёзды, материки, корабли, плавильные печи*), и ключевой принцип здесь — «*неизменный порядок*». Но в мире, по Штейнбергу, также важен и «*хаос однообразный*» (139), о нём идёт речь тоже достаточно часто:

Лишь только тень той самой великаниш,

Которую мы Вечностью зовём.

живит бесформенную груду

Земного праха, неба и воды... (77).

Природа видится поэту находящейся в состоянии перманентного движения от хаоса — через теос — к порядку, т.е. космосу. Штейнберг — поэт-философ, и многие научные понятия в его лирике не просто органичны, но даже необходимы. Например, глубокую промоину, открывающую пласты пород на морском берегу, он характеризует яркой научно-художественной метафорой: «*Материи отчётливый состав, / Земной пупок набухший и багровый*» (37). Органично звучит и шпенглеровская идея: «*Воля мировая мне приказала: «Будь!»*» (166), и интерпретация многочисленных современных научных космогонических теорий:

Но время и пространство,

Их вечный, вещей клич,

Миров непостоянства

Мне суждено постичь

Комок частиц белковых,

Затерянный во мгле,

*Я жизнь влачу в оковах
На маленькой Земле (167).*

Своеобразным ключом к пониманию философии природы Штейнберга служит «**Потерянный рай**» Мильтона. Сам поэт вспоминал: «*Тринадцатилетним подростком прочёл «Потерянный рай» <...>. Поэма произвела на меня ошеломляющее впечатление и сыграла огромную роль в формировании моего мироощущения*» (Штейнберг 2008 б: 385). Мильтон трактовал природу, ориентируясь не только на Ветхий завет, но и на Аристотеля, считавшего, что основа всех основ — первоматерия имеет четыре базовых качества: тепло, холод, влажность и сухость. И разные варианты их соединения рождают основные стихии: тепло и сухость — огонь; тепло и влажность — воздух; холод и влажность — воду, холод и сухость — землю. Вот как Штейнберг переводит соответствующие строки из поэмы Мильтона:

*... Вечный спор
Здесь четверо соперников-борцов
Заядлых: Сухость, Влажность, Холод, Жар, —
О первенстве введут..*
(Мильтон 2009: 61)

В стихах самого Штейнберга природа представлена, в том числе, и как имеющая в качестве своей структурной основы четыре стихии: землю, воду, воздух и огонь.

*Ещё горит последняя звезда
Над влажной ширью заливного луга,
И две стихии — воздух и вода,
Покачиваясь, трутся друг о друга.
Ещё молчат гречишные поля,
Точа по капле аромат медовый,
И два пространства — небо и земля,
Как женщины обнять меня готовы (107).*

Три стихии — воздух, вода и земля — эксплицированы, огонь заявлен имплицитно — глаголом «гореть». Ещё один пример:

*Рудые скалы, синие озёра,
Земля и камень, воздух и вода
Людской тоске ответят (101).*

Ещё раз обратимся к стихотворению «*Искатель кладов*», в котором последовательно воспроизводятся разные фрагменты архаических мифов первотворения, когда после рождения света из тьмы появляются основные стихии — воздух, пламень (огонь), волны (вода), берег (земля):

*Туда, где воздух тает словно лёд,
Где небо цвета пламени и серы,
Всё в радугах из чёрных волн встаёт.
И мне открылся берег оперенный
Деревьями и пеной голубой (79).*

Корпус стихов Штейнберга 30-х–40-х годов, включённых в сборник 2008 года, состоит из 86-ти стихотворений. Семантические поля с доминантами – названиями стихий представлены обстоятельно: самое широкое – с ядром **вода** (174 случая употребления, объединённых в 28 номинаций); по частотности упоминаний выстраивается следующий ряд: *вода* – 37, *река* и *море* – по 17, *дождь* – 16, *волна* – 13, *влага* – 9, *ручей* – 7, *ливень*, *озеро*, *капля* – по 5 упоминаний. Кроме того, упоминается 12 акватопонимов, то есть названий рек: Печора, Кама, Днестр, Волга (по 2 раза), Нил, Сарал, Уссури, Дунай, Дон, Иртыш, Ока и Урал (по 1 разу).

Далее следует поле с семантическим ядром **земля** (83 упоминания, 14 номинаций). Частотность следующая: *земля* – 34, *камень* – 10, *хребты* – 9, *берег* – 8, *песок* – 7.

Семантическое поле **огня** представлено 57-ю упоминаниями, 16-ю номинациями; частотный ряд выглядит следующим образом: *костёр* – 11, *огонь* – 10, *солнце* – 8, *гореть* – 6, *пламень* – 5.

И, наконец, поле **воздуха** составлено 20-ю упоминаниями, 4-мя номинациями, 12 раз Штейнберг называет *ветер* и собственно *воздух* – 6 раз.

Цифры показательны: в среднем стихия *воды* номинирована дважды в каждом тексте. (174 раза – в 86 текстах); стихия *земли* практически в каждом (83 – в 86); стихия *огня* – в двух из трех текстов (57 – в 86) и *воздуха* – почти в каждом четвёртом тексте (20 – в 86).

Закон больших цифр позволяет сделать вывод о том, что система четырёх стихий представляет собой своеобразную структурную сетку, лежащую в основе модели природного универсума лирики Штейнберга:

*Куда ни глянь. К чему ни приклонись,
На суше и воде. Земле и небе
Свершалось чудо жизни* (142).

Штейнберговская природа многолика, и периодически в ней может прорываться дикое, архаическое начало, например, лес может выступать как живое существо хтонического мира:

*Там пучеглазые растенья
Ползком тащились рядом с ней,
Дремучие переплетья
Не то ветвей, не то корней* (199).

Поэт воспроизводит архаическую парадигму, неразделёнными мыслятся верх и низ (*ветви и корни*), растительное и животное (*пучеглазые растенья*). Природа в своих конкретных проявлениях может быть разной, в том числе разрушительной, враждебной человеку, но в своих онтологических основах она всегда глубоко созидательна и дружелюбна, причём у каждой из стихий в штейнберговской модели своя система отношений с человеком.

Согласно Аристотелю, основой мироздания является стихия земли, она телесна, пластична, и одушевлена. Многие стихи Штейнберга о «*всеобщей нашей матери – Земле*» (37), и как в архаическом мифе земля воплощает собой женское

рождающее тело, описывая которое, поэт называет *пупок, лобные места деторождения, лоно, грудь* и т.д. Концептуальный характер носит стихотворение «Хребты», в котором «земля, образовавшая хребты» (92), трактуется пантеистически, как почва, родившая «*Нетронутые рощи / Живое море листьев и цветов*». Лес — это живой организм, но это и сакрум — «*храм растений и раздумий, / И тайный бог, что обитает в нём*» (92). Человек оказывается вовлечённым в этот процесс рождений, ему дарована демиургическая функция, об этом свидетельствует, например, структура сравнений и метафор. Смысл и форма сотворённого Богом проясняется через сотворённое человеком: например, *хребты*, (т.е. земля) — *как смятая бумага*, на столе художника, *Древесный ствол — колонна, кроны — архитектур*.

Предельно материальная, пластическая, скульптурно-архитектурная стихия земли постоянно корректируется и уравнивается невоплотимо-духовным. Чаще всего невоплотимое, текучее связано со стихией воды: «*И каждый вздох, и каждая волна/ Утраченное сердце воплощали*» (81). Вода у Штейнберга почти всегда звучит, она есть воплощение музыки:

*... деревья пьют росу,
И в полусне я слышу, как блуждает
Невидимая музыка в лесу* (94).

Вода — любимая стихия Штейнберга², это доказывает и частотный анализ. Вода представлена и своей элементарией, т.е. духом стихии. У воды — это русалка.

*Чтоб русалочий голос, знакомый и свежий,
По тайге закружил бы меня на авось,
Чтоб в лесной глухомани, в трущобе медвежьей
Мой потерянный клад, моё сердце нашлось* (123).

Примечательно, что русалка поёт не в реке или озере, а в лесу, это ещё одно доказательство мифологического синкретизма мира Штейнберга, когда все стихии связаны и существуют как единая рождающая система³. В этой системе воздух (ветер) почти синонимичен воде, он почти всегда так же текуч и музыкален:

*Я был в незабвенных Филях,
Где воздух лежит на полях...
А там в заколдованном парке,
Рыдает виола да гамба
И пары плывут как байдарки,
Закинув прекрасные головы.
Над ними качается ветер,
Деревья костры подождли,
И вязкая патока ночи,
Дымясь заливает Фили* (96).

Воздух, ветер, ночь, пары находятся в едином потоке творимой жизни, которая качается, звучит, дымит, плывёт, рыдает, заливает, горит и т.д.

Как следует из приведённого фрагмента, в этом же ряду оказывается и огонь. Согласно Аристотелю, огонь — это высшая из стихий, платоновское воплощение мира идей. У Штейнберга — огонь чаще всего очищающий, согревающий, спаса-

ющий и дарящий свет и тепло, не случайно, в семантическом поле огня наиболее широко номинированы *костёр* и *солнце*. Очень глухо у Штейнберга звучит тема убивающего огня, когда он вспоминает о войне, но этот огонь не природная стихия, а то, что ущербная человеческая цивилизация может сделать с природой.

В картине мира Штейнберга природа вообще (и система четырёх стихий в частности) является своеобразным медиатором между человеком и миром культуры, с основной функцией – воплощением парадигмы памяти.

Стихотворение «*Не кровь отцов...*» представляет собой свободную вариацию темы горацанской оды «*К Мельпомене*», для русской культуры высшим отзвуком этой темы является пушкинский «*Памятник*». Штейнберг открыто декларирует связь с этим прецедентным текстом: *Я принял выморочное наследство / Кольцовских нив и пушкинских дубрав* (119), да и отдельные речевые обороты – это вольные цитаты из Пушкина (*пусть пропадёт незавершённый труд, я стану жить везде, где дрогнет слово* и т.д.) Значима и общая ритмическая структура – вариации шести-стопного ямба. Но в отличие от своих предшественников-поэтов Штейнберг не говорит о социуме, о государстве и даже о нравственности. Спутником культуры, слова всегда является природа.

*Не кровь отцов, не желчь безвестных дедов,
Переправлявших камни через Нил,
Сильны во мне. Иной воды отведав,
Я каплю Волги в жилах сохранил* (119).

Голос культуры становится голосом крови. Еврей Штейнберг принимает крещение русской культурой, и вода Волги (стихия воды) обретая сакральное значение, переводит временное в вечное:

*Приёмышу иной не надо чести,
Пусть пропадёт незавершённый труд
И на губах с последним вздохом вместе
Славянские глаголы отомрут...* (119).

Система четырёх стихий обретает статус онтологической основы мира, мифологического универсума (всегда и везде):

*Они узнают в тысяче обличий,
На каждом повороте бытия
Мою любовь* (119).

*Я стану жить везде, где дрогнет слово,
Хотя бы раз промолвленное мной* (120).

Вечным делает поэта и его русское слово, и «*сырой песок поречий*» (т.е. земля), на которой остались его следы, и «*костёр в степи*» (огонь), о котором поэт говорит: «*Всё это буду я*» (120).

В художественном мире Штейнберга важнейшим символом культуры, максимально близким природе является Слово. Творчество, культура, слово и природный мир имеют одну и ту же миссию – спасают мир от беды:

*Знать опять пора шелохом
Зачерпнуть донской волны.
Знать пора заветным Словом
Отчураться от беды (189).*

Естественно, что смысл этих строк расширяется за счёт прецедентного текста – «Слова о Полку Игореве». Игра культурной памятью – важный для поэтики Штейнберга приём, и в каждом случае можно говорить о жёсткой матрице: значительные для классической русской культуры художественные тексты (цыганский, кавказский) обретают дополнительные смыслы, будучи наложенными на неомифологическую структурную сетку четырёх природных стихий.

У Штейнберга мало любовных текстов, но все они совершенны. Одно из лучших стихотворений написано, безусловно, под впечатлением знаменитого сонета Петрарки «Благословен день, месяц, лето, час...» и начинается стихом «Благословляю полдень голубой ...». Петрарка благословляет время и место встречи, свою любовь, страдание и творчество (слово *благословен* повторяется 5 раз на пространстве 14 стихов). Художественный мир Штейнберга гораздо более трагический, но любовь поэта так сильна, что он благословляет даже

*Тюремный склеп и нищую суму, <...>
И душный запах крови и свинца,
Саднивший горло на полях войны, <...>
Весь этот непостижный произвол (154–155).*

Слово *благословляю* Штейнберг повторяет 9 раз. Любимая женщина, Ты этого стихотворения и близка Лауре, и бесконечно от неё далека, она не просто объект любви, она сама жизнь, запечатленная, отраженная, растворенная в стихиях воды и земли, важнейших для Штейнберга, её облик сохранён в природе.

*Благословляю бег ручьёв и рек,
Разгон струи, летучий блеск волны –
За то, что в них глаза твои навек,
Как в ясных зеркалах отражены;
И каждого холма зелёный склон –
За то, что он тебе под ноги лёг,
И самый прах земной – за то, что он
Хранит следы твоих усталых ног (154).*

Таким образом, в неомифе Штейнберга любовь – это природа, а природа – это любовь. Игра стихий, по Штейнбергу, и определяет человеческую личность, её ориентацию на онтологические структуры – вечность и космос:

*Я поплавок на грани двух миров,
Кристалл земли в растворе ночи звёздной (107).*

*И глубокая ночь от небес до земли
Раздаётся по швам, не вменяя меня (106).*

Можно предположить, что именно такое осознание своего места в мире позволяло Штейнбергу стоически переносить невзгоды земного пути: для него мало значил социум, он был человеком четырёх стихий.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Многогранный образ А. Штейнберга представлен в сборнике «Воспоминания об Аркадии Штейнберге...» (Штейнберг 2008 б).
- ² Не случайно, Г. Маневич свои воспоминания об А. Штейнберге озаглавила словами его же признания: «Я всегда любил смотреть на быстротекущую воду» (Маневич 2008: 67–75).
- ³ «Образ русалки связан одновременно с водой и растительностью, сочетает черты водных духов <...> и карнавальных персонажей» (Зеленин 1982:390).

ЛИТЕРАТУРА

- Бобрович К.
2009 *Обретение рая*. Русский мир. № 4. Апрель.
- Дубровкин Р.
2009 Мильтон и Тассо. *Воспоминания об Аркадии Штейнберге: «Он между нами жил...»*. Москва: «Русский импульс».
- Зеленин Д.К.
1982 Русалки. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: «Советская энциклопедия»
- Калмыкова В.
2009 «Обратная перспектива» памяти. *«Иностранная литература»*. № 4.
- Маневич Г.
2008 «Я всегда любил смотреть на быстротекущую воду...» *Воспоминания об Аркадии Штейнберге: «Он между нами жил...»*. Москва: «Русский импульс».
- Мильтон Д.
2009 *Потерянный рай*. Москва: Эксмо.
- Штейнберг А.
2008 а *Вторая дорога*. Москва-Торонто: «Русский импульс» – The University of Toronto.
2008 б О себе самом. *Воспоминания об Аркадии Штейнберге: «Он между нами жил...»*. Москва: «Русский импульс».

SUMMARY

Four elements of Arkadiy Shteinberg

The article analyses the poetry of the Russian poet A.Shteinberg (1907–1984) of 30s–50s. Unlike other poets of his time, A.Shteinberg did not pay attention to the social problems. He is interested in a man as such among his personal problems, most often surrounded by nature. Nature is portrayed as an universal grandiose system: from the smallest particle, atom, drop, grain of sand to star systems, other worlds and universe itself, caught between two processes: tendency towards the great chaos and the great order. Statistical analysis of his lexical composition allowed to find that the most important parts of the world in the poetry of Shteinberg are 4 elements: water, earth, fire and wind. Every element is an important link in the relationship system “person-world”. From the Steinbergs point of view, the basis of the stability of the civilization and the life of an individual is a varied process of an interaction of the nature (its main elements) with the human made culture.

ГЕНРИКАС РАДАУСКАС И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЭМИГРАЦИИ

Сильвестрас Гайжюнас

Генрикас Радаускас (1910 – 1970) – выдающийся литовский поэт, творчество которого составляет лишь четыре сборника: “Fontanas” («Фонтан») вышел в Каунасе в 1935, три других – в США: в 1950 – “Strėlė danguje” («Стрела в небе»), в 1955 – “Žiemos daina” («Зимняя песня»), в 1965 – “Eilėraščiai” («Стихи»). В литовском литературоведении утвердилось мнение, что Радаускас не принадлежит никакой поэтической школе, он как бы возвышается над всеми литературными движениями XX века и заслуживает титул «реформатора литовской поэзии №1». Радаускаса называют «антилириком», порвавшим связи с романтической традицией, бытовавшей в литовской поэзии после Майрониса. По словам исследовательницы творчества Радаускаса Д. Саткауските, *«эстетизм, антилиризм, эстетическая дистанция, поэтическая трансформация действительности – основные черты творчества Радаускаса. Стихотворение создаётся не как выражение чувств или идей с доминирующим лирическим “я”, а как динамичное поэтическое повествование, отрицающее законы реальности спектакль образов и слов, в котором переплетаются ирония и ощущение трагизма экзистенции, усилившееся в позднем творчестве»* (Satkauskytė 2001: 10. Переведено автором статьи).

С ранних лет до конца жизни Радаускас интересовался русской литературой, очень высоко ценил ее, особенно литературу конца XIX века (*«В конце XIX века в европейской литературе и искусстве трудно было бы найти нечто подобное расцвету русской поэзии»* – Henrikas Radauskas apie kūrybą ir save 1994: 168), писал рецензии и статьи, переводил, оставил множество любопытных заметок в письмах и т.д. Радаускас в этом отношении интересен не только как ценитель или критик русской литературы. Творчество этого литовского поэта неоднократно вписывалось в контекст русской литературы, сравнивалось с творчеством О. Мандельштама и Б. Пастернака (работы Р. Шилбаериса), но связи Радаускаса с русской литературой в эмиграции до сих пор не изучены.

После Второй мировой войны, будучи в эмиграции, Радаускас последовательно следил за тем, что происходит в кругу русских поэтов-эмигрантов, судьба которых была похожа на его судьбу.

Сравнивая его послевоенное творчество с творчеством некоторых русских поэтов в эмиграции, можно обнаружить интересные типологические параллели, некоторую родственность поэтического мышления.

Величайшими фигурами в поэзии русской эмиграции Радаускас считал Владислава Ходасевича, Георгия Иванова и Марину Цветаеву. Но его интересо-

вало и творчество Владимира Набокова, Бориса Поплавского, Ивана Елагина, Иосифа Бродского. Он писал об Алексее Ремизове (эссе 1961), о Георгии Адамовиче, оставил свои заметки о Надежде Тэффи, («она мастер короткого, иронического рассказа, острее Чехова», Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui 2009:139), о Владимире Корвине-Пиотровском, Дмитриии Святополке-Мирском и других.

В письме от 23. 10. 1955 своему другу Ивару Иваску, эстонскому поэту и критику, Радаускас радуется, что читал статью Г. Струве о поэтах русской эмиграции и что его мнение совпадает с мнением автора. Здесь следует подчеркнуть, что литовский поэт был хорошо знаком не только с работами Струве, но и с трудами слависта Юрия Иваска, Владимира Маркова и других русских критиков и литературоведов эмиграции.

Оценивая творчество любимых писателей, Радаускас часто их сравнивал с другими писателями того времени.

«Владислав Ходасевич занимает промежуточное место между символизмом и акмеизмом», — писал Радаускас Ивару Иваску в письме от 26 июля 1952 года (Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui 2009: 42) и признался, что в Литве оставил его сборник «Путем зерна» (сборник вышел в Москве в 1920, а в Праге — в 1921). Сам Ходасевич в автобиографическом фрагменте «Младенчество», кстати, отмечал, что опоздал родиться, чтобы быть символистом, но акмеизм ему чужд, а футуризм был неприемлем. Радаускас здесь же вводит его в контекст русской поэзии начала века:

Его техника совершенна, в этом отношении он превзошел Блока. Он “холоднее” Блока и “теплее” Гумилева (“моя душа как полная луна, / холодная и ясная она”). Еще больше пессимист чем Мандельштам, который все-таки остается спокойным и гордым; хоть иногда морализует, ему характерен величайший художественный такт. Таким образом, хороший поэт (Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui 2009: 42).

В 1960 году Радаускас в письме к И. Иваску комментирует сборник Марины Цветаевой «После России», считая его лучшим сборником в эмиграции.

Очень виртуозный (слишком), очень а la Пастернак, пронизан экспрессионистским духом, чтение быстро утомляет. Высокое эмоциональное напряжение, уже почти electric chair, не скажешь, что нет таланта, но он проявляется только в некоторых местах. Прочитал томик стихов Цветаевой. Кое-что совсем неплохо, но слишком много списано с Пастернака. И сама поэтическая манера часто утомляет, —

пишет Радаускас в 1961 году (Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui 2009:173).

По словам литовского поэта Альфонсаса Ника-Нилюнаса (1919), любимейшим поэтом Радаускаса в русской эмиграции был Георгий Иванов. Радаускас неоднократно цитировал стихи Иванова, следил за исследованиями его творчества, неоднократно сам о нем писал. Литовского поэта интересовала не только поэзия, но и проза Иванова. 10. 23.1955 в письме И. Иваску Радаускас пишет, что читал «Петербургские зимы»:

Книга интересная, хотя слишком много анекдотов, безумцев, умалишенных и пьяниц, также много патетических страниц о Гумилеве, Ахматовой, Сологубе; Мандель-

штам как человек показан комически и в то же время как великий человек (Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui 2009:118).

Хотя Радаускас и Иванов — представители разных поколений, разных национальных литератур и литературных традиций, хотя их разделяют некоторые принципы поэтики и стиля, все же можно обнаружить интересные параллели мировосприятия, склонность к аналогичным мотивам и сюжетам и их трактовке. Радаускаса с Ивановым сближает и аналогичное трагическое восприятие бытия, экзистенциалистские настроения, чувство бессмысленности жизни. Лирический субъект Георгия Иванова нередко ощущает абсолютную экзистенциальную пустоту. *«В совершенной пустоте, / В абсолютной черноте»*, — звучит как кредо его творчества. В этом отношении в поэзии Георгия Иванова существен мотив отплытия, который связывается с переходом из бытия в небытие. Мотив парусов и вёсел связывается с вечностью, с мировым злом, таким образом приобретая трагическую окраску.

Мотив отплытия существен и в поэзии Радаускаса. Стихотворение *“Kelionės patarimai”* («Советы перед путешествием») — одно из самых интересных в этом отношении: здесь лирический герой советует, как доплыть до островов Вечной Весны. В стихотворении *“Jūrininko iškeliaivimas”* («Отплытие моряка») трагическое прощание олицетворяет умирающая желтая звезда. Одиссей, оставляющий Калипсо и плывущий на Север, у Радаускаса символизирует тоску по родине (стихотворение *“Tėvynės vėjas”* — «Ветер родины»). В стихотворении *“Iškeliaivimas”* («Уход») бессмысленность бытия, как и у Георгия Иванова, приобретает космический масштаб:

*Тебе ледяное зеркало показало:
Пространство безымянное и пустое
Над морем расстилается словно простыня,—
Взяв землю, иди отсюда.*

(Radauskas 1980: 301. *Здесь и далее стихи Радаускаса даны в дословном переводе. — С.Г.*)

Для Радаускаса, как и для Иванова важна мифологема сада. В стихах Иванова сад иногда шелестит о небытии, о ненужности, становится символом смерти и даже ада. Сад — это то место, где лирическому герою лучше всего видно крушение идеалов. Однако сад может быть и знаком рая. Таковым представлен летний сад, сюда хотел бы попасть лирический герой Иванова после смерти.

В поэтическом пространстве Радаускаса сад также окутан меланхолией (стихотворение *“Naktis”* — «Ночь») В программном стихотворении *“Poetai romantikai”* («Поэты-романтики») сад — знак эфемерности и в то же время благоприятное для творчества пространство.

*И растаяли сады словно снег,
И поэты в садах растаяли.
Их сердца залил теплый сон,
Где стихи словно фрукты зрели.*

(Radauskas 1980:194)

Поиск смысла жизни – еще один важный мотив, общий для Радаускаса и Георгия Иванова. Черная роза в стихотворении Радаускаса “*Rožė ir mirtis*” («Роза и смерть») предстает как метафора бессмысленности жизни. Образ темной розы, обрамляющий стихотворение «*Только темная роза качнется*» Георгия Иванова, олицетворяет небытие и мировое зло. Варианты черной розы – черная музыка («*черная музыка Блока*»), черные стены, черный бархат («*Черным бархатом на плечи / Вечность звездная легла*»).

У обоих поэтов поиск смысла жизни часто ведет к безысходности, к беспомощности, которая иногда выражена одними и теми же словами, отмечена тем же психологическим состоянием лирического героя, той же экзистенциальной растерянностью. Вот стихотворение Георгия Иванова 1930-х годов «*Я люблю эти снежные горы...*»:

*Но в бессмысленной этой отчужде
Я понять ничего не могу.
Только призраки молят о жизни;
Только розы цветут на снегу...*
(Иванов 2010: 447)

Сравним это стихотворение Иванова с «*Элегией*» Радаускаса из его послевоенного сборника “*Strėlė danguje*” («Стрела в небе») [1950]:

*Стою я один на этой земле
Словно капля круглой,
Смеется луна и солнце,
И веет ветер из холодного
Пространства и рвет мои волосы,
И ничего не могу понять.*
(Radauskas 1980:136)

Как видим, растерянность перед тайнами бытия у обоих лирических героев выражена одинаковым признанием: «*И ничего не могу понять*». В одной ситуации это «ничего» может быть продуктивным: когда речь идет об источниках поэзии. Радаускаса и Иванова сближает то, что у обоих поэтов поэзия рождается из ничего. В стихотворении Георгия Иванова «из ничего» рождающееся стихотворение – это как бы награда за все переживания:

*В награду за мои грехи,
Позор и торжество,
Вдруг появляются стихи,
Вот так, из ничего.*
(Иванов 2010: 280)

У Радаускаса стихотворение рождается из ничего, словно ветер (стихотворение “*Žiemos daina*” – «Зимняя песня»):

*А стих рождается – словно ветер – из ничего
И бежит по сугробам, громко беспокоясь,
Но песня не может пробиться сквозь снег
И возвращается – словно ветер – в свой дом.*
(Radauskas 1980:161)

В стихотворении “*Aš nieko nežinau*” («Я ничего не знаю») лирический герой как программное слово повторяет «ничего». В стихотворении “*Fleita*” («Флейта») музыка Баха, поэзия и счастье не связаны с каким-то определенным смыслом, над ними витает то же самое «ничто».

В стихотворении Иванова «*Ямбы*» бессмысленность бытия выражает образ Орфея: «*Напрасно в пустоту летят \ Орфея жалобные стоны...*» (Иванов 2010: 448) Интересно сравнить эти строки с программным стихотворением Радаускаса “*Strėlė danguje*” («Стрела в небе»), где поэт сравнивается со стрелой, блуждающей по небу:

*Я как стрела, которую пустил
Солдат в крепости, осажденной врагом,
Ночью в бесконечное небо
Просить помощи, но, не найдя бога,
Стрела блуждает среди созвездий,
Не осмеливаясь вернуться домой.*
(Radauskas 1980:90)

Надо отметить, что исход этих блужданий у Иванова и Радаускаса радикально отличается: стоны ивановского Орфея возвращаются в душу поэта, стрела у Радаускаса обречена на вечные блуждания.

Внимание Радаускаса привлекал и Борис Поплавский, поэт, которого Осип Мандельштам считал одним из лучших русских поэтов в эмиграции. В 1954 году Радаускас в Америке приобрел составленную Юрием Иваском антологию «**На западе**», книгу из 400 страниц, в которой представлены тексты 88 русских поэтов в эмиграции. К антологии он отнесся критически, отмечая, что 3/4 авторов в нее можно было не включать.

В. Ходасевич, Г. Иванов и М. Цветаева – старая гвардия! – выглядит лучше всего. Среди молодых самый интересный феномен Борис Поплавский (1903–1935). О нем я читал несколько статей (одна из них была статья тонкого Георгия Адамовича), в которых он был очень расхвален, но судя по цитатам, включенным в статьи, я не склонен верить чуду. Теперь я убедился, что этот поэт не лишен фантазии и смело сопоставляет образы, но его вкус вызывает сомнение, а техника примитивная: в строфе из четырех строк можно найти две хорошие и две плохие строки (Henriko Radausko *laiškai Ivarui Ivaskui* 2009: 90).

Поплавский в нашем контексте интересен не только как объект критики Радаускаса, но и как поэт, в творчестве которого можно найти некоторые типологические параллели с поэтикой и стилем литовского поэта.

Для Поплавского характерен кинематографический стиль, мифологические и литературные образы вводятся в нетрадиционный, сюрреалистический контекст, в своеобразный карнавал, в котором объединяются бытовые случайности и вечные образы. Как и в поэтическом мире Радаускаса, часто важны не столько сами мифологические персонажи, сколько их отражения, подчеркивается призрачный их характер, нематериальность, балет и парад теней (если парафразировать самого Поплавского). В качестве яркого примера такой поэтики приведем стихотворение «*Дон Кихот*» из сборника «**Флаги**»:

*Подлетает к подъезду одер Дон-Кихота
И надушенный Санчо на красном осле.
И в ночи возникает, как стих, как икота:
Беспредметные скачки, парад и балет.
Аплодируют руки оборванных мельниц
И торговки кричат голосами Мадонн,
И над крышами банков гарцует бездельник,
Пляшет вежливый Фауст, святой Купидон*
(Борис Поплавский: в сети)

Здесь следует вспомнить стихотворения Радаускаса “*Furioso*” («Фуриозо») и “*Epilogas*” («Эпилог»), лирические сюжеты которых основаны на динамической игре культурных образов, — словно над материальным, земным миром происходящие драмы теней.

*Взбесившись прыгают с линий тона,
И по стенам убегают как звери по три,
Срывают пальцы хризантеме желтой
И сквозняком выбивают дверь.*
*Но Барток кричит, увидев их танец,
Надо с вещами жить мирно,
И тона успокаиваются и мурлычат как кошки
И ложатся спать в ящике рояля.*
(Radauskas 1980:240)

Или — «*Тристан и Изольда*»:

*Тысяча роз Изольде. Тристан поднялся лететь,
Розы упали в море, и их унесла с собой луна,
хохоча как безумная...*
(Radauskas 1980:295)

Энергию лирического сюжета у Поплавского порождает сближение разных, несопоставимых реальностей, разных времен и пространств. Яркий пример тому — стихотворение Поплавского «*Римское Утро*»:

*По вековой дороге бледно-серой
Автомобиль сенатора скользит.
Блестит сирень, кричит матрос с галеры.
Христос на аэроплане вдаль летит.*
<...>
*А в храме мраморном собаки лают
И статуи играют на рояле.
Века из бани выйти не желают,
Рука луны блестит на одеяле.*
(Борис Поплавский: в сети)

Аналогичное сближение характерно и для Радаускаса. Это, можно сказать, основной принцип поэтики литовского поэта. Несопоставимые вещи как бы объединяются в карнавальном вихре. В качестве примера приведём стихотворение Радаускаса “*Mugė*” («Ярмарка»):

*Лицами чертей воздушные шары по веселому небу скользят,
Кларнет имитирует цыганских петухов,
Выпей кувшин огня, сорви розу из воска,
Схвати за волосы жирафу, и скакайте сквозь деревья*

*Мощные руки вращают карусель планет,
Сквозь радугу рвутся лошади и слепцы,
Мама купила цветок, отец купил куклу,
Гондолы поднялись и улетели, словно бабочки.*

(Radauskas 1980:229)

Как у Радаускаса, так и у Поплавского вещи часто приобретают состояние невесомости, поэтому любая вещь может подняться над землей, лететь. В качестве параллели приведём стихотворение Поплавского «*Древняя история полна*»:

*Так высоко, так глубоко, так от земли далеко,
Медленно в траурном небе белый корабль плывет.
Мертвое солнце на нем живет,
Призрак с него поет.*

(Борис Поплавский: в сети)

Близость поэтики Радаускаса и Поплавского можно объяснить тем, что оба поэта были равнодушны к французскому символизму и сюрреализму, таким образом каждый из них в своих национальных литературах проложил новые пути к модернизму.

Итак, все сказанное приводит к одному выводу: Радаускас со своим восприятием русской литературы в эмиграции стоит как бы особняком в литовской литературе. В этом отношении он интересен и славистике, и литуанистике, и компаративистике. В заключение хочу сказать, что эта статья является частью более крупного исследования, материалы которого планируется мной обобщить в монографии «Радаускас и мировая литература». Раздел «Радаускас и русская литература» будет в ней одним из важнейших.

ЛИТЕРАТУРА

- Henrikas Radauskas apie kūrybą ir save
1994 *Henrikas Radauskas apie kūrybą ir save*. Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla.
- Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui
2009 *Henriko Radausko laiškai Ivarui Ivaskui*. Vilnius: Vaga.
- Radauskas H.
1980 *Lyrika*. Vilnius: Vaga.
- Satkauskytė D.
2001 *Henrikas Radauskas*. In: Kūrybos ir interpretacijos studijos: Henrikas Radauskas. Vilnius: Baltos lankos.
- Борис Поплавский
Б.д. *Борис Поплавский: поэзия, проза, критика, воспоминания*. В сети: <http://poplavsky.ru/?cat=3>.
- Георгий Иванов
2010 *Стихотворения*. Санкт-Петербург – Москва: Издательство ДНК Прогресс-Плеяда.

SUMMARY

Lithuanian Poet Henrikas Radauskas and Russian Literature in Exile

The article provides a close view on the Lithuanian poet Henrikas Radauskas (1910–1970), who emigrated to the West after World War II. He consistently followed the poetry of exiles and discussed it in his articles. The most authoritative Russian poets for Radauskas were Vladimir Chodasevich, Georgij Ivanov and Marina Cvetajeva. Radauskas was typologically closest to Georgij Ivanov and Boris Poplavski. Several aspects of his poetics allow drawing a comparison between Radauskas and Ivanov, namely, their motifs of garden, rose, and sailing away, as well as some obvious similarities of their world view, such as tragic perception of existence, existentialistic tones, motifs of futility of being.

Radauskas is comparable with Poplavski in terms of his cinematographic style, surreal approach to mythological images, and parallels of different realities.

МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОДТЕКСТ НАЗВАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО «ПОСВЯЩАЕТСЯ ПИРАНЕЗИ»

Т.Е. Автухович

О стихотворении И. Бродского «Посвящается Пиранези» мне уже приходилось писать (Автухович 2010). В частности, оно анализировалось как пример постмодернистского поэтического экфрасиса; предлагалась интерпретация ключевых образов в контексте их мифологической семантики, характеризовалось интертекстуальное поле. В связи с проблемой интерпретации ставился вопрос о принципиальной двусмысленности текста, которая задается уже названием произведения: грамматическая форма дает возможность воспринимать художника Пиранези и как адресата поэтического посвящения, и как доверенное лицо авторского признания, и как участника ритуального действия, и как героя картины, ставшей объектом поэтического экфрасиса. Кроме того, многообразное наследие художника тоже позволяет по-разному мотивировать упоминание его имени автором: несколько сотен гравюр «Римские древности» с изображениями развалин древнего Рима, благодаря которым Пиранези вошел в историю как основатель «руинной темы»; цикл воображаемых архитектурных пейзажей с изображением никогда не существовавших сооружений; наконец, знаменитый цикл «Пюрьмы», где фантастические лабиринты лестниц, которые никуда не ведут, отражают попытку художника проникнуть в глубины своего сознания. Каждый цикл может быть обозначен ключевым словом, каждое из которых соотносится с содержанием стихотворения Бродского, но высвечивает в нем определенную грань. Это слова «руины», «воображаемый», «сознание». Для металитературного аспекта содержания стихотворения Бродского представляет интерес информация о том, что в видах храмов Пестума, последнем цикле работ Пиранези, художник стремился добиться разнообразия точек зрения на архитектуру, что соотносится с творческими поисками Бродского, для которого характерна своеобразная поэтика взгляда. Именно на металитературном подтексте, который вводится в стихотворение И. Бродского благодаря имени известного итальянского художника, гравера и архитектора Джованни Батиста Пиранези (1720–1777), мы остановимся в данной статье.

Металитературное содержание присуще экфрасису как жанру: процесс межсемиотического перевода с визуального на вербальный дискурс обнажает проблему художественного языка. Не случайно жанр экфрасиса «всплывает» именно в переходные эпохи литературного развития, когда происходит смена художественной парадигмы. С одной из таких эпох – эпохой постмодернизма – связано

творчество И. Бродского. Поэтому металитературная проблематика вкупе с постоянной поэтической авторефлексией проходит через все произведения поэта. Не является исключением и интересующее нас стихотворение, в котором отсылка к творчеству Пиранези определяет ракурс рассмотрения металитературной проблематики.

Этот ракурс определяется двумя взаимосвязанными аспектами, связанными с осмыслением Бродским собственного художественного языка. Во-первых, речь идет о принципах вербализации философского понимания времени и пространства, для чего Бродский обращается к опыту визуального искусства, к открытиям Пиранези. В книге «Неравнодушная природа» С.М. Эйзенштейн, исследуя природу воздействия картин цикла Пиранези «Тюрьмы» («Carcere oscura»), пишет: «...серия пространственных углублений, отсеченных друг от друга столбами и арками, строится как разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательное столкновение пространств разной качественной интенсивности глубины» (Эйзенштейн 1964: 207). Как следует из этой характеристики, итальянский художник (вслед за великими живописцами Возрождения) открывает пространственное измерение времени: его офорты не только демонстрируют «*мощь времени*», деформирующего пространство (Подорога 1995: 351), но и предъявляют визуальный эквивалент этого процесса.

Опыт Пиранези был важен для Бродского, который стремился найти вербальный эквивалент постмодернистского «опространствления времени». В стихотворении «*Посвящается Пиранези*» мысль о том, что пространство проигрывает в битве со временем, выражена в серии предположений о характере пейзажа, изображенного на условном («имагинативном») пейзаже: «*Не то — лунный кратер, не то коллизей; не то — / где-то в горах <...> Все-таки это в горах. Или же — посреди / древних руин*» (Бродский 2001: 1, 145). Эти предположения не только несут мысль об извечном противостоянии природы («горы», «скалы», Альпы) и культуры («коллизей», «остатки былых руин», «кровли хижин», древний Рим), но и главным образом утверждают власть времени, стирающего следы былых цивилизаций и возвращающего в породившее их лоно природы. Воссоздавая метафизическое ощущение реальности, Бродский воплощает тезис Новалиса, сформулированный им во «Фрагментах»: «Любой ландшафт — идеальное тело для выражения определенного строя мысли».

Для нас важен момент вербализации того визуального эффекта, которого иными средствами добивался в своих офортах Пиранези: формула «не то ... не то», «или ... или», отрицающая однозначный выбор, означает «зависание» мысли в положении «между». Здесь уместно привести слова У. Эко, сказанные по другому поводу:

Двузначная логика, которая исповедует классический принцип аут-аут (или-или), т.е. строгую дизъюнкцию между истинным и ложным, между фактом и его противоположностью, — такая логика уже больше не является единственным инструментом <...> исследования (Эко 2005: 103).

В применении к стихотворению Бродского и постмодернистскому мышлению в целом отрицание строгой дизъюнкции означает отрицание границы между бытием и небытием. Как неоднократно отмечалось, бытие у Бродского содержит в себе небытие как важнейшее слагаемое и условие своего существования. «Опространствление времени», таким образом, находит свое вербальное выражение в риторической формуле сомнения.

Во-вторых, опыт Пиранези был важен для Бродского потому, что в своих офортах художник, по наблюдениям С.М. Эйзенштейна, нашел способ выражения экстаических, измененных состояний сознания: хаотические нагромождения фантастических строений – визуализация мысли. Однако та же установка на создание метафизического пейзажа характерна для Бродского. Как пишет Л. Лосев, Бродский начиная с середины 1970-х гг. разрабатывает особую стратегию построения поэтического «я» – описание себя как другого (Лосев 2006). По еще более точному определению В. Полухиной, поэт *«находит абсолютно новый угол зрения – “с точки зрения времени”, предельно возможный выход за границы не только собственного тела, но и самого мироздания»* (Полухина 1992: 187). В «Посвящается Пиранези» Бродский делает себя героем воображаемой картины, причем предстает в двух временных ипостасях – в образе «искателя истины» пилигрима и «человека в пальто». Образное воплощение разных возрастных и – главное – ментальных состояний сознания подчеркивается зеркальным повторением поз и реплик двойников лирического героя, словами «человека в пальто»: *«Ах, мы всего лишь два прошлых. Два прошлых дают одно / настоящее»* (Бродский 2001: 146), а также закрепляется отсылкой к творчеству самого поэта – к его раннему стихотворению *«Пилигримы»*, где лирический герой свидетельствует от лица своего поколения, поколения искателей истины, и к позднему – *«В кафе»*, где его отстраненный взгляд извне фиксирует себя, свое тело, именно как «человека в пальто». В «Посвящается Пиранези», повторим, визуализации подлежат именно ментальные состояния лирического героя. Это означает экстаический выход из собственного тела.

В данном случае Бродский трансформирует разные традиции: известный литературе романтизма мотив – перемещение автора/героя в картину; мотив двойничества, восходящий к близнечному мифу; возможно, прозы потока сознания. К последнему предположению приводят рассуждения В. Подороги, который, декларируя соответствие прустовской прозы технике офортов Пиранези, пишет: *«Нечто подобное мы находим у Пруста. Степень интенсивности переживания – любовь, страдание, радость – высвечивает память на соответствующую пространственную глубину. В зависимости от того, какую из этих доминирующих в прустовском опыте воспоминания эмоций пытается возродить автобиографический герой, он и перемещается на ее волне во времени прошлого. Эти перемещения мгновенны; они – знаки времени, но сами совершаются как бы вне времени, которое так стремится обрести герой «Поисков» (Подорога 1995: 353). Оригинальность творческого решения Бродского, который тоже актуализирует опыт Пиранези, заключается в том, что он опирается на визуализацию ментальных состоя-*

ний разновременных ипостасей своего лирического «я». Гетерогенность традиции, на которую опирается поэт, обеспечивает уникальность художественного мира его стихотворения.

В то же время, как и Пруст, Бродский сталкивается с проблемой нарративного развертывания своего поэтического высказывания. И снова обратимся к В. Подороге, который пишет, что единственным способом упорядочивания хаоса мира для Пруста является время языка:

Время языка, длящееся ровно столько, сколько длится жизнь самого воспоминания. Закон трансверсальности — закон, совершенно непостижимый в своей функции «сцепления» всего разрозненного, частичного, уникального, — обретает свой истинный смысл не в специфике прустовской памяти, но в законе письма (Подорога 1995: 357).

В стихотворении Бродского именно возможности поэтического языка позволяют не только воссоздать неразрешимую драму человеческого существования, которая в том числе сводится и к обретению опыта прозрения и приспособления к холоду бытия, но и придать ей вневременной, универсальный смысл.

Завершая статью, попытаемся ответить на сакраментальный вопрос, поставленный в ее начале: какой смысл содержится в названии стихотворения и в каком качестве выступает в нем имя итальянского художника XVIII века. Думается, называя стихотворение «Посвящается Пиранези», Бродский учитывал все возможные ассоциации, возникающие в этом сочетании многозначного глагола и несклоняемого имени. Однако при любой интерпретации обязателен тот металитературный аспект, который обусловлен творческим диалогом русского поэта с итальянским художником. Для Бродского данное стихотворение было, как представляется, поводом для рефлексии над собственным поэтическим языком и его истоками.

ЛИТЕРАТУРА

- Автухович Т.Е.
2010 Стихотворение И. Бродского “Посвящается Пиранези”: уровни прочтения. *ФИЛОЛОГОС*. Научный журнал. Выпуск 7 (№3–4). Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина. Елец.
- Бродский И.
2001 Посвящается Пиранези. *Сочинения Иосифа Бродского*. Т.4. Санкт-Петербург.
- Лосев Л.
2006 *Бродский*. Опыт литературной биографии. Москва.
- Подорога В.А.
1995 Выражение и смысл. *Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор. Фридрих Ницше. Мартин Хайдеггер. Марсель Пруст. Франц Кафка*. Москва.
- Полухина В.
1992 Поэтический автопортрет Бродского. *Звезда*. № 5–6.
- Эйзенштейн С.М.
1964 Неравнодушная природа. *Избранные сочинения в шести томах*, т. 3. Москва.
- Эко У.
2005 *Роль читателя: Исследования по семиотике текста* / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. Санкт-Петербург; Москва.

SUMMARY

The Meta-Literary Content in I.Brodsky's Poem "Dedicated to Piranezi"

The article deals with the question of meta-literary content in I.Brodsky's poem "Dedicated to Piranezi". Brodsky refers to Piranezi's findings, who in his etchings discovered dimensional time measurement and the ways to express ecstatic states of the consciousness. Brodsky verbalises Piranezi's visual findings using literary traditions such as the romantic motif of the author's/ character's movement to the picture, the motif of doubleness, the stream-of-consciousness prose traditions. In this way Brodsky defines the sources and methods of "spacing of time" as one of the peculiarities in his artistic language.

ИОСИФ БРОДСКИЙ И «МАЛОЕ БРОДСКОВЕДЕНИЕ» В ЛИТВЕ

Вида Гудонене

Не будем задаваться вопросом: существует ли «малое бродсковедение» в Литве? Ответим сразу — да. Бродского переводят, изучают, устраивают вечера его памяти и даже научные конференции. Существует культ поэта, идет своеобразная мифологизация его жизненной судьбы. И, тем не менее, Бродский и сейчас — поэт для избранных; поэт сложный, рационалистически мыслящий, ироничный, он весь во власти языка и самого процесса творения. Бродский признавался в Нобелевской лекции, что *«стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения»*. Поэтому чтение Бродского — тяжелый труд, и радость может испытать лишь тот, кто не побоится погрузиться в текст и «докопаться» до его сути или просто приблизиться к заветным мыслям, чувствам поэта. Литовский читатель уже два с лишним десятилетия идет по этому пути.

Что его подталкивает, интригует, заставляет читать и искать «своего» Бродского? Несомненно, Нобелевская премия (1987 год), посещение Литвы в 1966 г., затем многократные приезды — до ссылки и вынужденной эмиграции на Запад (1972 г.). Так образовался круг людей, которые стали близкими друзьями, сомысленниками (Пранас Моцкус, Эля и Рамунас Катилюсы), а знакомство с Томасом Венцловой переросло в творческую дружбу, и как следствие — литовские мотивы в текстах Бродского: *«Коньяк в графине — цвета янтаря»* (1967), *«Литовский дивертисмент»* (1971), *«Литовский ноктюрн»* (1974).

Последних два цикла посвящены Томасу Венцлове, вскоре также покинувшему Литву. Триумвират Чеслов Милош — Иосиф Бродский — Томас Венцлова — еще больше приблизили поэта к Литве. В этом союзе — взаимный интерес и дружба, послания и взаимопереводы, совместно подписанный протест 1991 года в связи с январскими событиями в Вильнюсе. В этих прямых межкультурных контактах закреплена общая установка: творец находится в вечной оппозиции к Системе, власти, насилию, а самоценное слово, «часть речи» создает на любой точке земли то пространство, в котором возможна абсолютная свобода и свой отчет времени.

Рецепция Бродского в Литве, как и каждого поэта, начинается с переводов, ибо в каждом переводе так или иначе заложена идея «просветительской полезности», «ознакомительства», презентации, а сам процесс перевода провоцирует единомыслие, сотворчество. Отдельные переводы в литовской прессе печатаются с конца восьмидесятых, а рубеж веков дал два двуязычных сборника с текстами Бродского и солидный том избранных эссе поэта: *“Vaiždas į jūrą”, “Poetas ir proza”*, *«Brodskij Josif. Šoezija/Поэзия»*.

Репрезентативный сборник “*Vaizdas į jūrą*” появился в 1999 году. Вступительная статья Витаутаса Кубилюса предупреждает, что лирика Бродского с его сгущенной пластикой образа, глубоким интеллектуализмом и дисциплиной формы, характерной для неоклассицистического стиля, требует от читателя особой сосредоточенности и чуткости слуха. Переводы принадлежат Томасу Венцлову, Гинтарасу Патацкасу и Марку Зингерису (он же инициатор и составитель сборника). В книге представлены основные сборники поэта до начала девяностых годов. Читательский, филологический отбор текстов говорит о том, что составитель хотел дать представление обо всем поэтическом творчестве Бродского, хотя досадно, что отсутствуют некоторые тексты, которые в наше время обрели статус хрестоматийных и вошли в золотой фонд поэта («*Рождественская звезда*», «*Осенний крик ястреба*» и др.).

Сборник украшает богатейшая, даже избыточная подборка фотографий и рисунков поэта, статья Рамунаса Катилюса (самая большая из его публикаций о Бродском), прощальное слово Томаса Венцловы «Памяти Иосифа Бродского» и первая библиография поэта (1965–1997), с любовью составленная Р. Катилюсом.

Двухязычный сборник «*Josif Brodskij. Poezija/Поэзия*» (2001) издан изящно, без сопроводительных статей; переводы и составление Сигитаса Гяды. Отбор текстов строже, некоторые тексты дублируют первую книгу, что для филологов, изучающих искусство перевода, прекрасный повод для сравнительных анализов (Гудонене 2006: 180–200).

Какими же путями идет осмысление творчества поэта? Вошел ли он в круг чтения школьников, студентов? Первый шаг на этом пути сделан Розой Глинтерщик. Почитатель творчества поэта и прекрасный педагог, она одна из первых в постсоветском пространстве выделила творчеству Бродского монографическую главу в учебном пособии «*Русская литература*» (1995, ч. II). Это и рассказ о жизни, о личности поэта, избранные тексты или их фрагменты и аналитические заметки. Ключевые понятия: империя, «поэзия последнего глотка жизни», одиночество, трагизм бытия. Приходится лишь сожалеть, что этот материал используется лишь выборочно, а русская школа Литвы пошла по пути углубленного чтения, анализа и интерпретации отдельных текстов. В 2000 г. Галина Михайлова предложила контекстуальную интерпретацию стихотворения Бродского «*На столетие Анны Ахматовой*». На широком автоинтертексте представлено отношение к Богу, времени, смерти; ахматовские уроки великодушия, «прошенья и любви» открыли трудный путь к «христианизации психологии» поэта.

В этом же году Вида Гудонене печатает статью «“Рождественская звезда” в контексте евангельских стихов И. Бродского». Рождество как «точка отсчета, как день рождения Богочеловека» более двадцати трех раз становится отправной точкой как в размышлениях лирического «Я», так и в движении сюжета. «*Рождественская звезда*» 1987 г., написанная в звездный час для поэта (после получения Нобелевской премии), стала хрестоматийным стихотворением. В статье показано, как, соревнуясь с собратом по перу Б. Пастернаком, Бродский выбирает мудрую строгость в изображении Младенца – точки – звезды – Отца. Это глубоко личностное переживание смысла, происходящего в пещере, ощущение беспре-

дельного космического пространства, где перекрещиваются взгляды Младенца — Богочеловека и звезды — Отца (Гудонене 2000).

В статье «Пространственная семантика храма в поэзии И. Бродского» (Гудонене 2003) автор показывает, что в поэтическом космосе поэта частотным является образ храма, который наполняется разными смыслами:

Это и сакральное место общения с Творцом, и повод высказать богоборческие, еретические мысли; это локус культур разных народов и разных вероисповеданий; это и опознавательный социокультурный знак родной империи <...> Во всех случаях коннотации храма вписаны в пространственную вертикаль (устремленность к небу) и взаимосвязаны с решением проблем бытия / небытия, конечного/ бесконечного (Гудонене 2006:171–180).

Истоки метафизики Бродского соотносят с английскими поэтами-метафизиками (Т.С. Элиот, Дж. Донн). Регина Чичинскайте в статье «Метафизический горизонт поэзии Иосифа Бродского» (2001) приводит целый ряд параллелей с русскими авторами (О. Мандельштам, Л. Шестов и др.). Нашупывая лейтмотивы и опорные точки творчества — пустота, бабочка Бобо, экзистенциальная боль, поэт как метафизическая единица, связь с кальвинизмом, языковая инерция и «диктат языка», — приходит к выводу, что Бродский в зрелом творчестве сумел развить семантическую поэтику акмеистов (по меткому определению Т. Венцлова, «после конца, после катастрофы»), а красоту (эстетику) видел там, где обнаруживал метафизический смысл. Напомним, что самому Бродскому принадлежит формула: «Красота немного обесмысливает действительность».

Несомненно, что самый большой вклад в литовское бродсковедение внес Томас Венцлова. Его заочное знакомство с Бродским началось в 1960 г. и продолжалось до конца жизни поэта. В интервью с Галиной Полухиной (1990) Венцлова признавался:

Гигантская языковая и культурная клавиатура Бродского, его синтаксис, его мышление сверхстрофными образованиями ведут к тому, что читать его стихи означает тренировать душу: они увеличивают объем души (Венцлова 1997: 267).

Венцлова пишет и три поэтических текста, обращенных к Бродскому, в стихотворении «*Щит Ахиллеса*», написанном после отъезда Бродского из Ленинграда, читаем:

<i>Mums patikējēs mūsū likimus</i>	<i>Вручив нам наши судьбы, ты сейчас</i>
<i>Žengi dabar į atnīminū lygi,</i>	<i>Воспоминаний беглых вереница,</i>
<i>Bet kiekviena akimirka – dvilypė?</i>	<i>Но каждое мгновение двоится,</i>
<i>Ir dviguba šviesa palydi mus</i>	<i>И свет двойкий провожает нас,</i>
<i>Kasdien, kasnakt siaurėjančiam rate...</i>	<i>В сужающемся день и ночь кругу...</i>

(Венцлова 1984–1995: 273. Перевод В. Куллэ)

Особенно значимыми в Литве считаются две его статьи о больших циклах Бродского — «*Литовский дивертисмент*» (1971) и «*Литовский ноктюрн*» (1973–1983). Автора немножко смущает, что объектом исследования стали тексты, в первом из которых он как адресат присутствует имплицитно, во втором — он сам партнер в

диалоге, «живой свидетель и участник событий». Но это позволяет воссоздать и процесс творчества, уточнить топонимику и знаки культуры и истории Литвы, помочь читателю почувствовать дух эпохи. Венцлова предлагает свою версию прочтения «*Литовского дивертисмента*»: «барочную» поэтику цикла породило вильнюсское барокко. В осколочном образе Литвы представлена вся страна в географически уменьшенном виде, она «провинция Империи» и «полузападная страна». Рафинированные барочные конструкции вмещают всё: античные, библейские и народные мотивы, трагедию и сатиру, гедонизм и мистику, высокую поэзию и натурализм, литанию и дерзкую остроту. Дивертисмент как музыкальный жанр определил и легкость цикла, «серьезная тема пробивается сквозь непринужденно-комическую тональность». По наблюдениям Венцловой, части цикла «*располагаются по принципу композиционного кольца*», что убедительно показано посредством текстовых ссылок (Венцлова 2005 и др¹).

«*Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова*» сложнее, эмоционально напряженнее и даже мрачнее. Своеобразный драматический монолог развивается то на фоне взбаламученного морского пейзажа, то на фоне жемайтийской деревни, то осваивает каунасский топос. Венцлова внимательным взглядом выверяет все формальные признаки: замкнутые части-параграфы (их 21), разностопный анапест, пятисложные слова, монотонность, обилие существительных, усложненный синтаксис; на содержательном уровне – встреча двух поэтов. Лирический герой Бродского отождествляет себя с тенью, с призраком, а позднее как бы сливается с воздухом и пустотой. В философской части появляется тема смерти, двойничества, зазеркалья, и все это проецируется на фон реалий, бытовых деталей, которые восходят к разным хронологическим пластам. В последней сцене «*земных близнецов – автора и адресата – заменяют небесные двойники*». Им соответствует Святой Казимир – Покровитель Литвы и Чудотворный Никола – покровитель России. Обращаясь к святым и музе с молитвой:

*Муза, с ними призри
на певца тех равнин, в рукотворную тьму
погруженных по кровлю,
на певца усмирненных пейзажей
Обнеси своей стражей
дом и сердце ему. –*

поэт подтверждает, что «*дом поэта есть поэзии смысл*» (Венцлова 2002: 108–132).

Другой литовский профессор, также оказавшись в эмиграции, пишет вслед за Венцловой еще одну статью о литовской тематике в творчестве Бродского. Римвидас Шилбаерис в статье «Литовские дивертисменты и ноктюры Иосифа Бродского» (1997) существенно дополняет Венцлову, развивает тему гермафродизма в «Литовском дивертисменте», показывает, что человек, ставший «деталью местного барокко», может восприниматься как человек-ангел в смысле «небесной эротики». Упоминание крестов двуглавой Катерины (костел св. Котрины), воздыхание еврея о польских барышнях, намек на гермафродизм Речи Посполитой, слившей Польшу и Литву. Св. Котрина ассоциируется с императрицей Екатери-

ной, участвовавшей в разделе Польши, а «драконоборческий Егорий» мысленно срастается с Погонью исторического герба, что читается исследователем как намек на тогдашние срастание России с Литвой, и т.д. (Šilbajoris 1997: 70–83).

Мы не коснулись радиопередач, газетных статей в Литве и эмиграции. Они представлены в статье Р. Катилюса «Бродский в Литве» (Катилюс 2000: 336–339).

В заключении можем сказать, что метафизические проблемы, волновавшие русского поэта, «пасынка Державы», «знаменитого еврея» и гражданина мира, расширяют горизонты тех читателей, которые еще недавно отстаивали свою независимость, свой язык, свою ментальность и традиции. Общение с Бродским, который был уверен, что «перевод – отец цивилизации», продолжается. Готовится сборник статей, куда войдут материалы Международной научной конференции, посвященных семидесятилетию поэта.

Юбилейный год показал, что по-прежнему актуализируются непосредственные контакты поэта с Литвой, цитируются его афористические высказывания. В Каунасе 20 сентября 2010 года прошла премьера спектакля «Пи эр в квадрате» (по пьесе «*Мрамор*»), её увидели и участники нескольких международных театральных фестивалей в Стамбуле и Таллинне. Всё еще не переведены диалоги-интервью с Бродским. (Исключение – перевод Арвидасом Валёнисом интервью «Мой враг – вульгарность»). «Малое бродсковедение» ещё далеко не исчерпало себя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. статью Р. Катилюса, в которой называются другие издания этой работы Т. Венцловы на литовском, русском и польском языках (Катилюс 1997: 151–54).

ЛИТЕРАТУРА

- Brodskij Josifas
 1999 *Vaizdas į jūrą*. Vilnius: Vyturys.
 1999 *Poetas ir proza*. Vilnius: Baltos lankos.
 2000 *Poezija/Poэзия*. Vilnius: Baltos lankos.
 2010 Mano priešas vulgarumas. *Metai* № 8–9 (vertė Arvydas Valionis).
- Čičinskaitė Regina
 2001 Metafizinis Josifo Brodskio poezijos horizontas. *Metai* № 2.
- Šilbajoris R.
 1997 Josifo Brodskio lietuviškieji divertismentai ir noktюрnai. *Metmenis* № 72.
- Венцлова Томас
 2005 «Литовский дивертисмент». *Статьи о Бродском*. Москва: Baltrus; Новое издательство.
 1997 Развитие семантической поэтики. *Валентина Полухина. Бродский глазами современников*. Санкт-Петербург.
 2002 Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова (1973–1983). *Как работает стихотворение Бродского*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Гудонене Вида
 2000 «Рождественская звезда» в контексте евангельских стихов И. Бродского. *Славянские чтения – I*. Даугавпилс – Резекне.

- 2006 От психологии читателя к психологии интерпретатора-переводчика: И. Бродский на литовском. *Психология личности в русской прозе и поэзии*. Вильнюс: изд-во ВПУ.
- Катилиус Рамунас
1997 Иосиф Бродский и Литва. *Звезда* № 1. Санкт-Петербург. С. 151–154.
- Чичинская Р., Михайлова Г.
2000 *Анализ и интерпретация текста. Русская литература XX века*. Vilnius: Presvika.

SUMMARY

Iosif Brodskij and Minor Lithuanian Studies of his Writings

The article deals with different types of Lithuanian studies of Brodskij's writings: popular and scientific articles, translations, literary events devoted to I. Brodskij. The cult of I. Brodskij is evident, and his personal life obtains a mythological form. The reasons for that are former personal contacts with the poet, his worldwide fame and frequent visits to Lithuania. In our days, I. Brodskij is a complex poet, who requires a colossal speeding up of a reasoning process and consciousness. He is a poet for favoured.

I. Brodskij is accepted by schools with some kind of difficulty (R. Glintershchik). He is more understandable for those, who specialize in the humanities.

A lot of attention is paid to the analysis of memoires about I. Brodskij (P. Mockus, R. Katilius, T. Venclova) and alive contacts with him encountered by other writers and poets. The analysis of I. Brodskij's texts belongs to T. Venclova, R. Shilbajoris. University teachers concentrate on interpretation, analysis and translation of poetic texts (R. Chichinskaite, T. Michailova, V. Gudoniene). In journal publications analysis is provided to a smaller degree. The focus is laid on I. Brodskij's ideas about "imperial colouring", his own quest for personal identity in culture.

The perception of I. Brodskij's writing is continuing and difficulties are inevitable.

О ЖИЗНЕПОДОБНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЯ-КОНЦЕПТУАЛИСТА

М. В. Строганов

Доказывать, что Сапгир был писателем-концептуалистом, значило бы ломиться в открытые двери. Утверждать, что в текстах Сапгира наличествуют исторически достоверные факты, было бы тоже достаточно наивно. Продемонстрировать это можно, но это ничего не объяснит. Следует признать само собой разумеющимся тот факт, что конкретные факты и реалии действительности имеют для писателя второй половины XX в. столь же огромное значение, как и для писателя второй половины XIX в. Но роль и место исторической реалии в литературном тексте писателя-концептуалиста будут, конечно, совершенно отличными от тех ролей и того места, которое они имели у писателей предыдущих художественных формаций. Вот об этом и пойдет речь.

В не датированном цикле Сапгира «**Параллельный человек**» есть рассказ «**Дядя Юра**». Вот текст его с некоторыми сокращениями:

*Юрий Владимирович красит свои редкие волосы хной
красное зачесывает вкось через лысину
вставные зубы и вставные мысли.
мысли ему вставили еще в тридцатых
в сороковых пошел на войну добровольцем
был адъютантом в полку и вообще не задумывался
однако после войну себе выдумал
как за родину за Сталина
от Москвы до Берлина дошагал
тучный дядя Юра — серые клочковатые усики
кто же там на фото — безусый с испуганными глазами
с тонкой шеей — карандаш в гимнастёрке?
сын его? родственник?
вообще другой человек?
<...>
дядя Юра любит вспоминать о войне
война принадлежит ему лично
<...>
и на празднике Победы —
обычно солнечный день—
золотая броня медалей
покрывает его грудь и живот
телу нравится, что женщины оглядываются
<...>*

*даже глазки зажигаются
а прохожие глядят как на ископаемое
не исключено —
в одной из прежних жизней
дядя Юра был тираннозавром
бегал на задних ногах
и ревел, разинув пасть, как ворота
и была война среди хвощей и папоротников
победили млекопитающие.*

(Сапгир 1997: 143 – 144)

В этом рассказе писателя-постмодерниста многие детали вполне достоверны и объясняются рационалистично просто (хотя человек, прошедший войну и/или спекулирующий на ней, едва ли станет красить хной волосы; это уже иной тип). Например, герой назван дядей Юрой совершенно не случайно: гигантские ящеры водились на Земле в юрский период. Поэтому на него прохожие и «*глядят как на ископаемое*», поэтому у него и детей нет. Это своего рода сюжетная метафора, восходящая к традиции М. Е. Салтыкова как автора «Сказок».

Но меня сейчас интересуют не сюжетные метафоры этого типа, а настоящие исторические реалии, хотя достоверность их отличается от достоверности реальных бытовых или военно-событийных. Я остановлюсь только на одной детали рассказа и в связи с этим хочу обратить внимание на два факта. Во-первых, дяде Юре «*мысли <...> вставили еще в тридцатых*» годах, то есть формирование его как личности пришлось на годы победы советского строя и сталинизма. Во-вторых, участник войны дядя Юра «*после войны себе выдумал, как за родину за Сталина от Москвы до Берлина дошагал*». Сразу следует отметить, что в конструкции «*за родину за Сталина*» отсутствует запятая, и, следовательно, перечислительной интонации, свойственной однородным членам, в ней нет, поэтому она читается как фразеологизм типа «*от Москвы до Берлина*».

Происхождение этой конструкции сам Сапгир объяснил в цикле «**Короткие рассказы-97**», в маленьком публицистическом очерке «*Магия слов*». Я не буду напоминать весь этот текст, приведу только один интересующий меня фрагмент:

Мой друг Холин — поэт и старый ветеран рассказывал мне:

«За родину! За Сталина!» — этого никто не кричал, никогда. Это им теперь кажется, что кричали. А на самом деле, вылезая из окопов, только яростно матерились, когда их гнали в атаку».¹

Собственно говоря, весь аналогичный эпизод из рассказа о дяде Юре построен на этом документальном рассказе И. Холина. Стоило бы проверить достоверность этого рассказа.

С этой целью можно было бы, конечно, сослаться на недавний текст Валерии Новодворской, названный буквально так: «За Родину! За Сталина!», в котором есть такое мемуарное свидетельство:

Это я не цитирую популярный у штатских пропагандистов слоган, с которым, с их точки зрения, все наши солдаты и офицеры шли в атаку во Вторую мировую войну. Многие фронтовики это отрицают (например, оба моих деда, отец, поэт Юрий Левитанский, Василь Быков говорят, что «За Родину!» слышали, а «За Сталина!» – нет). Но нам же не в атаку идти, мы в глухой обороне, на нас в атаку идет «Родина», вернее, олицетворяющее ее государство (Новодворская 2009: в сети).

Однако ангажированный публицизм В. Новодворской можно, исходя из разных политических соображений, либо сочувственно разделять, либо враждебно не принимать. И это ангажированное же восприятие мешает увидеть в нем документальное свидетельство. Тем более что это свидетельство приведено лишь в 2009 г., когда, как мы увидим далее, на него наросла масса современных проблем.

С целью верификации сообщения И. Холина в передаче Сапгира можно было бы сослаться и на более ранний текст диакона Андрея Кураева «Только за Родину, но не за Сталина!», в котором есть следующий эпизод:

Этот предел послушания я прокомментирую фронтовой байкой времен Великой Отечественной войны: штрафбат готовится к последней атаке, и какой-то комиссар из тылового штаба приехал их «вдохновлять». Комиссар произносит дежурно-пыльковую речь, в конце которой следует не менее дежурный призыв: «Итак, товарищи, вперед, за Родину, за Сталина! Вопросы есть?» Все понуро молчат. И вдруг один солдатик-заморыш выходит вперед и говорит: «Товарищ комиссар, разрешите вопрос». – «Да, какой?» – «Скажите, а можно только за Родину?»

По-моему, это и есть великая формула христианского патриотизма!

По Цицерону, формула священной войны звучит так: «За очаги и алтари». Но христианские войны Римской империи умирали лишь «за очаги», не видя в римских «алтарях» повода к смерти. В переводе на язык XX века – они сражались только «за Родину», но не «за Сталина». То есть исполняли повеления светской власти, даже антихристианской, вне религиозной области и при этом не принимали ее вторжений в область совести и религии (Кураев 2004: в сети).

Однако и данный текст относится к ангажированным публицистическим построениям (основанным, впрочем, в отличие от текста В. Новодворской, на другой, христианской почве), и в нем нет абсолютно ничего, что позволило бы интерпретировать его как достоверную «фронтовую байку времен Великой Отечественной войны». Представить «заморыша», который говорит такие речи начальству, совершенно невозможно, зато представить себе последующую судьбу его – достаточно легко. Еще легче представить себе судьбу тех, кто рассказывал и слушал такие «байки» на фронте, в условиях военного времени.

Очень своеобразно лозунг «За Родину! За Сталина!» отразился в тексте «К 60-летию Великой Победы над фашизмом. В память и с поклоном к тем, кто добыл нам эту Победу в чудовищных условиях под двусторонним прессом» (23 апреля 2005):

*За Родину! За Сталина!
За самых от и до!
За стареньких и маленьких
Мы умножали вдов.*

<...>

Судьбу свою мы славили,
В той вере и любви
За Родину, за Сталина
Победу обрели.

(Гершов 2005: в сети)²

Тексты В. Новодворской, А. Кураева и В. Гершова остро современны, так как отвечают на новые веяния нашей жизни. Возрождение сталинизма обусловлено догматизмом и тоталитаризмом современной политической жизни. В этом отношении весьма показательным является публикация в самое недавнее время двух книг с совершенно идентичным названием — «**За Родину! За Сталина!**». Одна из них принадлежит, как сказано в издательской аннотации,

«... популярному литератору и публицисту Владимиру Сергеевичу Бушину», который «со словами “За Родину! За Сталина!” шел в бой, сражался на фронтах Великой Отечественной. В отличие от многих он не отказался от этого призыва-лозунга и в мирной жизни. И сегодня он, как и прежде, на передовой, сражаясь против новоявленных предателей — литературных приспособленцев» (В сети: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/1348838/>).

Так и хочется спросить автора-неприспособленца, почему он молчал до сих пор, что мешало ему выступить с аналогично названной книгой в 1990-е гг.? Но ответа мы не получим, поэтому перейдем к другой книге.

Антон Ильин написал политический детектив, поэтому тираж его книги составляет 5 000 экземпляров, а аннотация звучит так:

Кто мог изящно сочетать секретную работу и любовные похождения, что это породило целые легенды, как не Джеймс Бонд? Однако у неотразимого американца был русский предшественник, агент секретных служб, с трезвым умом, пронзительным взглядом и холодным Сердцем. И звали его Павел Платов.

*В 1943 году по заданию НКГБ Платов, выдавая себя за немецкого офицера, отправляется в могилевский штаб абвера «Энигма», где во всю идет разработка операции «Молот ведьм». Цель операции — поразить Россию в самое сердце — уничтожить Вождя Иосифа **Сталина** и всю военную верхушку. Миссия Павла — помешать немцам исполнить задуманное. Каждый день русского Джеймса Бонда поджидает новая игра со смертью, еще более изощренная, чем вчера. И каждый день его задача — как можно изящнее ускользнуть из ее цепких лап* (В сети: http://www.bookle.ru/1072201/books_87035/).

Тексты А. Кураева и В. Новодворской, созданные гораздо позднее сапгировских, являются достаточно шатким документальным подтверждением того, что боевого клича «*За родину, за Сталина!*» во время Великой Отечественной войны (Второй мировой на территории СССР) не было. Сам автор этих строк вполне доверяет им, но историческая критика заставляет осторожничать. Вполне возможно, что именно тексты Сапгира подтолкнули В. Новодворскую и А. Кураева к собиранию необходимого материала и что Сапгир был первым, кто актуализировал для общественного сознания проблему угрозы сталинизма еще в 1990-е гг.

Это, конечно, вовсе не означает, что мы намерены опровергать свидетельство В. Новодворской, что Юрий Левитанский, Василь Быков, оба ее деда, отец рассказывали, что такого лозунга не было. Точно так же мы не собираемся опровергать и свидетельство Сапгира, ссылающегося на показания И. Холина. Мы просто хотим понять, что же именно стало почвой для формирования мифа о том, что во время войны бытовал лозунг «*За родину, за Сталина!*»³. Подлинным источником этого мифического призыва следует признать народный вариант песни на стихи П. Шубина «*Застольная Волховского фронта*», сложенный во время войны и еще в 1950–1960-е гг. бытовавший весьма широко. Именно в народном варианте песни и есть куплет, который отсутствует у П. Шубина и в котором образы родины и Сталина сошлись в одной строке:

*Выьем за Родину, выьем за Сталина,
Выьем и снова нальем!*
(Сотников 2004: 253)

Следует иметь в виду, что песня «Волховская застольная» сочинена на ту же музыку И. Любана, которую он написал для песни «Наш тост» (1942), автором слов которой разные издания называют или одного А. Тарковского, или М. Косенко и А. Тарковского.⁴ В этом авторском тексте Родина и Сталин разведены в разные строфы, но поставлены в одинаковые позиции. Родина – во второй строфе:

*Ну-ка, товарищи, грянем застольную,
Выше стаканы с вином,
Выьем за Родину нашу привольную,
Выьем и снова нальем.*

А Сталин – в последней, четвертой строфе:

*Встанем, товарищи, выьем за гвардию,
Равной ей в мужестве нет.
Тост наш за Сталина! Тост наш за Партию!
Тост наш за знамя побед!*⁵

Впрочем, у А. Тарковского (одного или с соавтором) были предшественники, которые еще в довоенное время соединили в своих песнях родину и Сталина. В частности, в песне «В бой за Родину» (1939; музыка З. Компанеца, слова Л. Ошанина) припев звучит следующим образом:

*В бой за Родину!
В бой за Сталина!
За него сумеем постоять!
Кони сытые
Бьют копытами.
По руке нам шапки рукоять!*⁶

То же мы видим в «Песне артиллеристов» (1940; музыка И. Дунаевского, слова С. Михалкова), припев которой звучит так:

*Родной народ бойцов зовет,
Трубит поход горнист.
За Родину, за Сталина
Вперед, артиллерист!
За Родину, за Сталина
Огонь по врагам! Огонь!*

Песня «Боевая пехотная» (1941; музыка С. Чернецкого, слова В. Лебедева-Кумача):

*Смертным боем мы идем громить фашистов
За народ, за Сталина, за Родину свою.*

Песня «Смелей в атаку» (1941, музыка П. Акуленко, слова М. Козырева):

*Смелей в атаку – за наше знамя,
За родину, за Сталина вперед!
Кто войну затеет с нами –
От разгрома не уйдет!*

В других песнях Сталин и Родина-мать поставлены в одинаковые синтаксические позиции, что позволяет уравнивать их. «Марш сталинской артиллерии» (1943, музыка Т. Хренникова, слова В. Гусева):

*Артиллеристы, Сталин дал приказ!
Артиллеристы, зовёт отчизна нас.*

«Песня третьего гвардейского полка» (1942, музыка Б. Гольца, слова А. Чуркина):

*Выше поднимайся, солнце,
Лейся, свет, во все концы!
Мы ведь Сталина питомцы,
Родины своей птенцы!*

Песня «И не раз и не два» (1941, музыка Б. Фомина, слова Г. Гридова):

*За разбой и кровь пощады нет фашистам,
Нас на бой священный Родина зовет.
Не померкнет солнце в нашем небе чистом.
В бой победный Сталин нас ведет!*

Песня «Идет и поет Ленинград» (1938, музыка П. Белова, слова Л. Энтелиса):

*И сердце за Родину бьется,
О Сталине сердце поет!*

«Боевая физкультурная песня» (1938, авторы не указаны):

*Не зря мы себя закаляем,
Не зря свои силы крепим,
Мы клятву товарищу Сталину
И Родине клятву дадим.*

Наконец, в песне «Святое Ленинское знамя» (б. д.; музыка А. Александрова, слова О. Кольчева) Сталин и Родина, к которой приложен эпитет *Мать*, стали супру-

гами, отцом и матерью советских людей, которых, понятное дело, любит каждый сын, каждый гражданин Страны Советов:

*Наше сердце, полное любовью,
Мы готовы Родине отдать!
Мы клянемся вам своею кровью,
Сталин и Родина Мать!
Готовы мы сердца отдать
Вам, Сталин и Родина Мать!*

Песня «Хасанская ночь» (1939, музыка А. Новикова, слова В. Лебедева-Кумача):

*Знает Сталин-отец,
Знает Родина мать,
Что советский боец
Не привык отступить!*

Вполне естественно, что этот концепт повторялся. Так, в песне «Боевая пехотная» (1941; музыка С. Чернецкого, слова В. Лебедева-Кумача) в последней строфе сказано:

*Грозен и уверен будет каждый выстрел,
Мы врагу пощады не дадим в бою.
Смертным боем мы идем громить фашистов
За народ, за Сталина, за Родину свою.*

Разумеется, песни эти никто не пел и никто не помнил: эти агитационные песни не могли найти отклика в народной среде. Но парадокс истории состоит в том, что герой Сапгира дядя Юра вырос как бы не на этих песнях, хотя именно он сочинил и пел «Волховскую застольную», а она вобрала в себя, разумеется, переиначив, опыт сталинских агиток. И так, дяде Юре «мысли <...> вставили еще в тридцатых» годах, это верно. Но в сороковые самый популярный, подлинно народный и в этом смысле не ангажированный текст предлагал «*выпить за родину, за Сталина*». Ангажированные просоветские (мы бы сейчас сказали просталинистские) тексты тридцатых годов предлагали *биться «за Родину, за Сталина», «за Сталина, за Родину»*.

Сапгир не любил своего дядю Юру, и понять эту нелюбовь очень легко. Как ни верти, культурный архаист дядя Юра пользовался устоявшимися концептами. И концептуалист, культурный авангардист Генрих Сапгир разоблачил эту игру в бисер. Это первый, исторический вывод.

А второй, современный вывод состоит в том, что Генрих Сапгир, как мы теперь можем судить, едва ли не первый указал на острую современность и опасность лозунга «*за родину, за Сталина*», всё значение которого для нашей жизни мы понимаем только теперь.

Итак, конкретные факты и реалии занимают в творчестве писателя второй половины XX в. очень важное место. Но сама историческая реалья в литературном тексте писателя-концептуалиста, конечно, совершенно отличается от той, каковой она была у писателей предыдущих художественных формаций.

И – необходимое дополнение.

Очень характерно, что в последнее по времени собрание сочинений Тарковского текст песни «Наш тост» не был включен (ср.: Тарковский 1991). Как следует полагать, причиной этому было желание составительницы отмежевать Тарковского от сталинизма как идеологического наследия, так как – мы помним – в тексте песни была строка «*Тост наш за Сталина! Тост наш за Партию!*» Другой причиной могло быть стремление избежать ассоциаций с песней «Волховская застольная» и со строкой «*Выьем за Родину, выьем за Сталина*». Стремления эти напрасны. В первом томе есть фотографии Тарковского военных лет: в гимнастерке и шинели. Можно ли было надеяться на победу и воевать на два фронта: с германским нацизмом и со сталинским тоталитаризмом? Кто это сумел? Мы знаем, что никто. И люди вынуждены были, искренне обманывая себя, принимать некоторые условия социально-политической игры. Для периода войны это самое естественное положение, которое не требует оправдания.

ПРИМЕАНИЯ

- ¹ Из архива автора. Выражаю признательность Ю. Б. Орлицкому, благодаря помощи которого я смог ознакомиться с этим текстом.
- ² В процессе подготовки статьи текст Вячеслава Гершова (датирован 23 апреля 2005 г.) был выявлен по адресу: http://zhurnal.lib.ru/g/gershow_w_w/victoryday60.shtml. Однако через некоторое время этот адрес был закрыт со следующим объяснением: «Запрошенный <!> Вами информационный материал признан решением суда как экстремистский <!>». Перед сдачей статьи в редакцию я нашел текст по двум другим адресам: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=27581, <http://vcms.org.ru/article.php?sid=8712>. Но в настоящее время первый из них также перестал предоставлять искомый текст безо всякого комментария. Последние запросы сделаны 27 февраля 2012 г.
- ³ Мифологизация этого лозунга отражена в ряде плакатов послевоенного времени (См. в сети: demotivators.ru; victory.mil.ru; www.usinfo.ru; www.photosight.ru; 1941-1945.net; www.eg.ru; www.art-novosibirsk.ru; vob.caravan.ru; nn-photo.ru; redwar1917.narod.ru; connection-point.ru).
- ⁴ Об этих песнях и проблеме авторства см. также: Крапивин 2007. Наиболее точно о проблеме авторства см.: Выьем за тех, кто командовал ротами! // <http://www.vsp.ru/culture/2005/05/07/433800>; впервые: Восточно-Сибирская правда. 7 мая 2005 г.; <http://rusedin.ru/2011/07/31/vypem-za-tex-kto-komandoval-rotami/>).
- ⁵ Цит. по: <http://avmalgin.livejournal.com/1280752.html>; <http://stalinism.ru/Stihi-i-pesni-o-Staline/Pesni-stalinskih-let.html>
- ⁶ Цитата из этой и других приведенных ниже песен даны по интернет-публикации: <http://stalinism.ru/Stihi-i-pesni-o-Staline/Pesni-stalinskih-let.html>.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

- Бушин В.С.
2003 *За Родину! За Сталина!* Москва: Эксмо.
- Гершов В.
2005 В сети: <http://vcms.org.ru/article.php?sid=8712>.
- Ильин А.
2004 *За Родину! За Сталина!* С.-Петербург: Нева.
- Крапивин С.
2007 Выпьём за родину. *Беларусь сегодня*. 2007. 8 апреля; в сети: <http://www.sb.by/war.php>.
- Кураев А.
2004 Только за Родину, но не за Сталина! *Благодатный огонь*. 2004. № 12. (Перепечатка: <http://www.moskvam.ru /2004/12/kuraev.htm>).
- Новодворская В.
2009 «*За Родину! За Сталина!*». В сети: <http://grani.ru/politics/russia/p.152449.html>. (16.06. 2009 г.).
- Сапгир Г.
1997 *Дядя Юра*. Сапгир Г. Летящий и спящий. Рассказы в прозе и стихах. Москва: НЛЮ.
- Сотников Н.
2004 Автор гимна двух фронтов. *Нева*. № 12. С. 253; в сети: <http://www.a-pesni.golosa.info/ww2/oficial/zastolnvolh.htm>.
- Тарковский А.
1991 *Тарковский Арсений. Собрание сочинений в трех томах / Составление Т. Озерской-Тарковской. Вступительная статья К. Ковальджи. Примечания А. Лаврина*. Москва: Художественная литература.

SUMMARY

About Lifelikeness of a Writer-Conceptualist's Books

In the article "About Lifelikeness of a Writer-Conceptualist's Books" the source of the formula "For Motherland, for Stalin!" emerges. This formula spread greatly in 2000s and replaced the real situation of the epoch of the war 1941–1945. A real source of this formula is a mass song inculcated by the official propaganda of the late 1930s – the early 1940s. Genrikh Sapgir in his texts "Uncle Yura" (cycle "Subjects of Nature") and "Magic of Words" (cycle "Short Stories-97") was the first who noticed that the slogan "For Motherland, for Stalin!" possessed a strong topicality and carried political perils. All the meaning of that slogan for contemporary Russia is becoming clear only nowadays.

БОЛЬНИЦА И ГОСПИТАЛЬ – МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СТРАНЫ И ОБЩЕСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX И XXI ВВ.

Александр Вавжинчак

Русская литература, в силу своей общественной ангажированности, особенно часто обращалась к проблемам социально-политического состояния страны и общества. Конечно, важную роль играли здесь особенности российского государствовстроения – как царизм, так и коммунизм вызывали озабоченность, беспокойство и неоднократно прямой протест литераторов, всегда стоявших в авангарде интеллигентского сообщества. Русские писатели выражали разные взгляды и идеи – от радикально революционных до самых реакционных, но практически всегда отстаивали идею справедливости и уважения к человеку. Правда, понимались они иногда весьма не ordinarily.

Литературный жанр требовал нередко от авторов передавать свои мысли в скрытой форме, метафорическом образе, который требовал от читателя воспринимать текст на более высоком уровне. Используемый для этого набор метафор и обобщений был весьма разнообразен, однако в основном эти образы довольно ясно выражали взгляды самих авторов. Поскольку Россия в основном ассоциировалась с несвободой, несправедливостью, деспотизмом, расслоением общества и т. п., то и образы использовались соответствующие. Среди них особое место заняло изображение России в метафорическом образе медицинских заведений. В основном это были больницы, либо психиатрические лечебницы. Первый топос в метафорическом значении был введен в литературу Антоном Чеховым в его знаменитой повести *«Палата № 6»*. Отобразенный автором образ российского общества перелома XIX–XX вв. стал не только верным диагнозом ситуации в стране, но и приобрел универсальный характер, относящийся к состоянию тогдашней европейской цивилизации.

В реалиях советского строя мотив больничной палаты как метафора больной страны был использован Александром Солженицыным в романе *«Раковый корпус»* и имел уже явно политико-обличительный характер (ср. Drawicz 1993: 99–116), и в дальнейшем, о чем будет речь ниже, также вдохновлял писателей уже постсоветского периода.

В эпоху перестройки появились также первые произведения, которые затрагивали тему, остававшуюся долгое время абсолютным табу, – тему патологических, неуставных отношений в армии. Толчком для обращения к этой проблеме стала война в Афганистане, которая показала несостоятельность как советского государства, так и армии, имеющей главной задачей защиту этого государства.

Весь ужас войны был показан в романе Олега Ермакова «*Знак зверя*» (1992), где символом больного государства стал полковник Крабов, беспощадно уничтожающий афганские аулы и абсолютно безразлично относящийся к дедовщине. Безумие войны постепенно охватывает сознание каждого из героев романа. Однако это «афганское безумие» было лишь результатом многолетнего развития патологической системы, нарушающей психологию всего советского общества. А ведь неуставные отношения существовали в советской армии и в мирных условиях, что в литературе впервые показал Юрий Поляков в повести «*Сто дней до приказа*» (1988). Патологии в армии были показателем патологий в обществе: имеется в виду не только дедовщина, но и межнациональные конфликты.

Итак, к моменту распада СССР больнично-госпитально-психиатрическая тематика была уже известна в русской литературе, а крутые общественно-политические перемены, наступившие на рубеже 1980–90-х годов, лишь прибавили поводов для использования подобной метафоры. За двадцать лет в русской литературе появилось несколько произведений, в которых можно наблюдать эту тенденцию. В данной статье мы представим некоторые из них, наиболее значимые, на наш взгляд, для современной литературы.

Вначале обратимся к произведению, которое почти напрямую корреспондирует с солженицынским «*Раковым корпусом*», — это небольшой рассказ Валентина Распутина «*В больнице*». Действие рассказа развивается в середине 90-х годов в больнице одного провинциального города, где в одной палате лежат Алексей Петрович Носов — бывший сотрудник Министерства лесной промышленности, и Антон Ильич — бывший член обкома партии. Носов лечится после операции, Антону Ильичу только предстоит лечь под хирургический нож. Проводят они время довольно монотонно: Алексей Петрович читает газеты, Антон Ильич же в основном смотрит телевизор и трактует мир через призму увиденного в нем, чем и раздражает своего соседа по палате. Между мужчинами периодически возникают споры о прошлом и настоящем, отдаленно напоминающие споры Русанова с Костоглотовым.

Пространство больницы в рассказе Распутина очень камерное — оно сводится к одной палате повышенного комфорта всего лишь для двоих пациентов, и как замечает Алексей Петрович, эти условия положительно отличают больницу от госпиталя, где ему выпало лечиться до этого. Различие между больницей и госпиталем, хотя отмечено это вскользь, имеет особое значение — ясно, что госпиталь, где лечат военные врачи, предназначен для малоимущих, в больницу же попадают либо за деньги, либо по знакомству, иногда благодаря правам ветерана, которыми, кстати, воспользовался Носов.

Спор Носова с Антоном Ильичом довольно характерен. Бывший министерский чиновник никогда не был членом партии, но считал своим долгом службу стране и государству. Он с болью принял распад советской империи. Антон Ильич же в партию вступил исключительно ради карьеры, и, видимо, ему удалось вписаться в атмосферу перестроечных и постперестроечных реформ, так как он яро защищает новый порядок. Во время разговора Носов метко замечает особенность перемены взглядов своего оппонента:

<...> вы воевали, имели крупную должность, были своим в местной партийной верхушке, вложили в старую систему немало сил... как же получилось, что вы ее на дух не терпите, будто вы — это не вы, а что-то, что заново родилось? (Распутин 2001: 479).

В этом вопросе скрывается обвинение в адрес Антона Ильича. Типичный карьерист, лишенный принципов, положительно воспринимает действительность только потому, что сумел обустроится. Такой эгоизм Носов приравнивает к предательству:

Если бы на фронте вас убедили развернуть оружие <...> за Россию <...> вы бы поверили? (Распутин 2001: 480).

Спор Носова с Антоном — классический пример страстей, которые будоражат любое общества в период серьезных перемен. На том же основывался спор героев «Ракового корпуса», хотя Соложеницын затрагивал более серьезные вопросы, связанные со смыслом тоталитарной системы. После 1991 года тоталитаризма не стало и сами споры перестали быть настолько драматичными, чтобы в них решались кардинальные проблемы. Рассказ Распутина — яркий тому пример. Писатель явно хотел показать, что новая действительность хуже прежней, особенно той, периода застоя, поэтому его герои спорят не о лагерях и репрессиях, а о социально-материальной стороне жизни. На этом уровне у защитника старого порядка есть некоторые преимущества, однако они несущественны. Конечно, пропаганда успеха в СМИ ельцинского периода была тотальной и основывалась на беспредельном осуждении советского прошлого, что старшими поколениями воспринималось болезненно и рождало обоснованные обиды. Носов, отмечая это, указывает на один важный парадокс:

Знаете, что еще непонятно <...>. Одни и те же трубадуры дурили нас и десять лет назад, дурят и сейчас. А мы уши развесили. Но если вы согласны с ними сегодня, значит, надо признать, что вчера они дурили нас, потому что они говорили совсем наоборот (Распутин 2001: 481).

Носов все заблуждение собеседника объясняет его слепой верой в информацию, передаваемую СМИ, и поэтому относится к нему со снисхождением. К этому добавляется сочувствие больному, которому предстоит тяжелая операция. Этой участи Носову удалось избежать. Его болезнь не так серьезна, как в прямом, так и в метафорическом плане. Антон Ильич же проходит сложнейшую операцию, но, вернувшись в палату, с прежним азартом возвращается к спору и к любимому телевизору, который насытит его новой порцией новостей. Антон из тех, кто, по словам Носова, «так и ничему не научились». Он останется жертвой одурманивающей пропаганды. Носов же этим «недугом» не страдает, предпочитая бездумному всматриванию в «ящик» прогулку по больничному парку. Общение с природой — лучшее лекарство и для тела, и для души. Последняя требует еще метафизической пищи, которую распутинский герой находит в религии. Путь к ней начинается в том же парке, когда Алексей Петрович слышит духовную песню, которую поет юноша своей возлюбленной. Песня известного современного автора, отца Романа, как намекает повествователь, приводит героя на путь к Богу, а это и есть, по убеждению писателя, единственный путь спасения в современном мире¹.

Рассказ Валентина Распутина в определенной степени отсылал читателя к проблеме отношения к советскому прошлому, которая была и все еще остается одним из краеугольных камней сегодняшних политико-общественных дискуссий. Этот вопрос интересует и писателей, в том числе авторов молодого поколения. Среди них особо выделяется Михаил Елизаров – талантливый прозаик, часто обращающийся к теме переосмысления советского прошлого, чем вызывает неоднозначные реакции критики. В 2008 году Елизаров стал лауреатом Букеровской премии за роман *Pasternak*, в котором подверг типично постмодернистской деконструкции миф о знаменитом писателе и поэте. Елизаров также автор многих повестей и рассказов, среди которых – повесть *«Госпиталь»*, своеобразная притча о последних днях советского государства.

Военный госпиталь – своеобразное заведение. Все в нем организовано строго и аскетически. Уже в самом начале повествователь-герой указывает на некоторые особенности этого места:

Госпиталь переполнен. Находчивый полковник медицинской службы Вильченко приказал сдвинуть койки. Теперь на двух спальных местах размещаются по трою. Дембеля и «деды» спят на панцирной сетке, «черпаки», «слоны» и «духи» посередине, на железном стыке (Елизаров 2009: 7).

В госпитале функционирует такая же, как в казармах, иерархия среди пациентов. По сути это отражение тоталитарной системы, со своеобразной мнимой уравниловкой – нет двухъярусных кроватей, в результате чего «старослужащие лишены привилегии первого этажа» (Елизаров 2009: 7). Уравниловка касается только социальной базы, военные же сословия четко разделены:

Этажи были обустроены практически одинаково – палаты, процедурные комнаты, столовая, туалет, душевая – и различались лишь контингентом. На первом, втором и третьем разместили срочников, на четвертом обитали немногочисленные ветераны и отставники, на пятом, по слухам, водились офицеры (Елизаров 2009: 7).

Елизаров не забывает и о национальном элементе. При этом он явно играет стереотипами, которые, однако, всегда бытовали в советском обществе, а в период перестройки лишь обострились, став одной из причин распада союзного государства. Упомянув впервые о представителях азиатских и кавказских народов, герой-повествователь говорит следующее:

Также я выяснил, что мне повезло и с палатой. Язвенники были своего рода интеллигенцией, незлыми и терпимыми людьми. В других палатах, по слухам, дело обстояло намного жестче.

На первом этаже, в травматологии, водилось множество азиатских и кавказских «дедов», отличающихся выдающей свирепостью. Они пришли из тех казарм, где царствовал какой-то древний племенной страх. В отведенную для ритуала ночь новопосвященных хлестали солдатскими ремнями: шесть ударов пряжкой будущим «слонам» и двенадцать «черпакам». В деды принимали, отвешивая двадцать четыре удара подставному «духу», а будущий «дед» только кричал и корчился, вроде как от боли. Там провинившиеся «Духи» ныряли с тумбочки в кружку с водой, и, говорят, некоторых вопреки обещаниям не ловили над полом (Елизаров 2009: 20).

Жестокость азиат и кавказцев якобы резко отличает их от других больных. Все стараются держаться в стороне и не связываться с опасными типами, которые чувствуют себя в госпитале довольно уютно и ведут вызывающе, провоцируя тем самым конфликты. В общем, образ данных наций соответствует стереотипному представлению, бытующему в современном обществе. В то же время отмеченные различия говорят о непроходимых культурных и цивилизационных барьерах, которые не могла разбить ни одна идеология. Тоталитарная система десятилетиями давила национальный дух и амбиции народов, входящих в состав СССР, когда же в стране появилась хоть доля свободы, все эмоции выплеснулись и привели к знаменитому «параду суверенитетов» в конце существования единого государства.

Как подобает «интеллигенту», герой повести любит исполнять песни под гитару, чем прилежно пользуются «деды» и дембеля, принуждая его чуть ли не к ежедневным выступлениям. В результате то, что доставляло герою радость и было поводом для гордости, превращается в пытку. Пребывание в госпитале, вместо излечения, несет с собой новые раны, теперь уже душевные. Тем не менее, на фоне других «духов» и «черпаков» его ситуация остается неплохой. В общем, царящие в госпитале порядки, хотя и трудные, в то же время характеризуются стабильностью и предсказуемостью, которые исчезают лишь с появлением нового пациента — лейтенанта Защепина.

Зашчепин — воплощение всего самого страшного и дикого в советской армии. Примитивный садист измывается над всеми, кто ниже его в госпитально-казарменной иерархии. Причем репертуар приемов у него особо скуден и сводится лишь к применению грубой силы. Лейтенант также упраздняет «койковую демократию» — отныне «духи» и «черпаки» спят на полу. Начальство госпиталя никак не реагирует на бесчинства Защепина — судьба пациентов врачам безразлична.

Зашчепин находит понимание только у кавказских «дедов». В конце концов происходит трагедия: в пьяной ярости Защепин и его товарищи насилуют одного из «духов» — украинца Шапчука. Униженный же юноша скрывается в читальном зале, где в припадке истерии рвет на куски карту СССР.

Шапчук бросился к стене и сорвал карту <...>, швырнул на пол и кошачьими движениями начал полосовать глянцевое полотно. <...> Он потрошил страну, лежащую, как беззащитная шуба. Оторвал хлястик Прибалтики, крошечную, точно манжета, Молдавию, воротник Украины, подол Таджикистана.

<...> Уже не было Шапчука, только бесноватая химера, что глумилась и чародействовала над поверженной картой (Елизаров 2009: 63).

Данная сцена однозначно воспринимается как метафора развала страны, совершенного некой группой затравленных униженных граждан, отчаявшихся от бездействия власти, допускающей беспредел во всех сферах жизни в стране. Это ощущение усиливает гроза, разбушевавшаяся в тот момент над госпиталем.

Военный госпиталь превращен самими пациентами в концлагерь, в котором нет места человеческому достоинству, — здесь выживают только сильнейшие, однако их сила деструктивна. Единственный способ спастись — быть выписанным. В этом плане повезло главному герою — на следующий день его выписывают из

госпиталя и он отправляется домой. Происходит это в понедельник утром, 19 августа 1991 года.

Метафора больницы связана, как правило, с советским прошлым. Даже в рассказе Распутина спор между пациентами крутится вокруг этого вопроса. Однако есть и такие произведения, в которых больница символизирует исключительно новую Россию. С таким образом мы имеем дело в романе Максима Кантора «**В ту сторону**». Своего героя — профессора истории Сергея Ильича Татарникова — Максим Кантор представляет читателю лежащим в онкологическом отделении и практически в первом же абзаце использует метафорическое сравнение.

Жизнь — вязкая субстанция, трудно растает с телом. Даже если разрушены все органы и жизни не за что уцепиться, тело еще продолжает жить вопреки здравому смыслу. Вот и сосед Татарникова, изглоданный раком старик, который уже не дышал, очнулся и спросил санитаря, когда будет завтрак. Так и Западная империя, с разрушенной финансовой системой, с бездарным управлением, с просроченной идеологией — продолжала свой бесконечный праздник (Кантор 2009: 7).

Роман Максима Кантора претендует на метафорическое разоблачение не только современной России, но также современного западного либерализма. Автор романа — известный философ левых взглядов, тонкий критик либеральной идеологии, не менее резко оценивающий конкурентные по отношению к ней модели мировоззрения. Герой его романа — типичный интеллигент — талантливый провидец и ученый, идеи которого никем не востребованы. К тому же Татарников — человек с принципами, которые в современном мире делают его изгоем, поэтому живет он только на скромную зарплату вузовского преподавателя. Когда его постигает серьезный недуг, он оказывается покинут почти всеми — даже его жена больше волнуется из-за тяжелой материальной ситуации, чем из-за болезни супруга. Единственный, кто относится к профессору с уважением и вниманием, — его ученик Антон, подающий большие надежды молодой ученый, такой же идеалист, как и его наставник.

Татарников — великолепный наблюдатель и аналитик, холодно смотрящий на мир. В больничной палате он становится свидетелем беспрерывных споров других пациентов — москвича Вовы и рабочего из Курска Вити. Вова — сторонник власти, бескритично поддерживающий все, что происходило в стране после 1991 года. Он яро защищает любые решения министров и чиновников. Витя же смотрит на жизнь глазами серого гражданина, которому приходится ежедневно бороться за выживание. Рабочий из Курска не верит ни чиновникам, ни министрам, ни средствам массовой информации. Уважает только президента, который, по его убеждению, ничего не знает о бесчинствах своих служащих. Витя — выразитель извечной народной веры в доброго царя и одиозную, алчущую свиту, которая сводит на нет все светлые начинания правителя.

Татарников пытается объяснить обоим товарищам по судьбе суть происходящего в мире, однако его рассуждения о сущности исторического процесса и зависимости России от международной политико-экономической ситуации не находят понимания. Витя во всем видит подвох со стороны политиков. Вова же защищает западный либерализм, видя в нем спасение для страны. Но когда наступает кризис

2008 года и мировые биржи обваливаются в считанные дни, либерализм Вовы улегучивается и он откровенно начинает во всем видеть происки евреев. Татарников понимает, что заблуждения обоих его соседей есть выражение менталитета, который одному человеку изменить не под силу. Можно задать себе вопрос: а возможно ли вообще изменить менталитет народа, нации? Ответа не предвидится, но можно догадываться, что он скорее отрицательный. И в этом, между прочим, выражается фатализм, наполняющий все пространство романа Кантора. Татарников видит некую фатальную неизбежность в судьбах русских философов, властителей дум. Она и определяет мировоззрение историка. Друг Татарникова, Борис Кузин, раздумывая о судьбе больного, замечает:

Все русские мыслители рано или поздно приходят к имперской идее — начинали фрондерствуя, но с годами становились мудрее и превращались в государственников. Подумаешь как следует, а кто, в самом деле, привлекательнее — Пугачев или Петр Первый, — да и вывод сделаешь (Кантор 2009: 150).

Однако Кузин хочет видеть в Татарникове государственника западного типа, верящего в силу просвещения и европейский путь, отождествляемый с либерализмом. И здесь он заблуждается, ибо Татарников — мыслитель левого толка, он хочет видеть государство, заботящееся о судьбе простых граждан, таких как Витя и Вова, не обманывающее их мечтой о свободе, которая заканчивается беспределом, или же о полном социальном обеспечении, результатом которого становится порабощение, а старающееся сочетать в себе лучшие элементы каждой из систем.

Можно ли назвать Татарникова утопистом? Нет, скорее он идеалист, потому что, четко осознает неосуществимость своих идей. Это ведет его к горьким раздумьям о собственной судьбе и профессиональной невостребованности. Таким образом, смерть для Татарникова становится путем освобождения от мира, который погряз в бессмысленной борьбе тупиковых идеологий и систем.

Примечательно, что и другие персонажи, выступающие в произведении, покидают Москву, выбирая при этом разные направления. Жених дочери Татарникова англичанин Бассингтон во избежание не желаемого им брака возвращается в родную страну. При встрече со знакомыми он горячо поддерживает их мифологическое представление о России и русских, внутренне совершенно с ним не соглашаясь. Бассингтон предпочитает не вмешиваться в сознание соотечественников, считая, видимо, самого себя человеком уже испорченным в этом плане.

Еще одни беглецы — это Маша, прислуга в доме Татарниковых, и брат отца ее дочери, убитый на одном из рынков Москвы, афганец Ахмад. Ахмад прибывает в Москву расплатиться за долги брата, а заодно предлагает Маше уехать с ним в Афганистан. Предложение, как ни странно, принимается — хаос российской столицы, терзаемой кризисом, кажется молодой женщине страшнее того, что может ждать ее в далекой стране, погруженной в ужас племенных войн и находящейся под оккупацией западных армий.

Бегство, уединение, уход героев из пространства, в которое забросила их судьба, — объединяющий мотив для всех проанализированных нами произведений. Он может приобретать разные формы — от простой выписки из больницы, как у

Елизарова, до символического уединения в мир природы, совершаемого героем Распутина, или же до смертельного исхода, как это имеет место в случае с профессором Татарниковым. В любом из трех произведений данное событие означает обретение свободы, иногда совершаемое высшими силами, но всегда сознательное. Однако, как ни парадоксально, обретение свободы нельзя воспринимать как победу героев. Каждый из них подвластен процессам, на которые не имеет никакого влияния. Ни один из названных здесь персонажей не в состоянии изменить мир и свою судьбу. Но также ни один из них не намерен идти против судьбы. Можно остаться в стороне, можно покинуть мир, но невозможно выступить против извечных законов, правящих жизнью. Это и есть главная мысль, пронизывающая каждое из оговариваемых нами произведений.

Трудно сказать, какое место займут в будущем Максим Кантор и Михаил Елизаров в истории русской литературы. Валентин Распутин свое место занял уже давно и прочно, несмотря на неоднозначное отношение к его позднему творчеству. Однако всем трем авторам удалось, на мой взгляд, осмыслить важные процессы, которым подверглось российское общество за последние два с лишним десятилетия. Пессимистический настрой авторов, конечно, может вызывать полемику, однако он во многом справедлив и вписывается не только в традицию русской литературы, но и в мировую тенденцию, уже несколько десятилетий наблюдаемую в каждой из ведущих национальных литератур. А это лучший показатель того, что в каждом из трех случаев мы имеем дело с настоящей литературой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мотив обращения к религии как способу преодолеть современным человеком внутренний кризис прослеживается в нескольких произведениях Распутина, написанных после 1991 года. Прежде всего это рассказ «В ту же землю...» (1996) и повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2004).

ЛИТЕРАТУРА

- Drawicz A.
1993 Chory kraj, chorzy ludzie. Co dalej? Oddział chorych na raka Aleksandra Sołżenicyna. *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek. Kraków: Universitas.
- Елизаров М.
2009 *Госпиталь. Повести и рассказы*. Москва: «Ад Маргинем».
- Кантор М.
2009 *В ту сторону*. Москва: ОГИ.
- Распутин В.
2001 *Собрание сочинений*, т. 2. Калининград: «Янтарный сказ».

SUMMARY

**Hospital and Military Hospital: Metaphorical Images of Country and Society
in Russian Literature at the Turn of the 20th Century**

The article presents three Russian novels of contemporary writers, in which there is a hospital theme as a metaphor for the country. In Valentin Rasputin's novel *In hospital* the characters – communist and liberal – are disputing on the history and policies of their homeland. This piece refers to the work of Alexander Solzhenitsyn's *Cancer ward*. Mikhail Elizarov presents Soviet Union as a military hospital, where lawlessness prevails. In the philosophical novel by Maxim Kantor, the characters' disease becomes a metaphor for global economic and moral crisis. In each of the novel a theme of escapism appears, as the road to freedom, but it does not mean that the characters have conquered (have won). Man cannot win over destiny and global processes, but he can keep himself – either escaping spiritually or physically by death.

ГЕНДЕРНЫЕ ПРАКТИКИ В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА

Е.И. Трофимова

Постмодернистская ситуация в современной культуре с неизбежностью поднимает ряд философских проблем, влияющих в том числе и на рефлексию литературного процесса. Среди них — отношение хаоса и порядка, разрушение иерархических конструкций в пользу ризомных, исчезновение границ искусства и не-искусства. Сюда следует добавить и преодоление гендерного дисбаланса в области художественного творчества, явившегося результатом дискриминационных практик предыдущих исторических эпох. Последние всегда имели целью — латентно или эксплицитно — закрепить преимущество «мужского» над «женским» в области эстетического. Это неравенство закреплялось среди прочего и в форме литературного канона.

Касаясь темы литературного канона, необходимо договориться о предмете исследования. Канон в переводе с греческого — это правило, установление, эстетическая, обязательная норма. Поэтому термин «литературный канон», скорее всего, может трактоваться двояко. Его можно рассматривать как архитектонику, т.е. как присущие определённой стилиевой эпохе закономерности построения литературного текста, которым предписываются некоторые основные принципы внутренней организации, к примеру, правило трёх единств в классицизме. Однако существует и иное понимание этого термина, когда подразумевается существование в общественном сознании некой совокупности авторских имён и произведений, воспринимаемых наиболее адекватными манифестациями культурного континуума в литературе, и шире — в культуре. Именно такое понимание канона используется в данной работе.

В более широком социальном использовании канон из образца превращается в жёсткое предписание, инструкцию, которая вводит императив в оценку канонического списка. Эти дефинитивные метки не только подсказывают, какое место в литературной иерархии занимает то или иное имя, но и через систему образования, прессу и прочие информационные каналы внедряются в общественное сознание. Как показывает практика, результаты этого процесса оказываются весьма устойчивыми.

Если юридический закон постулирует правила поведения, то литературный канон — правила восприятия, вынесения оценки и произведению, и творчеству писателя в целом. Таким образом, он (канон) имеет аксиологический характер, то есть императивно, а не дискурсивно выстраивает оценочную пирамиду. Поскольку ценностный компонент имеет здесь главенствующее значение, то основ-

ным инструментом литературного канона становится определение. Базовый элемент канонического списка обретает синтаксическую форму назывного предложения, например: «гениальный музыкант Иванов», «талантливый писатель Сидоров» и т.п. Каждый из элементов данной конструкции несёт свою семантическую и семиологическую функцию, включая в себя аксиологические, иерархические или гендерные характеристики.

Дискурс о литературном каноне всегда напрямую был связан с проблемой дееспособности женщины в творческой области (нередки дискуссии вообще о способности женщины создавать духовный продукт высокого эстетического качества). Парадоксальной стороной этих обсуждений на протяжении многих веков было осознанное или неосознанное игнорирование того простого факта, что для более-менее объективного сравнения требовались хотя бы относительно равные условия развития обеих сторон. Для любого вида творческой деятельности, даже для относительно примитивных форм искусства, необходима определённая совокупность знаний, доступ к которым обеспечивает система начального, среднего и высшего образования, которого многие века была лишена женщина. Вспомним, что реально доступ в университеты женщинам был открыт в «прогрессивной» Европе лишь в конце XIX века. Такого рода манипуляции – по признаку пола – позволяли из века в век игнорировать или принижать роль и значение таких писательниц, поэтесс, художниц, как А. Джентиллески и Е. Ростопчина, А. Кауфман и Е. Ган, М. Колло и Д. Остен, К. Клодель и К. Бликсен и многих других, вводя их в «список» лишь в качестве исторических случайностей, курьёзов, не столько опровергающих, сколько подтверждающих доминирование мужского в творческой сфере. В этом отношении показателен постулат о «музе, вдохновляющей поэта». Не вдаваясь глубоко в эту тему, хочу заметить, что данный миф является примером принуждения женщин реализовывать свои творческие амбиции не напрямую, а опосредованно, используя матримониальные или псевдо-матримониальные ситуации.

Порочность формулы «необразованность как неспособность к учению» обнаруживалась, когда, благодаря случайности или социальному положению, женщина получала доступ и к образованию, и к широкому общению, и к власти, прежде всего в области политики. Здесь канонические списки разительно отличаются от творческой сферы. Имена княгини Ольги, Елизаветы Английской, Екатерины Великой, королевы Виктории, других правительниц и политических деятельниц стоят и воспринимаются наравне с мужскими именами. Очевидная консервативность творческих канонических списков по сравнению с политическими объяснима тем, что в этих областях из-за размытости и неопределённости критериев легче творить произвол, осуществлять искажение реальности, провоцировать гендерную аберрацию «общественного зрения».

Видимая объективность канона, где как бы результируется работа социального дискурса и рефлексии, в действительности фиксирует не некую абсолютную истину, но реальную степень гендерной дискриминации, связанной с характером власти, степенью её маскулинизации. Хотя степень и характер этой власти по мере развития культур модифицировались, как и инструментарий её влияния,

но сущность и репрессивный характер действия оставались прежними. Проблематику социологии (а литературный канон также является видимым результатом социологических усилий) очень внятно выразила канадская исследовательница Д. Смит, написав: «Объективированные и объективирующие способы организации систематического сознания общества, разработанные социологией <...>, устанавливают некоторую позицию в рамках властных отношений», а они «имеют классовый, гендерный и расовый подтексты. Объективность в социальных науках является формой социальной организации, с помощью которой те, кто правит, переводят актуальные для них интересы <...> на язык универсализированных форм, необходимый им для того, чтобы эффективно участвовать во властных отношениях» (Смит 2000: 31). Таким образом, проявляется диалектическая природа канона: с одной стороны, это итог тенденциозного анализа ситуации в интеллектуальной сфере, а с другой — не менее тенденциозная подгонка реальности к выработанной схеме. Список имён из результата мгновенно превращается в основополагающий источник, в культурологический конструкт, степень обязательности которого, иными словами — доктринальность, зависит от формы и природы власти.

Литературный канон является не только одним из воплощений гендерного баланса, но и тем, что современные исследователи называют процессом «создания гендера». На основе последних разработок биологов, антропологов, сексологов предполагается различие **пола** как классификации по рождению, **принадлежности по признаку пола** как социальной маркировки и **гендера** в качестве «процессуального подтверждения этой принадлежности» (См.: Лобер, Фарелл 2000: 187–192). Последнее подразумевает, что всякий индивидуум должен постоянно подтверждать свой гендерный статус на всех уровнях своего существования, в различных социальных ситуациях и проявлениях. Иными словами «гендер не является ни совокупностью личностных психологических черт, ни ролью», а является лишь «продуктом особого рода социального делания (создания)» (Уэст, Зиммерман 2000: 197). Частью такого делания представляется и создание/созидание литературного канона, в котором перманентно фиксируется соотношение «мужского/женского», иерархическая структура и ценностная конфигурация. Очевидно стремление трактовать «мужественность» ведущим ценностным фактором литературного произведения, приоритетом некоего «мужского пера» в противовес «женскому повествованию», которому приписываются уничижительные коннотации. Ещё раз следует обратить внимание на социальный характер создания канона: он не только генерируется общественно-значимыми процессами, запечатлевая социальные предпочтения, предрассудки и интенции, но и проецирует их обратно в сознание общества, фиксируя в качестве неких непреложных истин. Уместно напомнить, что творчество женщин и не только в России всегда находится на периферии и осознаёт себя лишь относительно мужского канона, который пренебрежительно отзывается о женском авторстве и всегда отодвигает его на второй план.

Одним из следствий такого процесса стала маскулинизация канона, неизбежно связанная с насильственным искажением реальности, что, в свою очередь, потребовало выработки определённого инструментария. Среди этих инструментов

можно упомянуть замалчивание, фильтрацию, дискриминацию и даже шельмование.

Замалчивание выражается в преднамеренном или инстинктивном игнорировании объекта и субъекта женского творчества, в принципиальном выводе женщин за границы художественной деятельности. Это, к примеру, многовековая традиция принижения эстетической значимости тех видов прикладного творчества, которым занимались в основном женщины (прядение, плетение, вышивка и т.п.), или же отнесение этих видов к самой низшей ступени иерархии искусств, как это делалось в классицизме. Не случайно, что в данной ситуации такие произведения лишались авторской маркировки. Заниженные оценки проявляются и в профессиональном чтении, поэтому стилевые структуры, которые могли быть высоко оценены современной критикой, на самом деле были ею не замечены *«вследствие заниженных ожиданий»*, связанных с женским романом (Хайдебрэнд, Винко 2000: 34).

Фильтрация была связана с теми ситуациями, когда по тем или иным причинам замалчивание становилось невозможным. Тогда все усилия направлялись на то, чтобы максимально сократить количество женских имен, становящихся достоянием общественного сознания. Пробивавшиеся через этот «фильтр» трактовались как явления уникальные, случайные и даже экстравагантные, выходящие за пределы естественного (нечто вроде бородатой женщины). Кстати, и информация об авторах женского пола постоянно утрачивалась, и каждое новое поколение писательниц оказывалось без исторических и культурных корней. Эта мысль косвенно подтверждается словами В. Шкловского о том, что литературные направления, школы существуют одновременно, но в литературе лишь одно из них *«представляет канонизированный гребень. Другие же существуют глухо, не канонизированно»* (Шкловский 1990:121).

Проблема фильтрации при построении литературного канона связана с темой «женского авторства», которую феминистская критика выделяет в отдельную категорию. В частности, указывается, что исходя из принципа маскулинистского универсализма, авторы-мужчины узурпировали право обладания произведением *«путём его двойного именованя (имя текста и имя автора) и сохранением права владения этим произведением даже после своей смерти»* (Феминология 2002: 21–23). Это последнее право осуществляется в виде «славы» автора и её пролонгации в исторической памяти социума. Женское же имя выступает как репрессированное, поскольку изначально является заимствованным. Патриархатная традиция присваивания женщине фамильного имени отца или мужа придаёт ему качество второсортности. Р. Барт пишет: *«Если её личность представлена в тексте непосредственно, то её имя опосредовано принадлежностью к мужскому роду, поскольку, как правило, одалживается 'у отца или мужа... Её собственное имя не является строго фиксированным, т.е. оно не способно быть стабильным в социально-историческом отношении...»* (Барт 1989: 384–391). Как не вспомнить стихотворные строки С. Гандлевского: *«Так русский мужчина несёт до конца, / срамя или славя всесветно, / фамилию рода и имя отца — / а мать исчезает бесследно...»* (Гандлевский 2010: 68).

Таким образом, при формировании канонических списков осуществляется латентная дискриминация на базе историко-социальных и лингвистических практик, ведущих к девальвации женских имён в общественном сознании.

И, наконец, широко использовался и используется приём щельмования, когда для дискредитации женского имени прибегают к аргументам, извлечённым из иных, в том числе и низовых, дискурсов. Мы можем вспомнить устойчивость стереотипа, который считает такие черты, как неопытность, чувствительность, мечтательность, особое внимание к мелким деталям преимущественно женскими. Это трактовалось на протяжении XIX века в качестве имманентных препятствий, мешающих женщинам создавать высокие произведения искусства. Вспомним критику К. Чуковского творчества Л. Чарской. Она показательна тем, что речь идёт о писательнице, достигшей значительного читательского успеха в дореволюционной России, а рецензентом описывается так: «*Она стихами и прозой любит воспевать институт <...> – гнездилище мерзости – и с умилением рассказывать, как в каких-то отвратительных клетках взращивают ненужных для жизни, запуганных, суеверных, как дуры, жадных, сладострастно-мечтательных, сюсюкающих, лживых истеричек...*» (Чуковский 1990: 438–439). Не особенно отличался в этом отношении и XX век. К примеру: «*Светлана Василенко – серьёзный писатель, который владеет словом, <...> жёстким, мужским стилем*» (Приставкин 1989: 18). Показательно, что при вынесении оценки используются половые дефиниции, вопреки утверждению о том, что литература не делится на мужскую и женскую.

Возникновение феминистской литературной критики, которая размывает границы между «классикой» и «массовой литературой», позволило прочитывать все виды текстов более доброжелательно и толерантно. Если ранее любовная женская проза (роман, мелодрама) рассматривалась лишь как забава для массового читателя, то в настоящее время она стала материалом для изучения таких социальных проблем, как идеология и культура.

Одной из форм лингвистических коллизий, в которой выражается скрытая борьба традиционалистского подхода с попытками движения к гендерному балансу в творческой сфере, является полемика о грамматическом роде приложения в таких канонических конструкциях как «писатель Иванова» или «уборщик Петрова». Универсалисты настаивают на использовании мужского рода предиката вне зависимости от рода определяемого им имени собственного. Аргументируется это обычно двумя позициями и вкратце сводимо к следующему. Во-первых, утверждается, что многие названия профессий, использующиеся в качестве предикатов, не имеют в русском языке аналогов женского рода. Во-вторых, если попытаться создавать такие формы, они будут выглядеть неблагозвучными.

Эти утверждения только на первый взгляд кажутся серьезными. Да, действительно, в силу особенностей исторического развития долгое время существовало разделение на мужские и женские профессии, и допуск женщин ко многим видам «мужской» деятельности произошел сравнительно недавно. Однако нет никаких внятных причин для того, чтобы не предпринимать «лингвистических» усилий и не пытаться достичь справедливого равновесия. Несостоятельны и разговоры о

якобы неблагозвучии возможных новообразований: история показывает, что это дело времени и привычки. Во всяком случае «поэтесса», «учительница», «спортсменка», «художница» ничем не хуже «менеджера», «провайдера», «промоутера» и прочих заимствований, засоряющих сегодня русскую речь.

Кстати, универсалистский подход не только не позволяет избегать противоречий, но и чреват лингвистическими и смысловыми казусами. Если наверняка не знать пола автора, то очень трудно понять кто же такая/такой «писатель Э. Ожешко», или «художник Н. Рерих», или «поэт Н. Искренко». Ну и совсем неудобоваримой воспринимается фраза типа «хирург Валентина Ковтун прооперировал больного». Феминизация предикатов несомненно сняла бы эти противоречия.

Третий аргумент, пожалуй, наиболее ярко раскрывает скрытый смысл этой полемики: использование предикатов женского рода якобы унижает женщину, то есть открыто признается, что даже грамматическая форма немужского рода изначально несёт в себе элемент ущербности. Мужской род и здесь абсолютизируется как всеобщий, обладающий универсальным характером и ценностью. Возможно, под влиянием этого навязанного предубеждения многие известные поэтессы и писательницы декларировали себя «поэтессами» и «писательницами».

Формирование канона неотделимо от тех процессов, которые происходят в идеологической, политической, правовой и экономической сферах общества. В этом отношении показателен советский период развития русской культуры. При всех отрицательных сторонах коммунистической идеологии, как ни странно, весьма решительно проводилась гендерная деконструкция социума, в том числе и в области литературы и искусства. Эгалитаристские принципы формирования политических и творческих структур вели к изменению гендерных соотношений, вплоть до применения волевых методов. Численное увеличение представительства женщин во всех ячейках общества — на производстве, в учебных заведениях, в партийных и профсоюзных организациях, в учреждениях науки, здравоохранения и культуры — санкционировалось политическими директивами через квотирование. Несмотря на грубость и прямолинейность, эти действия давали положительные результаты, в том числе и в отношении уравнивания роли полов в области культуры, а соответственно, и в эволюции литературного канона. Можно сказать, что советская власть не только раскрыла перед женщиной дверь в искусство, но даже и активно подталкивала её к творческому труду. Конечно, гендерные предрассудки упорно не желали исчезать, но страх быть наказанным за отклонение от «линии партии», заставлял мужской шовинизм иногда «наступать на горло собственной песне». Не хотелось бы заниматься идеализацией ситуации, но факты свидетельствуют: десятки имён писательниц и поэтесс вошли в золотой фонд русской и мировой культуры. Вспомним Л. Сейфуллину, В. Панову, О. Берггольц, Г. Николаеву, Б. Ахмадулину, И. Грекову, Л. Разумовскую, Т. Толстую, И. Велембовскую и других.

Постмодернизм, превалирующий в сегодняшнем культурном пространстве России, пытается изменить ситуацию в области сложения литературного канона, по крайней мере, в теоретическом аспекте. Отрицание иерархических конструк-

ций, разрушение границ между искусством и не-искусством, интерес к маргинальным явлениям — всё это ведёт также и к реабилитации женского творчества, к научному и практическому осмыслению связанных с ним проблем. На практике — и это касается не только России — значительно изменились место и роль литературной критики. Ею в определённой степени утрачена роль арбитра в процессе формирования канонических предпочтений. Критическая статья по поводу того или иного автора или произведения теперь воспринимается не в качестве профессионального приговора (пусть и не окончательного), а как лишь одно из частных мнений, отражающих вкусовую или идеологическую позицию конкретного литератора. В этом отношении следует обратить внимание на статью немецкой критикессы З. Лёффлер о том, что двоякая природа книжного продукта, который одновременно есть и предмет культуры и товар, заставляет видеть, что литературная критика как высшая инстанция совершенно бессмысленна. *«С помощью традиционных для литературной критики методов критическая оценка книг наподобие «Гарри Поттера» попросту невозможна»*. От критического анализа *«они защищены иммунитетом, поскольку благодаря завоёванному ими участку могущественного рынка они утверждают по всему миру собственные критерии развлекательности и объёма продаж»* (Лёффлер 2003: 190). Можно добавить к этому, что, наряду с неприятной стороной ситуации, имеется и светлая: парадокс, но именно рыночность книжной продукции позволяет многим женщинам преодолевать патриархатные синдромы культуры, разрушать сложившиеся канонические предубеждения и табу. Примером может служить положение с жанром детектива в России.

Итак, множественность культурно-эстетических практик по видоизменению канона провоцирует множественность подходов и оценок, расширяя научный инструментарий по изучению данной проблемы. Однако, и это сегодня очевидно, постмодернистский процесс деканонизации провоцирует усиление противоположного движения: стремление создать новые «инвентарные» списки и новые аксиологические формулы, систематизировать пребывающий в хаосе материал культуры. Конкретно это находит выражение в идее «созидательного реванша», то есть волевого преодоления деградации культуры и социума в самом широком её понимании. Один из сторонников этой идеи писатель Ю. Поляков в своей книге *«Зачем вы, мастера культуры?»* пишет: *«...именно творческая интеллигенция благодаря интуитивно-опережающей специфике культуры может и обязана начать формировать идеологию и эмоциональную атмосферу этого созидательного реванша»* (Поляков 2005: 43). Видимо, базой такого прорыва должен стать новый, мобилирующий миф об отечественной истории и русской цивилизации. Очевидно, что новая идеологема с неизбежностью повлечёт трансформацию и ревизию канонических списков.

ЛИТЕРАТУРА

- Смит Д.
2000 Социологическая теория: методы патриархатного письма. *Хрестоматия феминистских текстов: переводы*. Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин».
- Лорбер Дж., Фарелл С.
2000 Принципы гендерного конструирования. *Хрестоматия феминистских текстов: переводы*. Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин».
- Уэст К., Зиммерман Д.
2000 Создание гендера. *Хрестоматия феминистских текстов: переводы*. Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин».
- Хайдербранд Р., Винко С.
2000 Работа с литературным канонem: Проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения. *Пол, гендер, культура*. Москва: изд-во РГГУ.
- Шкловский В.Б.
1990 Розанов. *Гамбургский счёт: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Москва: Сов. писатель.
- Феминология
2002 *Словарь терминов* (под общ. ред. О.Н. Пищулиной). Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина.
- Барт Р.
1989 Смерть автора. *Избранные произведения. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
- Гандлевский С.М.
2010 Стихотворения. *Знамя*. № 1. С. 67–68.
- Чуковский К.И.
1990 Лидия Чарская. *Сочинения в двух томах*. Москва: Правда.
- Приставкин А.И.
1989 Предисловие к рассказу С. Василенко «Счастье». *Работница*. № 10.
- Лёффлер З.
2003 Кто решит, что нам читать? *Знамя*. № 11. С. 189–193.
- Поляков Ю.М.
2005 *Зачем вы, мастера культуры? Эссе и статьи*. Москва: «Литературная газета».

SUMMARY

Gender Practices in the Creation of Contemporary Literary Canon in Russia

The term 'literary canon' could be treated in two ways. On the one hand it may be understood as a historically determined complex of rules of text creation, which prescribes basic principles of inherent organization. On the other hand there exists a certain understanding of this term as a sum of literary works and authors' names most adequately representing the either period of culture.

The author of the article considers transformation of the last approach under the influence of social environment: creation of an instruction or 'canonical list', which by means of the system of education and mass-media is implanted into social consciousness. The so-called canonical list is a result of application of various social and political filters and serves as instrument of gender discrimination.

To misrepresent the role of women in cultural process and underline supremacy of men an arsenal of means and methods was invented. The author points out widely spread philosophic, linguistic and physiological speculations, as well as various ways of discredit derived from vulgar social practices.

ГИБРИДНАЯ ГАРМОНИЯ: ДИНА РУБИНА. «ВОТ ИДЕТ МЕССИЯ»

Халина Вашкелевич

Эмиграция, как правило, часто связана с чувством потери, отчуждения, тоски и т.п. По отношению к Дине Рубиной, которую называют по-разному — израильским Фазилем Искандером в юбке, самой известной русскоязычной израильской писательницей, — эти определения неприложимы. У нее нет классических составных эмигрантской литературы — нет хронотопа изгнания, нет идеализации России, нет ностальгии о прошлом. Есть чувство культурного универсализма, которое полно гармонии, некой гибридной гармонии, так как ее мир, состоящий из противоречивых элементов, все же не распадается на отдельные фрагменты, а из них состоит, что позволило Льву Аннинскому указать (как раз в связи с романом «**Вот идет Мессия**») на панорамность ее прозы.

Заглавие моей статьи выявляет ракурс, который я избираю, наблюдая за творчеством Дины Рубиной, пользующейся все возрастающей популярностью. Рубина проживает вне России с 1990 года, то есть уже более 20-ти лет. Следовательно, причислить ее к эмигрантам вроде бы нельзя (эмиграция всегда бегство от...). Тем не менее, она явление очень знаменательное, она популярна как в России, так и в Израиле, и везде там, где живут русские и где интересуются русской культурой, в том числе — в Польше, где ее переводят, куда она изредка наезжает, откуда, кстати, родом один из ее предков. Она не принадлежит к диссидентам, уезжая с семьей в 1990 году в Израиль, Рубина воспользовалась теми возможностями, которые в этом году открылись для России.

Несколько необходимых сведений о писательнице. В литературе она дебютировала в возрасте 16 лет: в 1969 году в журнале «Юность» был опубликован ее рассказ «*Беспокойная натура*». В 25 лет Дина Рубина стала членом Союза писателей. Выпускницей Ташкентской консерватории в 1977 г. она прибыла в Москву, а уехала из нее уже состоявшимся писателем. Переселение в Израиль послужило новым толчком к развитию ее таланта, роман «Вот идет Мессия» считают на этом пути переломным. Дина Рубина автор 7 романов, 14 сборников повестей и рассказов, 2 сборников эссе, лауреат множества премий, из которых стоит назвать российскую премию «Большая книга» (2007) за роман «**На солнечной стороне улицы**». Дважды (1993, 1997) ее произведения номинировались на международную Букеровскую премию. Библиографический список ее изданий насчитывает 40 позиций.

По ее книгам снято несколько фильмов («На Верхней Масловке», «Двойная фамилия», «Любка», «Наш внук работает в милиции»; киностудия «Узбекфильм») снимает художественный сериал, а также снят документальный фильм о самой писательнице «Между морей, между землей»).

О причинах ее популярности разговор впереди, сейчас же хочется предположить, что успех Рубиной — это не только талант писать книги, но также дар их рекламировать. Эта волевая, красивая, обаятельная женщина разезжает по миру и на авторских встречах с необыкновенным актерским талантом читает фрагменты своих прозизведений, в чем можно убедиться, наблюдая за ней на персональном канале на YouTube. Кстати, Дина Рубина ведет еще **личную страничку** в сети Facebook. Она профессиональный писатель, живет за счет гонораров от своих книг.

Критика, в основном, высоко оценивает талант Рубиной. Елена Луценко в обстоятельной статье, помещенной на страницах «Вопросов литературы», называет ее «*одним из самых острых авторов, умело балансирующих между литературой “серьезной” и “форматной”*» (Луценко 2009).

На традиционный вопрос о том, какое место в ее жизни занимают Россия и Израиль, Рубина отвечает нетрадиционно:

Никуда уже мне не деться от половинчатости моей, от принадлежности к двум этим трудным странам. Мучительная привязанность, вечный раздрай, тайные мечты о покое благополучной Европы... и невозможность побега из собственной судьбы. Так и живу с этой обреченной любовью: Россия — судьба, и Израиль — судьба. Все остальное — места проживания... (Рубина 2008: обложка).

Думается, что в современном, быстро и постоянно меняющемся мире такое представление о двойной судьбе чрезвычайно созвучно состоянию души многих людей, не только в России и Израиле.

Можно сказать, что Дине Рубиной изначально, органически, со дня рождения суждено было приобщиться к самому разнообразному опыту. Этот опыт отражен в ее творчестве в разных ракурсах. Первый ракурс — ташкентский. Родившись в 1953 году (19 сентября) в Ташкенте, она прожила там больше половины своей жизни, 30 лет. Узбекистан не ее родная страна, ее родители, отец (художник) и мать (учительница), оказались там в эвакуации, прибыли туда, не зная друг друга, из Харькова. Рубина вспоминает, что многонациональный, многокультурный азиатский Ташкент она воспринимала позже как что-то подобное Иерусалиму. Действие романа Рубиной «**На солнечной стороне улицы**» (2006) происходит в Ташкенте.

Второй ракурс — испанский. В семье бытовало предание о родовых бумагах, свидетельствующих о корнях семьи, уходящих к испанскому роду Эспизоза. «Испанская тропа» ведет к повести «**Воскресная месса в Толедо**» и к роману «**Белая голубка Кордовы**» (2009).

Третий ракурс — московский. Оставив за собой неудачный брак, Рубина уезжает из Ташкента с сыном ко второму мужу, художнику Борису Карафелову, в Москву, с ним она состоит, по ее собственному признанию, в счастливом браке по сегодняшний день.

Четвертый ракурс — израильский. Она шутивно называет свой статус «перемещенное лицо» и именно с точки зрения «перемещенного лица» наблюдает за Россией, в которую возвращается спустя 10 лет на три года (2000–2003) и работает «*главой Отдела общественных и культурных связей — израильской организации в Москве*» (Рубина 2010). Эти три года проживания Рубиной в столице России —

очередной, пятый, израильско-московский ракурс. Литературным итогом этого периода является роман-комикс «Синдикат».

Очередные ракурсы найти, кажется, легко, но дело не в их количестве, а в умении Рубиной наслаждаться жизнью и изображать ее многоликость и разнообразие. Критик Елена Грачева, комментирующая роман «Вот идет Мессия», относит это к «недужинной воле автора к „умножению видения”» (Грачева 1996).

Рубина, наблюдая за гибридным, противоречивым, нередко непримиримым разнообразием, создает, несмотря на это, некое гармоническое отображение действительности. Задача моей работы — показать «гибридную гармонию» Рубиной на примере романа «Вот идет Мессия».

Роман «Вот идет Мессия» вышел почти одновременно в Тель-Авиве (в 1996 году, под заглавием «Вот идет Машиах») и в Москве (в 1997). В Москве его публикует журнал «Дружба народов» (№ 9–10), роман попадает в шорт-лист «Буккера». В Израиле он награжден премией Союза писателей Израиля.

Книга повествует о повседневной, напряженной жизни переселенцев из России 90-х годов XX века. Это интеллигенты — критики, журналисты, актеры, экскурсоводы, которые пытаются прижиться в новой стране, а трудности, трагические и смешные, преследуют их неотступно.

Сюжет многолинейный, здесь уместно привести верное замечание критика о том, что Рубина «чутко слышит бешенный ритм современности», «виртуозно владеет навыками остросюжетного повествования», пишет «крепкосвинченную фабульную» прозу (Луценко 2009). В романе множество героев, живущих рядом, иногда не знающих друг друга, но их пути пересекаются. Как верно подмечено одним из обозревателей, Рубиной создан массовый герой, облик которого соткан из десятков обликов (Jolanta 2010).

Роман начинается с передачи радиостанции «Русский голос», информирующей о том, что в этот день, 19 марта пять тысяч семьсот пятьдесят пятого года, убиты пятеро солдат и четверо ранены. Заявленная в начале повествования экзотика (еврейское летоисчисление) и тревога (постоянные теракты) являются доминантами романа.

Еще одной доминантой, впрочем, не только в этом романе, является, по выражению Елены Грачевой, «алчная наблюдательность» писательницы, сводящая иногда фрагменты книги к документализму. Сюжет пестрит многими реалиями, в том числе географическими, в нем выступает топографическая конкретность: следуя рассказчику, можно узнать топографию Иерусалима, его пригорода, топографию Тель-Авива. Писательница признает, что она, как чеховский Тригорин, наблюдает за окружением, записывает слова, диалоги, рассказы, что, впрочем, послужило некоторым поводом для упреков в том, что она «паразитирует на знакомых и жизненных ситуациях», срисовывая «с натуры» людей и записывая не ею придуманные диалоги» (Шварц 2010). Анна Шварц отмечает, что все герои Рубиной «живые, с характерами, сочными особенностями речи, крутыми поворотами биографий (...) В героев романа веришь, за их судьбой следишь с волнением» (Шварц 2010).

Среди множества героев выделяется красивая, с лебединой шеей молодая женщина, по имени Зяма (производное от «Зиновия»). В процессе обживания

новой родины распадаются очередные мифы, в том числе заглавный миф о пришествии Мессии. Сильно пострадал также миф об обетованной земле. Зяма, музыковед (здесь сходство с атором!), в поисках любого заработка начинает редактировать один из русскоязычных еженедельников, под заглавием «Полдень». Подобных журналов много, быстроте появления одних заглавий сопутствует быстрота исчезновения других. Накаленность, дискомфортность жизни репатрианты чувствуют на каждом шагу. Зяма с семьей живет в маленьком барачном помещении на склоне холма в окрестностях Иерусалима, каждый день проезжает через арабские поселки и водитель держит тогда наготове пистолет. Зяма, с одной стороны, болезненно осознает неприязнь арабов, с другой, — с горечью воспринимает недружелюбие израильских властей. Можно задаться вопросом, ради чего вся эта мука, безденежье, опасность, постоянное военное состояние? Ответ содержится в комментарии одного из персонажей романа — французского еврея, переселившегося в Иерусалим из Парижа, который отвечает людям, удивляющимся его решению, что он пожелал жить в стране, где больше никто прямо или опосредованно ему не скажет, что он чужой и должен убраться.

Кстати, сама героиня тоже признает, что с первых дней ее облагораживало чувство принадлежности к большому «мозаичному панно»:

Все было правильно: мозаичный узор судьбы подбирался по камушку, складывался медленно и старательно. И — поняла она — удивительно верно. В первые же дни она ощутила себя камушком, точно вставленным в изгиб узора огромного мозаичного панно, кусочком смальты, которые подбирает рука Того, кто задумал весь узор (Рубина 2010б).

Таким образом, миф об обетованной земле заставил подвергнуть себя проверке, — из сказки он превратился в личный, многоликий опыт.

Стоит отметить, что в одном вопросе роман теряет свою многоплановость и становится однолинейным, то есть сионистским, — в вопросе еврейско-арабских отношений.

В целом, повторяю, он панорамный, соответственно в нем несколько хронологических пластов. Рассказчику удается в сжатых эскизных зарисовках раскрыть биографии многих героев, в том числе обожаемого Зямой деда Зиновия, фрагменты жизни которого внука восстанавливает на основе живых воспоминаний о нем очередных старушек, воскрешавших в ее присутствии бурные и страстные моменты их совместной с Зиновием давнишней жизни.

Герои Рубиной — сочные, полные энергии, одаренные, все у них в избытке и в избытке. Тот же дедушка Зиновий, обаятельный коротышка, назван хулиганом, остроумцем, бабником и выпивохой, комиссаром и гешефтмахером. Муж Зямы тоже человек сильных страстей, ради нее он когда-то порвал в один миг со всей своей прошлой жизнью. Друг Зямы, бывший боксер Сема, поражает всех жизнерадостностью и незлобностью.

Красочные, незаурядные герои, занимательные эпизоды их жизни влияют на сложную композицию романа, разрушают хронологию. Все усложняется еще за счет главного приема романа — игры в «автора и героя», выявляющаяся посред-

ством двух сюжетных линий. Одна связана с Зямой, другая — с «известной писательницей N.». Обе, Зяма и писательница, явно с автобиографическим подтекстом. Кстати, все, написанное Рубиной, отмечено автобиографической подоплекой, и это несомненно привлекает современников, усугубляет достоверность произведения. В итоге — писательница приносит в жертву свою героиню. Зяму, празднующую день прощения, Ем киппур, в компании в ресторане, убивают.

Писательница N. — явно *alter ego* героини Зямы. (К мотиву двойничества Рубина вновь обратится спустя 10 лет в романе «На солнечной стороне улицы»).

Гибридная гармония рубинского романа достигается еще и тем, что автор повествует о чужой, экзотической стране, соотнося ее с собственным опытом, нажитым в России. Повествователь соотносит свой израильский — вторичный — опыт с русским, советским — первичным. Это касается и быта, и реалий, и культуры и т.д.:

... видна была в пролет только покачивающаяся спина в пиджаке, какие носили в советской провинции лет пятнадцать назад... (Рубина 2010: 397. Далее в скобках указываются только страницы).

... голос диктора, до жути похожий на голос покойного Левитана... (266).

... на обочине шоссе, на асфальтовом пятчке возле затрапезной, бобруйского вида синагоги... (108).

Рубина описывает мир, опираясь на те знания и понятия, которые свойственны русскому образованному человеку. Пытаясь осознать тот колоссальный наплыв новизны, который обрушился на нее с переездом в Израиль, желая найти для него единую основу, она в эссе, в словах, которые мог бы сказать также кто-то из ее героев, сводит все к бахтинской карнавальности:

Перемена лиц, образов и масок; вывернутый наизнанку смысл существования; ситуации — перевертыши, их откровенная театральность и откровенный фарсовый идиотизм. <...> площадный театр (Рубина 2010a).

Элементом, спаивающим этот гибридный, карнавальный мир Дины Рубиной в единое целое, является также язык. Критики и читатели признают, что язык «сочный», «великолепный» (Шварц 2010), их восхищают «перепады от сарказма к патетике, от идилии к фарсу» (Марченко 1997). Гибридный, мозаичный роман Рубиной гармонизирует чувство юмора, порой на грани гротеска:

Легче и приятнее всего было вести группу, сколоченную из ядреного бывшесоветского среднетехнического атеиста. Эти не знали ничего, путали Иисуса Христа с Савоофом, деву Марию с Марией Магдалиной, задавали кромешные вопросы, крестились на Стену Плача и оставались довольны любыми ответами экскурсовода (304).

Стоит ли удивляться, что, завершив трудовую неделю и вешая в преддверии шабата «увесистый замок на дверь конторы», ведущие экскурсоводы Иерусалима — охальники, насмешники, циники — на традиционное субботнее приветствие «Шабат шалом!» ответствовали бодро: «Воистину шалом!» (304).

В заключение — любимый анекдот Дины Рубиной:

По ночному местечку пронесся погром. Наутро Федор проходит мимо скобяной лавки, на дверях которой погромщики распяли его соседа Хаима.

– Хаим, тебе больно? – спрашивает он.

– Нет, – отвечает полуживой Хаим. – Только когда смеюсь (Рубина 2008а: 334).

ЛИТЕРАТУРА

- Jolanta
2010 Dina Rubina, *Oto idzie Mesjasz*: <http://zaksiaskowani.blogspot.com/2010/02/dina-rubina-oto-idzie-mesjasz.html>. Доступен 01.09. 2010.
- Грачева Е.
1996 *Энциклопедия отечественного кино. Хроника. Литература*: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5 &e_chdept_id=6&e_chr_id=885&chr_year=1996. Доступен 16.09.2010.
- Луценко Е.,
2009 Лопнувший формат. *Вопросы литературы*. № 6.
- Марченко А.
1997 «... с прекрасным видом на Еришалаим». *Новый мир*. № 3.
- Рубина Д.
2008 *Я и ты под персиковыми облаками...* Москва.
2008а *Больно только когда смеюсь*. Москва.
2010 «Вот идет Мессия!..» Москва.
2010а *Под знаком карнавала*: <http://www.dinarubina.com/texts/karnaval.html>.
Доступен 14.09.2010.
2010б Сайт Дины Рубиной. Тексты. «Вот идет Мессия!..»: <http://www.dinarubina.com/texts/messiah.html>. Доступен 15.09.2010.
- Шварц А.
2010 *Дина Рубина. На солнечной стороне улицы*: <http://booknik.ru/reviews/fiction/?id=10368>. Доступный 14.09. 2010

SUMMARY

Hybrid Harmony: Dina Rubina. *Here Comes the Messiah!*

In the opinion of several scholars, Russian immigrants to Israel from the 1990s contributed to the emergence of Russian-Israeli literature. Dina Rubina is universally considered to be its most prominent representative. In her works typical indicators of émigré literature (the exile ethos, idealization of Russia, past-focused narration etc.) are lacking; the dominating factors are the sense of kinship and cultural universalism, which turn the diverse, contrasting elements of her world into a charming mosaic from which a hybrid harmony emanates. The novel *Here Comes the Messiah!* (1966) illustrates that syndrome perfectly.

The novel with a multi-threaded plot (multiplied vantage points, dynamic biographies) presents the daily life of Russian settlers, eccentrics full of energy and talents. The exotic novel brings a rewarding narration, combining a documentary with an autobiography, enriching it with the literary “author game” and “hero game”, and using the opportunity to take apart the myth of the promised land.

Describing the exotic, unknown land, Rubina remains in the same cultural circle as the reader, which adds some extra harmony to the hybrid novel. One could venture to claim that in the volatile world which surrounds us the vision of a multicoloured, panoramic and friendly environment meets the expectation of the contemporary readers.

Св. Иоанн Златоуст, когда был константинопольским архиепископом, покровительствовал готскому богослужению, дал готам особую церковь в Константинополе... Естественно, что и некоторые из руссов принимали христианство под влиянием единоплеменных готов... Гот или русс христианин принес Константину евангелие, это безразлично, — по тождеству названий: готское и русское. Так понимая свидетельство жития о русском человеке и русском евангелии, можем идти далее и предположить, что встреча Константина с этим человеком была не случайна, что он сам «обрел» сначала евангелие, а потом «обрел и человека, глаголющего тою беседою»...

Теперь скажем более: в языке готского перевода Константин, который он, по выражению жития, «прикладал» к своей беседе, т.е. слышал, сравнивал со знакомыми ему языками, он, без сомнения, открыл родство с языком славянским, такое родство, какого не мог представить никакой другой язык из ему известных (Мальшевский 2001: 34–35, 75).

Это последнее предположение перечеркивает все прежде сказанное, поскольку нет никаких документальных свидетельств о знании Кириллом готского языка.

Конечно, нашлись и ученые, которые отнесли название *роуьскы* к восточнославянскому языку, но доказать, что этим словом назывались восточные славяне в IX веке, невозможно.

Другие слависты пришли к мнению, что это место в Житии Константина является интерполяцией, осуществленной на территории Руси. Внутри этой второй гипотезы различия могут касаться времени внесения изменений и объема интерполяции, см. обзор работ в (Иванова 2004а; Сказания 1981: 115–117; Хабургаев 1994: 117–127).

В настоящее время большинство исследователей сходятся в том, что фрагмент о русских письменах является интерполяцией. Еще в 1935 году А. Вайан предложил реконструировать этот текст, заменив прилагательное *роуьскы* на *соурьскы*. Дело в том, что в ряде списков того же Жития Кирилла в XVI главе, повествующей о прениях с трезычниками в Венеции, в перечне народов, пользующихся в богослужении родным языком, отмечается замена названия $\text{P}\omega\text{r}\text{i}\text{n}$ на $\text{P}\omega\text{r}\text{i}\text{n}$ (эти разночтения были указаны еще И. В. Ягичем, см. Ягич 1885–1889: 291). Р. Якобсон в 1939 году обосновал эту реконструкцию, показав, что по отношению именно к сирийскому письму логичны сведения о различии гласных и согласных. В дальнейшем слависты обнаружили еще несколько примеров замены названий других народов названиями *роуь*, *роуьскыи* (Иванова 2004б: 36). К сожалению, все они представлены в поздних рукописях, а это позволяет считать, что интерполяции связаны с «руссоцентризмом» XV века, времени создания Московского государства. Не случайно, что и древнейшие списки Пространного жития Константина сохранились начиная именно с XV века.

Тем не менее, в 1992 году В. М. Живов предложил отнести появление интерполяции о русских письменах к XII веку. Он связал рассказ VIII главы Жития Константина с текстом «Сказания о русской грамоте» (Живов 2002: 116–169). Согласно В. М. Живову, Пространное житие Константина не было известно на Руси до 1116 года, т.е. до составления летописного свода. Скорее всего, интерполяция сначала была осуществлена в Житии, а затем усваивается Сказанием (Живов 2002: 144–145), некоторые мотивы которого (противопоставление Руси грекам)

были актуальны только до 1204 г., затем Константинополь был захвачен крестоносцами. XII век был временем разрушения области *Slavia Christiana* (ее идеи еще звучат в Повести временных лет): Болгария уже в XI веке потеряла самостоятельность, будучи подчинена Византии, и вернулась в богослужении к греческому языку, а раскол церкви в 1054 г. и разгром славянской традиции в Сазавском монастыре в 1096–1097 гг. привели к образованию отдельных областей *Slavia Orthodoxa* и *Slavia Romana*. Интерполяция о русских письменах была актуальна именно в XII веке. Эти выводы В. М. Живова требуют дальнейших изысканий и доказательств.

От внимания исследователей ускользнул еще один факт интерполяций, связанных с руссоцентризмом, который обнаруживается в известной рукописи XII века. В Сводном каталоге (СК 1984: 113–116) она значится под № 74 и имеет название «Златоструй и отрывок Торжественника», РНБ, Ф.п.1.46. На листах 175b–185a рукопись содержит «Слово о хананеянке» Иоанна Златоуста. По сведениям Евгении Эдуардовны Гранстрем (Гранстрем 1980: 189), автором этого слова является не Иоанн Златоуст, а Лаврентий – епископ новарийский (Пьемонт, Италия), малоизвестный писатель VI в., писавший на латинском языке. Латинский текст Лаврентия *De muliere Chanana* и греческий текст Иоанна Златоуста Εἰς τὴν ἐπίλυσιν τῆς Χαναναίας издал Ж.-П. Минь (PL, 66 1847: col. 116–124; PG, 52 1859: col. 449–460). Это единственное произведение Лаврентия, которое было переведено на греческий язык и приписано Иоанну Златоусту, вслед за тем оно попало к славянам. Е. Э. Гранстрем пишет: «в Восточную Европу», однако по некоторым языковым признакам перевод был сделан ранее: на 176с25 сохранено старославянское написание дръзнькнѣ, а на 180а23 имеется аорист дрѣн от глагола дрѣнтн / дрѣнтн ‘найти’ – южно-славянского диалектизма (ЭССЯ, 4 1977: 217–218), к южно-славянским особенностям следует, вероятно, отнести и частицу ꙗк ‘ка́кѣ’, ‘хотя, однако’ (ЭССЯ, 3 1976: 173): ꙗк н прѣрокѣ ꙗк глꙗщѣ ꙗк о чѣкѣ 177с8–9. Текст славянского перевода несколько сокращен по сравнению с греческим оригиналом, что почти не отразилось на его ясности (русский перевод, следующий за греческим, можно найти в (Иоанн, 3 1897: 462–474)).

Рассказ о хананеянке – язычнице, дерзнувшей просить Иисуса о милости, – содержится в Мф. 15,21–28, а также в Мк. 7,24–30, правда, у Марка она названа не хананеянкой (Χαναναία), как у Матфея, а сирофиникиянкой (Συροφινικήσσα). Эти названия были равноправными, но Слово о хананеянке конкретно опирается на более подробный рассказ Матфея. Суть его в том, что Иисус, проходя по Тирским и Сидонским странам, повстречал женщину, которая обратилась к нему с просьбой: «Помилуй меня, Господи, сын Давидов, дочь моя жестоко беснуется». Иисус в первый раз промолчал, во второй раз – после просьбы учеников – отказал, говоря: «Я послан только к погибшим овцам дома Израилева», в третий раз отказал со словами: «Нехорошо брать хлеб у детей и бросить псам!» – и только после того, как женщина согласилась: «И псы едят крохи, которые падают со стола господ их», – он произнес: «Велика вера твоя, да будет тебе по желанию твоему». И исцелилась дочь ее в тот час. В 52-ой беседе «Толкования на святого Матфея евангелиста» Иоанн Златоуст в образе хананеянки предлагал видеть аллереорию: «Некоторые, толкуя эти слова иносказательно, говорят, что по отшествии Христа из

Иудеи к Нему дерзнула приступить Церковь, также вышедшая за пределы свои, потому что Писание говорит: *забуди люди твоя и дом отца твоего* (Псал. XLIV, 11)» (Иоанн, 7 1901: 535).

И автор Слова о хананеянке развивает ту же мысль, когда выражает удивление по поводу слов Иисуса к ней «*Я послан только к погибшим овцам дома Израилева*» (Мф. 15,24), он риторически обращается непосредственно к Иисусу: $\Delta\acute{\iota}$ τοῦτο ἄνθρωπος ἐγὼ εἰμι, σάρκα ἀνθρώπων, οἰκονομίας τοσαύτης εἰργάσω. В славянском переводе аористы 2-ого лица ед. ч. оказались омонимичны 3-ему лицу, и переписчик, не поняв фразы, заменил 2-ое лицо $\kappa\acute{\iota}$ на 3-ье $\kappa\acute{\iota}$: $\tau\acute{\iota}\kappa\chi\alpha$ лн $\sigma\epsilon\delta\eta\mu\acute{\iota}\kappa\chi\alpha$ $\tau\acute{\iota}\kappa\lambda\omicron$ $\kappa\alpha\zeta\alpha$ · н $\sigma\lambda\kappa\omega\zeta$ $\kappa\acute{\iota}$ $\chi\iota$ | н так χ $\sigma\tau\rho\phi\omicron$ $\omega\zeta\tau\alpha\kappa\eta$ · да $\tau\acute{\iota}\kappa\chi\omega$ $\sigma\epsilon\delta\eta\mu\acute{\iota}\kappa\chi\alpha$ $\sigma\tau\rho\phi\omicron$ $\sigma\eta\mu\acute{\iota}\kappa\chi\alpha$ · н $\tau\omega\upsilon$ | же $\sigma\gamma\iota\kappa\eta\mu\acute{\iota}\kappa\chi\alpha$ $\chi\omicron\tau\alpha\sigma\tau\omicron\upsilon$ Δ $\sigma\eta\zeta\alpha$ $\kappa\acute{\iota}$ $\omega\zeta$ $\sigma\omega\tau\eta\zeta$ · (177b29–35) — «*Неужели Ты сделался человеком, приняв плоть, совершил такие дела домостроительства для того, чтобы спасти один этот угол (земли), и притом погибающий? А весь мир пуст оставишь*» (Иоанн, 3 1897: 467). Далее автор перечисляет народы «мира всего» за пределами дома Израилева: $\Sigma\kappa\theta\alpha$, $\Theta\rho\acute{\alpha}\kappa\epsilon\varsigma$, $\Upsilon\delta\omicron$, Μαῦροι , Κίλικες , Καλλιδοκεες , $\Sigma\tau\rho\iota$, Φοίνικες . В латинском тексте Лаврентия несколько иной список: Pontum, et Asiam, et Egyptum, Ciliciam et Carpodociam. Наш же переписчик выдает свое восточнославянское происхождение, подправляя этот перечень: $\sigma\kappa\upsilon\delta\alpha\kappa\epsilon$ <так!> · н $\eta\delta\epsilon$ · $\sigma\lambda\kappa\epsilon$ · кападоке · $\sigma\upsilon\rho\eta$ · н $\rho\omega\upsilon\kappa$ · н $\kappa\rho\kappa\eta\eta$ · н $\kappa\alpha\lambda\tau\eta\eta$ · н $\sigma\epsilon\lambda\eta\kappa\omicron\zeta\epsilon$ $\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\epsilon$ $\sigma\kappa\upsilon\zeta\eta\eta\sigma\tau\epsilon$ $\zeta\epsilon\sigma\lambda\alpha$ · (177b35–177c2).

Замечательно здесь то, что $\sigma\upsilon\rho\eta$ · н $\rho\omega\upsilon\kappa$ — еще рядом, писца-редактора увлекает звуковое совпадение, он стремится подчеркнуть аллегорическое равенство народов, находящихся за пределами дома Израилева. Подмена первого названия вторым произойдет, вероятно, позднее и в других текстах. Вряд ли за этим крылось желание фальсифицировать историю, созвучие названий и аллегорическая интерпретация могли стать общим местом. Следует обратить внимание и на тот факт, что восточные славяне в Слове о хананеянке еще не имеют единого самоназвания, рядом с *русью* упоминаются *кривичи* и *вятичи*, хотя вынесенное на первое место название *русь* претендует на роль гиперонима. Надо сказать, что в летописании XI–XII вв. кривичи и вятичи еще не мыслились в составе Руси (Кузьмин 1977: 317–322).

Оба этнонима $\sigma\upsilon\rho\eta$ и $\rho\omega\upsilon\kappa$ еще по разу встречаются в тексте Слова о хананеянке. Первый — при упоминании ветхозаветного Неемана, военачальника сирийского царя (4 кн. Царств, гл. 5), исцеление которого автор Слова использует как пример милосердия со стороны израильского пророка Елисея по отношению к иноплеменику: н $\sigma\epsilon\iota\gamma\alpha$ $\rho\eta\delta\epsilon$ $\kappa\omicron\sigma\epsilon\kappa\omicron\delta\alpha$ $\eta\epsilon\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\rho\eta\eta$ · $\kappa\alpha$ $\rho\eta\acute{\rho}\kappa\omega\upsilon$ $\sigma\epsilon\lambda\eta\eta\kappa\upsilon$ · $\rho\kappa\alpha\zeta\eta\eta\sigma\epsilon\kappa\omega$ $\omicron\delta\epsilon\delta\eta\rho\eta\eta$ 178b32–36 — $\text{Ὁτε, οὖν ἦλθε Νεαμάν ἰ στρατηλάτης πρὸς Ἐλισσαῖον τὸν προφήτην λέγων κατεχόμενος}$. Как видим, в греческом оригинале отсутствует этноним, в славянский текст он попал из Евангелия от Луки 4.27, где Иисус вспоминает об исцелении Неемана Сирийца — Ναμάν ἰ Σῦρος , ср.: Асс.ев. $\eta\epsilon\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\delta\alpha\kappa\eta\eta$ 146b18; Мар.ев. $\eta\epsilon\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\delta\alpha\kappa\eta\eta$ с. 208, 17; Остр.ев.: $\eta\epsilon\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\delta\alpha\kappa\eta\eta$ 277a; Арх.ев.: $\eta\epsilon\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\delta\alpha\kappa\eta\eta$ 165; Мст.ев.: $\sigma\epsilon\sigma\lambda\eta\eta$ $\sigma\upsilon\delta\alpha\kappa\eta\eta$ 71b22–23. Контекст не позволяет здесь производить какие-либо замены этнонима, но сирийский персонаж опять участвует в аллегорическом истолковании выхода Церкви за пределы дома Израилева.

- труды. Под ред. С. А. Авериной. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т. С. 5–17.
- 2004b Еще раз о «русских письменах» (К 1100-летию со дня смерти Константина-Кирилла). *Избранные труды*. Под ред. С. А. Авериной. С.-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т. С. 33–37.
- Иоанн Златоуст.
1897 *Полное собрание творений*, т. 3. Санкт-Петербург.
1901 *Полное собрание творений*, т. 7. Санкт-Петербург.
- Кузьмин А. Г.
1977 *Начальные этапы древнерусского летописания*. Москва: Изд-во МГУ.
- Мальшевский И. И.
2001 *Святые Кирилл и Мефодий*. Москва: Терра.
- СК
1984 *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.* Москва: Наука.
- Сказания о начале славянской письменности*
1981 (Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы). Москва: Наука.
- Хабургаев Г. А.
1994 *Первые столетия славянской письменной культуры: Истоки древнерусской книжности*. Москва: МГУ.
- ЭССЯ
1976 *Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд*. Под ред. О. Н. Трубачева. Выпуск 3. Москва: Наука.
1977 Выпуск 4. Москва: Наука.
- Ягич И. В.
1885–1889 *Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке*. («Исследования по русскому языку», т. I). Санкт-Петербург: Имп. АН.
- PG
1859 Migne, J.-P. *Patrologia Graeca*. Т. 52. Paris.
- PL
1847 Migne, J.-P. *Patrologia Latina*. Т. 66. Paris.

SUMMARY

To the problem of *russkiye pismena* in Life of Constantine-Cyril

The fragment on Russian books (*russkiye pismena*) in Life of saint Cyril has been evidentially explained by André Vaillant and Roman Jacobson: the original word *соурьскы* 'Syrian' was replaced by *роуьскы* 'Russian' in Russian manuscript copies. But the time of interpolation remained indefinite. Analyzing the structure of Legend on Russian script V. M. Zhivov came to the conclusion that emendation was made in the twelfth century when Slavia Christiana disintegrated into Slavia Romana and Slavia Orthodoxa. In this article the author describes one else manuscript which contains similar emendations. That is Speech on the woman of Canaan attributed to Joannes Chrysostom in Old Russian manuscript *Zlatostruy* copied in the twelfth century (Russian National Library). In the text just by *соури* are interpolated words *роуьскую* и *кривичи*, *вятичи*; in the enumeration of barbarian peoples also appears word *роуьскоую*. Thus emendation *роуьскы* in Life of saint Cyril may date from the twelfth century when there was no trace of Syrians in Chersonese.

О СУДЕБНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В СТАТУТАХ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО (1529, 1566, 1588 ГГ.)

Т.П. Власова

Одним из известнейших памятников деловой письменности Великого княжества Литовского (далее – ВКЛ) является Статут в трех редакциях (1529, 1566, 1588 гг.), написанных, по терминологии того времени, на “русском” языке, являвшемся на протяжении нескольких столетий канцелярским языком ВКЛ. “Русский” язык отражает особенности белорусского и украинского языков, в нем имеются отдельные элементы церковнославянского языка и наблюдается влияние польского языка. Считается, что этот язык наивысшего расцвета достиг именно в деловой письменности XVI века, к которому и относится исследуемый памятник.

Статут ВКЛ представляет интерес для изучения языковых особенностей на разных уровнях, в том числе и на лексическом уровне. В составе лексики анализируемых Статутов представлены разнообразные предметно-тематические группы слов, такие как: общественно-социальная лексика (*князь, тивунь, бояринь*), военная терминология (*войско, валка, гетмань, кордь*), наименования владений (*дедизна, материзна, отчизна*), терминология родства (*отець, матка, дочка*), названия лиц по профессии (*дойлида* “плотник”, *кухарь* “повар”, *коваль, бортникь*), названия денежных единиц и единиц измерения (*грошъ, копа, бочка*), сельскохозяйственная лексика (*борона, соха, свирень*), названия зверей, животных, птиц (*бобрь, зубрь, ястребъ*).

В связи с тем, что Статут ВКЛ является кодексом, сводом законов феодального права, охватывающих нормы почти всех отраслей права (государственного, военного, гражданского, семейного, судебного, уголовного), юридическая лексика занимает в нем значительное место. Это и различные наименования преступлений (*злый вчинокъ, выступъ, головщина, кгвальт* и др.), преступников (*виноватець, винный, забойца, мужобойца, злочинца, катъ* и др.), различных видов наказаний (*везень* “тюрьма”, *карань горломъ, навязка* “штраф” и др.). Богато представлена и судебная терминология. Объектом нашего исследования и явилась именно данная предметно-тематическая группа слов. В определенной степени судебная терминология памятника находит отражение в исследованиях В.М. Лозовского (1966), А.М. Бульки (1970), З.М. Закарьян (1955). Актуальность данного исследования объясняется тем, что рассматриваемая лексика в сравнительном плане трех редакций Статута не описывалась.

Цель исследования – представить в сравнительном плане данную терминологическую группу слов в текстах трех Статутов, проследить и показать, как складывалась судебная терминология. Задачи: 1) выявить общее и различия в составе

судебной лексики в текстах трех Статутов, 2) указать на специфику трех редакций памятника, 3) определить иноязычное влияние в данной группе слов.

Сравнительному анализу подверглись тексты трех Статутов (1529, 1566, 1588 гг.).

В работе использовались описательный и историко – сравнительный методы.

В каждом из Статутов судопроизводству специально посвящены разделы (“разделы”). В Первом Статуте 1529 г. (далее – Ст. 1529), который в свое время не был напечатан, а разошелся в списках, судопроизводству отведен VI раздел (в нем 27 статей (“артыкулов”), а в позднем Слуцком списке, который относится к распространённой редакции – 36 статей, и называется этот раздел «О судьях». Во Втором Статуте 1566 г. (далее – Ст. 1566), который тоже в свое время не был напечатан и разошелся в списках, судопроизводству посвящен IV раздел (в нем уже статей 70) и называется он «О судьях и о судехъ». В Третьем Статуте 1588 г. (далее – Ст. 1588), который в свое время был напечатан, судопроизводству посвящен тоже IV раздел (в нем статей уже 105) и также называется «О судьях и о судехъ».

В составе рассматриваемой тематической группы можно выделить несколько подгрупп: во-первых, это наименования судов различных инстанций; во-вторых, наименования, связанные с самим судебным процессом, в-третьих – наименования судебных документов.

Можно сказать, что Статуты в целом отражают изменения общественно-политической жизни государства, и это отражается на лексике, представленной в Статутах.

В качестве общего названия государственного органа, который занимался рассмотрением дел, в Статутах отмечается древнерусское многозначное слово *судъ* (Срезневский 1903: 3, 603). Ещё В.М. Лозовский отмечал, что в новых исторических условиях слово *судъ* стало выступать в терминологических сочетаниях (Лозовский 1966: 7). В Ст. 1529, который отражает ситуацию до судебно-административной реформы 1564–1566 гг., находим указание лишь на одну из разновидностей судов – *копный судъ, копа*. Копный судъ решал дела простых, непривилегированных сословий, которые жили в сельской общине, на местах совершения преступления или имущественного спора. В словаре Н. Горбачевского дается такое определение:

Копа – собрание народа преимущественно крестьян для рассмотрения какого-нибудь дела, например, покражи, убийства, пропажи и т.п. На копе не только производилось расследование, но и даже самый суд. Крестьяне, бояре и шляхта собирались с разных околиц на мило в окружности. Были даже особые места для этих собраний, которые назывались копищами (kopisko)” (Горбачевский 1874:185).

После реформы 1564–1566 гг., которая проводилась по польскому образцу, и это отражается, например, не только в названиях судов, Ст. 1566 уже фиксирует три суда первой, низшей инстанции: *земский судъ* <польск. ziemsky (USJP 2003: IV, 998), *замковый* <польск. zamkowy (USJP 2003: IV, 829) и *подкоморский* <польск. podkomorski (USJP 2003: III, 234). Во Втором Статуте фиксируются и специализированные суды: *судъ духовный* <польск. duchowny (USJP 2003: I, 716), *судъ комисарский* <польск. komisarz < нем. Kommissar < лат. commissarius (ДЗ 1972:163), *судъ полюбовный* (т.е. третейский) <польск. polubowny (USJP 2003: III, 323).

В Ст. 1588, который действовал до 1840 г., зафиксировано наибольшее количество названий судов. Здесь повторяются те же, что и в Первом и Втором Статутах, и фиксируются новые: *копный судъ*, *копа*, *судъ земский*, *судъ замковый*, *судъ подкоморский*, *судъ духовный*, *судъ полюбовный*, *судъ комисарский*, *судъ кгородский* <польск. sąd grodzki (USJP 2003: III,1150), *судъ господарский*, *судъ поветовый* <польск. powiat (ДЗ 1972:247), *судъ каптуровый* <польск. sąd kapturowy (USJP 2003: III,1150), *судъ лавницкий* <польск. sąd ławnicze (USJP 2003: II, 499), *вотчинный судъ*, *дворный судъ*, *судъ головный*, *трибунальский* <польск. trybunal <лат. tribunal (ДЗ 1972:325), последний действовал с 1581 г.

В значении “выездной суд”, рассматривающий земельные споры на месте, в Ст. 1529 отмечена лексема *розвездъ*, известная и древнерусскому языку в нескольких значениях (Срезневский 1903: 3, 160).

Синонимичным слову *судъ* в значении “разбор дела” в Статутах является древнерусское многозначное слово *право* (Срезневский 1893–1903: 2, 1348), которое, кстати, и в Статутах имеет несколько значений.

Синонимами к вышеуказанным словам *судъ*, *право* в текстах выступают и полонизмы *росправа* <польск. rozprawa (Горбачевский 1874:157) и *россудокъ* <польск. rozsądek (USJP 2003: III,1048). Таким образом, синонимический ряд *судъ:право:-розвездъ:росправа:россудокъ* состоит из слов разного происхождения.

Что касается самого судебного процесса, то следует отметить, что судебную коллегия составляли *судья*, древнерусское многозначное слово (Срезневский 1903: 3, 600), *подсудокъ* <польск. podsądek (Горбачевский 1874: 263), *писарь* <польск. pisarz (Горбачевский 1874: 230), которых из предложенных поветовой шляхтой назначал великий князь. Эти лексемы фиксируются во всех Статутах. В значении “межевой судья” только в Ст. 1529 отмечено древнерусское слово *ездокъ* (Срезневский 1903: 3, 1622). Фиксируется и более точная конкретизация указанных должностей в зависимости от суда: *судья земский*, *судьи полюбовные*, *писарь земский*, *писарь кгородский* и т.п.

Что касается остальной судебной терминологии, то особенно в Ст. 1566 и Ст. 1588 обращает на себя внимание сильная лексическая вариантность, т.е. выстраиваются целые синонимические ряды слов для обозначения одних и тех же понятий.

Так, в значении “судебное дело”, уже начиная с Первого Статута и в последующих двух Статутах, находим три лексемы: древнерусское многозначное слово *дело* (Срезневский 1893: 1, 786–789), которое чаще отмечается в Ст. 1529, древнерусское, тоже многозначное, *речь* (Срезневский 1903: 3, 223–225) и *справа*, которое именно в значении «судебное дело» отмечается в словарях И. Носовича (Носович 1870: 608), Б. Гринченко (Грінченко 1997: 188), а также Н. Горбачевского (Горбачевский 1874: 338). Итак, лексемы *дело:речь:справа* употребляются во всех Статутах как синонимы. Что касается участников судебного процесса, то во всех Статутах в значении “тяжущихся сторон” фиксируем слово *сутяжий*. Слово было известно и древнерусскому языку (Срезневский 1903: 3, 630), фиксируется оно и в словаре Н. Горбачевского (Горбачевский 1874: 352).

В значении “одна из сторон судебного процесса, т.е. обвиняющая сторона, жалобщик” во всех Статутах отмечается слово *истецъ*, которое в древнерусском языке в юридических отношениях могло означать *истца* и *ответчика* (Срезневский 1893: 1, 1159). В Статутах же, как и в московском Судебнике 1497 г., уже отмечается дифференциация значений рассматриваемого слова. В синонимичном слову *истецъ* значении отмечается и слово *жалобникъ*, известное и древнерусскому языку (Срезневский 1893: 1, 842), и семантический полонизм *поводъ* <польск. powód (USJP 2003: III, 471).

В исследуемых текстах Статутов отмечается древнерусское многозначное слово *сторона* (Срезневский 1903: 3, 524–525) в различных сочетаниях с уточняющими определениями. Такие устойчивые сочетания имеют терминологическое значение. В Статутах в значении “потерпевшая, истцовая сторона” фиксируем следующие сочетания: *сторона жалобная/жалующая*, *сторона доводячая*, *сторона зашкожная* <польск. szkoda <ст.в.н. scado (ДЗ 1972: 364) – Ст. 1529; *сторона жалобливая* (чаще), *сторона жалобная* (реже), *сторона ображенная* – Ст. 1566; *сторона поводовая*, *сторона укривжонная*, *сторона обельжонная*, *сторона ушкожонная*, *сторона ображонная*, *сторона жалобная/жалобливая*, *сторона болячая* – Ст. 1588. Следовательно, во всех Статутах синонимами выступают лексемы *истецъ:жалобникъ:поводъ:сторона*. Ср. в московском Судебнике 1497 г. отмечаются *жалобникъ*, *истецъ*, *ищца* (Судеб. 1497: 19,20).

То же древнерусское многозначное слово *сторона*, но с другими определениями выступает в значении “ответчик”. Во всех Статутах фиксируем *сторона позваная*, *сторона сужонная*, *сторона обжалованная*, *сторона обвиненная*. В том же значении “ответчик” во всех Статутах отмечаются и полонизмы *отпоръ* <польск. odpor (USJP 2003: II, 1167) и *отповедникъ* <польск. odpowiednik (USJP 2003: II, 1165). Ср. в московском Судебнике 1497 г. – *ответчикъ* (Судеб. 1497: 19).

В значении “свидетельство” в исследуемых текстах Статутов находим полонизм *сведецтво* <польск. świadectwo (ДЗ 1972: 294), а в Ст. 1566 и Ст. 1588 и *осведченье/осветченье* <ст. польск. óswiadczenie (ССМ 1978: 93). В Ст. 1529 соответственно отмечаем только глаголы *светчити*, *осветчити*, *посветчити*. Но в Первом Статуте в том же значении “свидетельство” отмечается слово *сведомъ/сведомье*, которое, видимо, можно считать региональным и которое фиксирует Словарь староукраинского языка (ССМ 1978: 324). В позднем Слуцком списке того же Ст. 1529 отмечаем отглагольное существительное *сознанье*, которое также можно рассматривать как региональное образование, так как в значении “свидетельствовать” Словарь староукраинского языка фиксирует глагол *сознати/сознати* (ССМ 1978: 2, 366).

Для обозначения “свидетеля” в Ст. 1529 и Ст. 1566 чаще отмечается древнерусское слово *сведокъ* (Срезневский 1903: 3, 675) и реже его региональный фонетический вариант *светокъ*, который преимущественно представлен в Ст. 1588. Словарь И. Носовича фиксирует *светокъ* и *светка* (Носович 1870: 576); Словарь староукраинского языка – *светокъ* и *сведокъ* (ССМ 1978: 321,324). Обычно в текстах Статута встречаем сочетание *светки годные* “достойные”. В Ст. 1529 в значении “посредник, свидетель при различных сделках” отмечается и тюркское по

происхождению слово *барышникъ/баришникъ/борышникъ* <тюр., крым-тат. *baruđ* (ДЗ 1972: 38).

В анализируемых текстах в значении “адвокат, защитник” в Ст. 1529 засвидетельствовано слово *прокураторъ* <польск. *prokurator* <лат. *procurator* (ДЗ 1972:266), в Ст. 1566 – *прокураторъ* и *умоцованный*, последнее отмечается и в словаре Н. Горбачевского (Горбачевский 1874: 372), в Ст. 1588 уже три слова – *прокураторъ*, *умоцованный* и *речникъ* <польск. *rzecznik* (USJP 2003: III, 1112). Таким образом, синонимический ряд состоит из трех слов: *прокураторъ*: *умоцованный*: *речникъ*.

В значении “поручитель” во всех Статутах отмечается древнерусское многозначное слово *поручникъ* (Срезневский 1893: 2, 1220) и полонизм *рукоемца* <польск. *rekojemca* (ДЗ 1972: 288), которые тоже являются синонимами.

Из другой судебной терминологии следует отметить во всех редакциях Статута зафиксированное древнерусское многозначное слово *доводъ* в значении “доказательство” (Срезневский 1893: 1, 685). Слово обычно отмечается в сочетании “доводъ слушный” “обоснованное доказательство”. В синонимичном слову *доводъ* значении в Ст. 1529 зафиксировано отглагольное существительное *поконанье*. Словарь Н. Горбачевского (Горбачевский 1874: 266) дает сочетание *поконать правом* “доказать вину судебным порядком”.

В значении “приговор, решение” в текстах всех Статутов засвидетельствована лексема *вырокъ* <польск. *wurok* (ДЗ 1972:74). Синонимом к указанному слову в текстах является *сказанье* в различных вариантах – всказь/всказанье/усказанье, которое, видимо, связано с полонизмом *сказьнь* (Горбачевский 1874: 334). В Ст. 1588 в том же значении появляются и новые заимствования такие, как: *выналязокъ* <польск. *wynalazek* (ДЗ 1972:74), *конклюдзия* <польск. *konkluzja* <лат. *conclusio* (ДЗ 1972:166), *декретъ* <польск. *dekret* <нем. *Dekret* <лат. *decretum* (ДЗ 1972:90).

Во всех редакциях Статута в значении “поличное” отмечается древнерусское многозначное слово *лицо* (Срезневский 1893–1903: 2, 31), в значении “судебная пошлина” отмечаются древнерусские многозначные слова *пересудъ*, *присудъ* (Срезневский 1893–1903: 2: 916,1468), в значении “присужденная сумма денег или имущество” в Ст. 1566 и Ст. 1588 отмечается полонизм *презыскъ* <польск. *przezysk* (Горбачевский 1874: 280), а в Ст. 1529 – *презысканье*, в значении “исполнение судебного приговора” в Статутах фиксируется полонизм *отправа* (Горбачевский 1874:238). В дополнительной статье позднего Слуцкого списка Ст. 1529 и в Ст. 1566, Ст. 1588 фиксируется лексема *еднанье* “примирение сторон без судебного разбирательства”. В том же значении его фиксирует и словарь И. Носовича (Носович 1870:150).

В Ст. 1566 и Ст. 1588 появляются новые слова – термины *секвестръ/секвестъ* “тайное место для допроса” <польск. *sekwestr* <лат. *sequester* (ДЗ 1972: 295), в значении “опровержение доводов или оправдание” отмечается слово *отводъ*, которое фиксирует словарь Н. Горбачевского (Горбачевский 1874:245), а в Ст. 1529 – только глаголы *отвести ся/отводити ся* “оправдаться”. В дополнительной статье позднего Слуцкого списка Ст. 1529 в значении “опрос” зафиксировано слово *опытанье*, которое было известно и древнерусскому языку и имело несколько значе-

ний (Срезневский 1893–1903: 2,701). Слово отмечается и в словаре И. Носовича – *опытанне* (Носович 1870: 366), в Словаре староукраинского языка (ССМ 1978: 90) приводится глагол *опытати/опытывати*.

Для определения судебных сроков часто в текстах анализируемого памятника отмечается полонизм *рокъ* в значении “срок”, <польск. rok (ДЗ 1972: 286). Употребляется оно, как и слово *сторона*, в различных терминологических сочетаниях: *рокъ праву положоный* “срок, назначенный для рассмотрения дела в суде”, *рокъ с права заложоный* “срок, установленный судом”, *рокъ праву не под страченьемъ* “неокончательный срок для рассмотрения дела в суде”, *завитый рокъ* “окончательный срок для рассмотрения дела в суде”, *о роки заплаты пенежное* “о сроках уплаты денег”, *на рокохъ судовыхъ, роковъ статутowychъ*. В третьей редакции Статута (1588 г.) появляется выражение “*рочки гродские*”.

В словаре Н. Горбачевского дается такое пояснение: *рочки гродские* – “*сроки судопроизводства в гродских судах. Они начинались с первого числа каждого месяца и продолжались две недели*” (Горбачевский 1874: 316).

В последней редакции в Ст. 1588 появляются и новые термины, как: *лимитация* <польск. limitacja <лат. limitatio (ДЗ 1972:189), *инстыгаторъ* “должностное лицо, присматривающее за правосудием”, <лат. instigator (ДЗ 1972:129), *шкрутыня* “следствие” <лат. scrutinium (ДЗ 1972:365).

Из документов в значении “повестка с вызовом в суд” во всех трех Статутах отмечается полонизм *позовъ* <польск. rozew (ДЗ 1972:250). Но в позднем Слуцком списке Ст. 1529 отмечено и *позыванье*. В Ст. 1566 – *позовъ* и *позванье*, в Ст. 1588, кроме вышеуказанных, находим и *мамрамъ* <польск. membrana <лат. membrana (ДЗ 1972:107), *мандать* “письменный вызов” <польск. mandat <лат. mandatum (ДЗ 1972:197). В тех случаях, когда вводится новое слово, особенно в Ст. 1588, оно поясняется через другое, например: *позвы* або *мамрамы*.

Во всех редакциях Статута фиксируется полонизм *листь* в значении “письменный документ, грамота” <польск. list (ДЗ 1972:190). Как и рассмотренные слова *сторона*, *рокъ*, слово *листь* употребляется с разными определениями в терминологическом значении. Напр.: *листь впоминальный* “напоминальный лист”, *листь дозволенный* “разрешительный лист”, *листь еднанный* “примирительный лист”, *листь заповедный* “заповедный лист, разрешение на отсрочку явки в суд”, *листь отворонный* “открытый лист”, *листь судовый* “судебный лист”, *листь ку отволоченью права* “предписание прекратить судебное разбирательство или отложить его” (Ст. 1529); *листь упоминальный*, *листь заповедный*, *листь отворонный/отворенный*, *листь заручный* “лист охранный” <польск. list zaręczny (Горбачевский 1874:197), *листь железный* “лист охранный” <польск. list żelazny (Горбачевский 1874:198), *листь врьдовый*, *листь комисейный*, *листь паркгаминовый* (Ст. 1566); *листь отворонный*, *листь судовый*, *на долги листы* “залоговые листы”, *листы заповедные* “листы отлагательные”, *листь заручный*, *листь железный*, *листь упоминальный*, *листь увязчий* “лист исполнительный”, *листь господарский* “лист государев”, *листь врьдовый*, *листь глейтовый* “охранный”, *листь военный*, *листь дельчий* “дележная запись” (Ст. 1588).

В Ст. 1566 и Ст. 1588 к слову *листъ* синонимами выступают и другие заимствования: *кблейть* “охранная, защитная грамота” <польск. glejt <нем. Gleit, (ДЗ 1972:149), *експектатива* <польск. ekspektatywa <лат. exspectativae (ДЗ 1972:109). Ср. в московском Судебнике 1497 г. — *грамота* (Судеб. 1497:21).

В анализируемых текстах Статутов фиксируем и слово *реестръ/рейстръ* <польск. rejestr <лат. regestrum (ДЗ 1972:278).

В древнерусском языке были известны слова *запись* (Срезневский 1893: 1, 935) и *выпись* (Кочин 1937: 62). В Статутах они отмечаются в морфологически отличной форме от древнерусского — *запись, выпись*, которые фиксирует словарь И. Носовича (Носович 1870:179,89).

В Ст. 1566 и Ст. 1588 появляется слово *копия/копея* <польск. kopia <лат. copia (ДЗ 1972:171), в Ст. 1588 в том же значении еще и *видимусь* <польск. widymus <лат. vidimus (ДЗ 1972:143).

В значении “апелляция” в Ст. 1529 отмечается слово *отзыванье*, которое фиксирует и словарь Н. Горбачевского (Горбачевский 1874: 245), а в Ст. 1566 и Ст. 1588 появляется и само слово *апелляция* <польск. apelacja <лат. appellatio (ДЗ 1972: 26).

В Ст. 1566 и Ст. 1588 появляются и такие новые термины, как: *цедула* “письменное извещение” <польск. cedula <с.в.н. zedule (ДЗ 1972:348), *церографъ* “письменное обязательство, расписка” <польск. cyrograf <лат. cirographum (ДЗ 1972: 353).

Таким образом, проанализированный материал позволяет отметить, что в трех Статутах Великого княжества Литовского представлен значительный тематический пласт слов и устойчивых сочетаний терминологического характера, связанный с судопроизводством. От Статута к Статуту объём судебной терминологии увеличивается, и особенно в Третьем Статуте (1588 г.), по сравнению с Первым (1529 г.). Второй (1566 г.) и Третий (1588 г.) Статуты появились уже после судебно-административной реформы 1564–1566 гг. (они ближе друг к другу, по сравнению с первой редакцией) и это сказывается на появлении в них новой судебной терминологии (например, названия судов и т.д.). В рассмотренной предметно-тематической группе можно выделить лексику, связанную с наименованиями судов, документов, а также с самим судебным процессом.

Четыре списка Ст. 1529 г. — Фирлейский, Замойский, Дзялынский едины в отражении судебной терминологии и лишь в дополнительных статьях позднего Слуцкого списка (относится к распространенной редакции) появляются такие новые термины, как: *еднанье* “примирение сторон без судебного разбирательства”, *опытанье* “опрос”, *позыванье* “повестка в суд”, *всказь/всказанье/указанье* “приговор, решение суда”, *отпоръ* “ответчик”.

Сравнительный анализ текстов трех редакций памятника показал, что в качестве судебных терминов используются древнерусские слова, которые чаще всего являлись многозначными (*судъ, право, дело, речь, сторона* и др.), некоторые от древнерусских слов отличались своей фонетико-морфологической формой *выписъ* (древн. выпись), *записъ* (древн. запись), *светокъ* (древн. сведокъ).

В текстах представлено и значительное количество, в основном, лексических полонизмов. Так, во всех Статутах отмечаются такие лексические полонизмы, как:

подсудокъ, росправа, россудокъ, сведечество, рукоемца, вырокъ, рокъ, листъ, позовъ, полонизмы — заимствования из латинского языка *прокураторъ, реестръ/рейстръ*.

В Ст. 1566 и Ст. 1588, по сравнению с Первым (1529), появляются новые полонизмы: *осведченье/осветченье, отводъ, умоцованый*; полонизмы — заимствования из латинского языка: *статутъ, секвестръ/секвестъ, експектатива, копия, цырок-графъ, апелляция, тестаментъ*, полонизмы — заимствования из немецкого языка: *кглейтъ, цедула*.

В третьей редакции Статута (1588 г.), по сравнению с двумя предыдущими, увеличивается количество судебной терминологии, преимущественно за счет латинизмов. Тут фиксируются новые полонизмы — *выналязокъ, рочки кгородские, речникъ* и полонизмы — заимствования из латинского языка — *мамрамъ, мандатъ, конклюзия, декретъ, лимитация, инстыгаторъ, шкрутыния, видимусъ, трибуналь*.

Особенно в Ст. 1588 в тех случаях, когда вводится новое слово, дается его пояснение: *выпись* або *видимусъ, жалобникъ* то есть поводъ, *позовъ* або *мамрамъ, прокураторъ* або *умоцованый, апелляция* або *отзовъ*.

Отличительной особенностью судебной терминологии Статутов является наличие в текстах лексических синонимов. Синонимические ряды создаются за счет слов разного происхождения. Так, в значении “судебное разбирательство” зафиксированы *судъ:право: росправа:розъездъ:россудокъ*; в значении “истец” — *истецъ:жалобникъ:поводъ:сторона жалобная/жалующая*; в значении “дело” — *дело:речь:справа*; в значении “приговор, решение” — *вырокъ:сказанье*; в значении “грамота” — *листъ:кглейтъ:експектатива*; в значении “выписка” — *выпись:видимусъ*; в значении “адвокат” — *прокураторъ:умоцованый:речникъ* и др. Такие ряды слов можно считать лексическими дублетами. Наличие таких абсолютных синонимов — дублетов свидетельствует о том, что в XVI в. еще не были окончательно выработаны нормативные средства “русского” (белорусско-украинского) литературно-письменного языка и что Статуты отражают определенный этап в формировании судебной терминологии. И всё-таки следует отметить, что Статуты как кодексы законов являются довольно совершенными для своего времени.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ДЗ — Булыка А.М. Даўня запазычанні беларускай мовы. Мінск: Навука і тэхніка, 1972. 384 с.
ССМ — Словник староукраїнської мови XIV–XV стст. в двух томах, т. 2. Київ: Наукова думка, 1978.

Ст. 1529 — Первый Литовский Статут. Т. II. Ч. 1. Тексты на старобелорусском, латинском и старопольском языках. Вильнюс: Минтис, 1991. С. 30–311.

Ст. 1566 — Статут Великого князства Литовскаго 1566// Временник императорского московского общества истории и древностей российских. Кн. 23. Москва, 1855. 199 с.

Ст. 1588 — Статут Вялікага княства Літоўскага 1588. Тэксты. Даведнік. Каментарыі. Мінск: Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1989. С. 41–347.

Судеб. 1497 — Судебники XV–XVI веков. Под общ. ред. Б.Д. Грекова. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. с. 17–29.

USJP — Uniwersalny słownik języka polskiego. Pod. red. prof. St. Dubisza. T. 1–4. Warszawa: Wyd-wo Naukowe PWN, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

- Булыка А.М.
1970 Грамадска – палітычная лексіка. *Гістарычная лексікалогія беларускай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка. С. 176–178.
1972 *Даўнія запазычанні беларускай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка.
- Горбачевский Н.
1874 *Словарь древнего актового языка Северо-Западного края и царства Польского*. Вильна: Типография А.И. Зака.
- Гринченко Б.
1997 *Словарь української мови в чотирьох томах*, т. 4. Київ: Наукова думка.
- Закарьян З.М.М.
1955 *Словарный состав Статута Великого княжества Литовского 1588 г.* Канд. дисс. Москва.
- Кочин Г.Е.
1937 *Материалы для терминологического словаря древней России*. Сост. Г.Е. Кочин. Москва – Ленинград.: Изд-во АН СССР.
- Лозовский В.М.
1966 *Юридическая терминология в языке белорусских письменных памятников XV–XVII вв.* АКД. Минск.
- Носович И.И.
1870 *Словарь белорусского наречия*. С.-Петербург: Типография Императорской АН.
- Первый Литовский Статут
1991 *Первый Литовский Статут*. Т.П. Ч. 1. *Тексты на старобелорусском, латинском и старопольском языках*. Вильнюс: Минтис, 1991. С. 30–311.
- ССМ
1978 *Словник староукраїнської мови XIV–XV стст.* в двух томах, т. 2. Київ: Наукова думка.
- Срезневский И.И.
1893–1903 *Материалы для словаря древнерусского языка*. Т. 1–3. С.-Петербург: Типография Императорской АН.
- Статут ВКЛ
1855 *Статут Великого князства Литовскаго 1566. Временник императорского московского общества истории и древностей российских*. Кн. 23. Москва.
- Статут ВКЛ
1989 *Статут Вялікага княства Літоўскага 1588. Тэксты. Даведнік. Каментарый*. Мінск: Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі. С. 41–347.
- Судебники XV–XVI веков
1952 *Судебники XV–XVI веков*. Под общ. ред. Б.Д. Грекова. Москва – Ленинград: Изд-во АН СССР. С. 17–29.
- USJP
2003 *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Pod. red. prof. St. Dubisza. Т. I–IV. Warszawa: Wyd-wo Naukowe PWN.

SUMMARY

**About the Legal Terminology in the Statutes
of the Grand Duchy of Lithuania (1529, 1566, 1588)**

The three editions of the Statutes (1529, 1566, 1588) are among the most important sources of the juridical literature of the grand Duchy of Lithuania (GDL). The lexis of these texts is rich and variegated. The Statutes are a collection of feudal juridical laws, thus, their lexis is of greatest importance.

The object of investigation is a thematic group of the terms of lawcourts. The aim of the article is to investigate the thematic word group in the three editions of the Statute using the comparative approach, and to reveal the process of formation of the lawcourt terminology; to point out the similarities and differences of the texts; to characterise the specificity of the texts of the three editions; to establish the types of borrowings in this word group.

The analysis of the lawcourt terminology of this word group indicates that there are three subgroups: first, the titles/names of different courts of law of various legal institutions; second, the terms concerning the very legal procedures; third, the titles/headlines of various juridical documents. In the 2nd edition (1566), and particularly in the 3rd edition (1588) of the Statute, the reforms of the lawcourts of the 1564–1566 are well reflected, esp. if compared with the 1st Statute (1529); the quantity of the lawcourt terms is enriched thanks to the borrowings from the Polish language and esp. Latin and also German loanwords through the Polish language.

The lexical peculiarity of the lawcourt terms is that in them a great many of lexical variants, synonyms-doublets is found. This is a proof that in the 16th c. the use of the lawcourt lexis and lawcourt terms in general was not yet standardised, and the Statute reflects one of the important periods in the development of the lawcourt and juridical terminology.

ЛЕКСИКО-ДЕРИВАЦИОННАЯ СТРУКТУРА КАК СПОСОБ ФОРМАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА

Ю.В. Трубникова

Традиционный подход к рассмотрению структуры текста с точки зрения линейной связи составляющих его предложений, сверхфразовых единств и других более крупных фрагментов выявляет так называемую синтаксическую структуру, однако такой подход не объясняет особенностей функционирования, в том числе деривационного, текста, его бытия в качестве языковой единицы. Кроме того, поскольку порождение текста есть все-таки прежде всего порождение смысла, при традиционном подходе невозможно определить основания и границы варьирования, порой значительного, смысла отдельного текста.

Толчком к исследованию послужила идея поиска текстовой парадигмы изменительного типа, точнее, оснований для ее выделения. Эти основания были обнаружены в протекающих в тексте процессах лексической деривации, в результате которых создаются семантические и формально-семантические лексические ряды, являющиеся самостоятельными синтаксическими единицами. Данное положение в свое время было доказано в кандидатской диссертации автора. Было доказано, что, будучи единицей динамической, возникающей в процессе развертывания текста, лексический ряд обладает сложной внутренней формой и целостным значением, не сводимым к сумме значений составляющих его единиц (Трубникова 1997). Дальнейшее исследование доказало активную роль лексического ряда в создании целостности текста, возникающей не столько на основе линейной связи составляющих текст предложений, сколько на основе внутритекстовых деривационных и детерминационных связей его лексических единиц. Выводы об активной роли слова в тексте опираются в том числе на не потерявшие своей актуальности исследования последней трети XX в, когда эта проблема активно ставилась в лингвистике текста (Николаева 1987 и др.), и на деривационные исследования слова и текста (Голев 1998, Мельник 2011, Шкуропацкая 2003 и др.).

Пространственно-временное развертывание основных лексических рядов текста и установление внутри них и между ними различных семантико-синтаксических отношений формирует внутритекстовую лексико-деривационную структуру (далее – ЛДС), представляющую собой языковую модель данного текста.

Для иллюстрации методики определения ЛДС рассмотрим механизм выявления структуры следующего текста:

ЛАКОНИЧНОСТЬ или *ЛАКОНИЗМ* (краткость) речи – одно из коммуникативных качеств речи (см.), характеризующее соотношение речи и мышления, речи и об-

щения: краткость и четкость выражения идеи, замысла; выражение мысли, заключающее в себе только необходимое для уяснения предмета, что особенно важно для адресата. Понятие восходит ко временам Древней Греции. Л., по преданиям, был характерен для спартанцев — жителей древней Лаконии.

В разных функциональных стилях Л. проявляется в разной мере. Научная речь в целом настроена на лаконичное изложение материала, но в своей учебно-научной разновидности она может характеризоваться большой детализованностью, пространностью, наличием повторений — это удобно и полезно для обучаемого. Публицистика имеет лаконичные жанры (хроника, информационная заметка) и крупные жанры, не тяготеющие к Л. (интервью, очерк). В разговорной речи черты Л. за счет ее сплавленности с ситуацией и общего опыта собеседников перекрываются многословием и растянутостью, которые могут возникать за счет неподготовленности, неотработанности речи. Художественная речь, как правило, к Л. не стремится, если не имеет в виду отдельные краткие жанры, как, напр., эпиграмма или эпитафия. Стремление к Л. — необходимый ориентир при редактировании своего и чужого текста, при этом текст освобождают от всего лишнего: громоздких выражений, неправданных повторений, пустых слов (Матвеева 2003: 291).

Для выявления ЛДС, во-первых, выделяются лексические единицы, формирующие сквозные вертикальные лексико-деривационные ряды текста (далее — ЛДР; ряд слов текста, приобретающих в конкретных текстовых условиях формально-семантические связи и находящихся друг с другом в отношениях детерминации) и определяются их детерминанты. Структура анализируемого текста организуется прежде всего двумя ЛДР: ряд *лаконичность — лаконизм — лаконизм — Лакония — лаконизм — лаконичное — лаконичные — к лаконизму — лаконизма — к лаконизму — к лаконизму* и ряд *речи — речи — речи — речи — речь — в речи — речи — речь*. Детерминантом первого ЛДР является компонент *лаконичность*, детерминантом второго — компонент *речь*. Кроме названных сквозных рядов в первом абзаце текста развертывается ряд *мышление — замысел — мысль* с детерминантом *мышление*.

Во-вторых, определяются для компонентов ЛДР обязательные синтаксические связи и, таким образом, лексические единицы, дополнительно включенные в анализируемый ряд в составе словосочетаний (заметим, что обязательность связей трактуется несколько шире, чем традиционно; так, связь в атрибутивном словосочетании *сущ. + прил.* для прилагательного также рассматривается как обязательная). Компонентами первого ЛДР становятся словосочетания *лаконичное изложение, лаконичные жанры, черты лаконизма, стремление к лаконизму*. Компонентами второго — словосочетания *научная речь, разговорная речь, художественная речь*.

В-третьих, определяются основные семантико-синтаксические отношения внутри выделенных ЛДР и, соответственно, другие лексические единицы текста, связанные с компонентами лексико-деривационных рядов теми же отношениями. Внутри основного ряда текста реализуются прежде всего отношения тождества, фрагмент ряда *лаконизм—Лакония* реализует отношения обусловленности. Отношения тождества кроме того устанавливаются между детерминантом *лаконизм* и единицами *краткость, четкость, только необходимое, понятие*. Эти единицы, соответственно, включаются в общий семантический ряд: *лаконичность — лако-*

низм — краткость — краткость — четкость — необходимое — понятие — лаконизм — Лакония — лаконизм — лаконичное — лаконичные — к лаконизму — (черты) лаконизма — к лаконизму (не стремится) — краткие — к лаконизму (стремление). Формирующийся ряд в основном является формально-семантическим, хотя отдельные его компоненты реализуют только семантические связи. Внутри ряда с детерминантом *речь* реализуются отношения тождества (*речи — речи* и т.д.), возникающие и между компонентами *речь — текст*, а также вовлекающие в ряд местоимения *она, ее*; конкретизации (*речи — научная речь — в разговорной речи — художественная речь*), на основе этих отношений в ряд включается словосочетание *функциональные стили*; альтернативные отношения (*научная речь — в разговорной речи — художественная речь*), расширяющие ряд компонентом *публицистика*. Кроме того, компонент *научная речь* связан отношениями конкретизации со словосочетанием *учебно-научная разновидность*. В целом ряд *речи — речи — речи — речи — в функциональных стилях — научная речь — учебно-научная разновидность — она — публицистика — в разговорной речи — ее — речи — художественная речь — текст — текст* является в основе семантическим. Ряд с детерминантом *мышление* расширяется единицей *идея* (*мышление — замысел — идея — мысль*).

Таким образом, в результате первых трех процедур выделены основные семантические ряды, формирующиеся на основе ЛДР как ядерного компонента.

Далее на основании возможных внутрирядных семантико-синтаксических отношений в тексте выделяются чисто семантические ряды и определяются их детерминанты. Внутри ЛДР возможны, кроме уже упомянутых отношений тождества, конкретизации (или включения) и альтернативных, отношения градационные и противительные. Во втором абзаце текста разворачивается семантический ряд с альтернативными отношениями: *детализованность — пространность — повторения — многословие — растянутость — лишнее — громоздкий — повторения — пустые слова*. Детерминант данного ряда (*не-лаконичность*) в тексте не реализуется, остается имплицитным, поэтому возникает ситуация расщепленной детерминации, этот ряд как бы включается в основной ряд текста как его семантическая ветвь.

Последний шаг — определение логических связей и семантико-синтаксических отношений между всеми выделенными рядами, устанавливаемых в данном тексте, и квалификаторов этих отношений. Между двумя центральными ЛДР в тексте устанавливаются атрибутивные отношения: ряд с детерминантом *речь* выступает в качестве носителя признака, а искомый признак выражается рядом с детерминантом *лаконичность*. Квалификаторами данного отношения и, соответственно, операторами деривации текста выступают предикативные и полупредикативные компоненты текста: *одно из коммуникативных качеств, проявляется, настроена на, имеет, не тяготеющие, не стремится, ориентир*. Ряд с детерминантом *мышление* связан отношениями сопоставления с рядом с детерминантом *речь* (квалификатором этого отношения является компонент *соотношение*) и атрибутивными отношениями с рядом с детерминантом *лаконичность* (квалификаторы отношения — *качество; заключающее в себе*). Семантический ряд *не-лаконичность* реализует отношения противопоставления к ряду с детерминантом *лаконичность*,

квалификаторами являются как полнозначные лексические единицы (*перекрываются, освобождают от*), так и союзы (*но, и*).

Деривационный подход к тексту, будучи ориентирован на динамическое разворачивание и системное функционирование любого текста, позволяет рассматривать этот текст как содержательную систему, имеющую в основе определенную структуру, актуализирующуюся в результате самого функционирования и являющуюся средством выражения определенного содержания. ЛДС является носителем его значения и основой формирования его смысла, так как задает основное направление развития текстовой семантики.

Лексический ряд текста – компонент его структуры – воспринимается целостно с точки зрения своего значения. Внутри ряда возможно изменение в структуре значения отдельного слова, проявляющееся как результат внутренних семантических процессов взаимодействия компонентов ряда. Формальное и семантическое взаимодействие лексических рядов в структуре целого формирует общую семантику текста, которая зависит, таким образом, от характера внутритекстовой деривации.

Текст в целом выступает в качестве целого по отношению к своим отдельным членам, а значит, реализует систему связей между ними. Поэтому важной характеристикой текста является иной набор возможностей по сравнению с входящими в него синтаксическими единицами и лексическими рядами. Это касается прежде всего формирования семантики целого текста, которая не может быть сведена к сумме смыслов отдельных его компонентов, хотя можно предположить, что данное семантическое развитие представляется не как качественный переход от одного состояния к другому, а как изменение в рамках некоторых заданных отношений в процессе его линейного разворачивания уже на основании взаимодействия отдельных лексических рядов, составляющих его структуру.

Проведенное исследование доказало важную семантическую роль степени жесткости деривационно-детерминационных связей внутри структуры. Жестко организованные структуры определяют однозначность восприятия текста, любое ослабление связей (объективное или субъективное, случайное или намеренное) приводит к семантической вариативности. Этот эффект лежит в основе так называемого интерпретативного функционирования текста: акцентируя разные фрагменты структуры, воспринимающий субъект может трансформировать смысл целого. Направление интерпретации всегда задается деривационной структурой текста. Чем крупнее текст и чем, соответственно, разветвленнее его структура, тем больше интерпретационных возможностей он имеет. Акцентируя тот или иной семантический ряд, тот или иной фрагмент структуры, воспринимающий изменяет его общую значимость и выстраивает один из возможных смыслов; при перенесении акцента на другой ряд общий смысл может меняться. Так, анализ фрагментов ЛДС романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (семантических рядов с детерминантами *взгляд и цвет*) позволяет выстроить систему со- и противопоставлений персонажей. Например, общим в характеристике Иешуа и Воланда является статичность и однозначность описаний их глаз. Герои концептуально близки, относятся к одной группе персонажей. Наоборот, количество и семан-

тическое разнообразие описаний взгляда других героев, даже Пилата, намного выше. Кроме Воланда и Иешуа сопоставлены мастер и Пилат (*больные, тревожные глаза, глаза блестящие, глаза бешеные*), Маргарита и Воланд (*огненный взгляд*) и т.д.; противопоставляются Иешуа и Пилат (ясность — болезненность взгляда), Мастер и Маргарита (*тусклый взгляд — горящий взгляд*), Маргарита и Воланд (динамичность — статичность взгляда). С точки зрения цвета сопоставляются Маргарита и Воланд (доминирование черного и присутствие зеленого цвета); Мастер, Маргарита и Пилат (желтый цвет) и т.д. Противопоставляются Пилат и Мастер (белый — черный), Мастер и Маргарита (смешанные грязные цвета — чистые цвета), Воланд и Иешуа (темные — светлые тона) и т.п. Семантические ряды с детерминантами *взгляд* и *цвет* не параллельны, они постоянно пересекаются: глаза персонажей постоянно характеризуются по цвету: *правый с золотой искрой на дне, <...>, и левый — пустой и черный; левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый — пуст, черен и мертв* (Воланд), *в красных жилках белки глаз; под веками встпухнул зеленый огонь* (Пилат), *зеленоглазый* (Иван Бездомный), *карие глаза* (Мастер), *зеленые глаза с золотыми искрами; над зазеленевшими глазами* (Маргарита), *оба глаза были черные* (Азazelло). По цветовой характеристике глаз вновь сопоставляются Маргарита и Воланд (зеленые глаза), но добавляются сопоставления этих персонажей с Пилатом и Иваном Бездомным. Мастер резко противопоставляется всем героям романа. Однако выстраиваемая система со- и противопоставлений персонажей не является абсолютной, она будет уточняться и может даже меняться в случае более широкого анализа структуры романа. Тем не менее система является объективной, сама по себе она представляет возможный вариант интерпретации романа и необходимо должна быть учтена при исследовании целостной семантики текста.

Таким образом, ЛДС текста может рассматриваться в качестве полноценного способа организации текста и соотносится с семантикой как означающее и означаемое.

ЛИТЕРАТУРА

- Голев Н.Д.
1998 Лексико-деривационное пространство русского текста: структура, семантика, прагматика. *Фатическое поле языка (памяти профессора Л.Н. Мурзина)*. Пермь: Изд-во Пермского гос. университета. С. 24–33.
- Мельник Н.В.
2011 *Деривационное функционирование русского текста: лингвоцентрический и персонцентрический аспекты*: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Кемерово.
- Матвеева Т.В.
2003 *Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник*. Москва.
- Николаева Т.М.
1987 Единицы языка и теория текста. *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука. С. 27–57.

Трубникова Ю.В.

1997

Деривационное функционирование лексических единиц текста (на материале современного русского языка). Дисс. ... канд фил. наук. Барнаул.

Шкуропацкая М.Г.

2003

Деривационное измерение лексики: системный аспект. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та.

SUMMARY

Derivational Structure as a Way of Text's Construction

The subject of the article is the problem of derivational structures of the text as a language text's construction. This structure is formed with lexical lines of the text and differs from other kinds of text's structures. We describe method to reveal it, and prove the idea that derivational structure determines text's meaning. So we regard this type of structure as a basis of text's derivational functioning and a basis of text's interpretation. We base our arguments on the fact that recipient perceives the derivational structure and understands the text. But he can perceive several lexical lines as more.

АДЪЕКТИВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЛИЦА В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

И.В. Высоцкая

... продвижение наших знаний о мире происходит именно в промежутках между «традиционными» науками.
Д.С. Лихачёв

Представление о динамическом характере языковой системы позволяет применять диалектический метод к анализу языка и видеть в нем противоречивое единство противоположностей, целое, пронизанное всеобщими связями и взаимными переходами. Система частей речи может быть представлена как сеть перекрещивающихся взаимодействующих влияний.

Используя методику анализа переходных явлений (Бабайцева 2000), представим шкалу взаимодействия (Высоцкая 2009: 10):

А – Аб – Абб – АБ – ааБ – аБ – Б

Как «крайние точки» **А** и **Б** представлены типичные единицы языка. Между ними располагаются синкретичные звенья **Аб**, **АБ**, **аБ**, совмещающие в разных пропорциях свойства оппозиционно противопоставленных типичных единиц языка и позволяющие наблюдать колебания в «удельном весе» признаков и «смену мотива». Среди синкретичных образований выделяются периферийные (**Аб** и **аБ**) и промежуточные (**АБ**) явления. На традиционной пятичленной шкале переходности (Бабайцева 1967 и след.) выделим дополнительные звенья: **Абб** – между **Аб** и **АБ**, **ааБ** – между **АБ** и **аБ**.

Рассмотрим взаимодействие апеллятивов и антропонимов. Слово *белый* и омонимичная ему фамилия *Белый* противопоставлены как разные части речи – имя прилагательное и существительное адъективного склонения. А что между ними?

Важно противопоставить официальной номинации неофициальную.

В качестве официальных личных наименований в русском языке используются имена, отчества и фамилии, выполняющие первичную для антропонимов функцию индивидуализации. Однако в разговорной речи употребляется множество неофициальных наименований, поскольку существует необходимость выделить, обозначить незнакомых людей, имена которых неизвестны. Моменту знакомства (имя – знак индивидуализации) предшествует выделение из некоего множества на основании доминантных внешних и внутренних черт, которые мо-

гут быть зафиксированы с помощью различных средств языка. Часто — с помощью имен прилагательных:

*Нужно было долго всматриваться в эти карточки, чтобы в этих напряженных людях увидеть и узнать своих хороших знакомых: чахоточного и молчаливого зятя этой старухи — деревенского сапожника, его жену — грудастую сварливую бабу в кофточке с баской и в башмаках с ушками на лоснящихся голых икрах, чубатого парня с той страшной пустотой в глазах, какая бывает у хулиганов, и другого парня — **черного, насмешливого**, в котором узнаешь знаменитого на весь мир кузнеца (Паустовский 1967: 8).*

Дистантное расположение определяемого существительного создает условия для субстантивации прилагательного. С помощью субстантивации происходит выделение лица на основе характерных внешних (*высокий, лысый* и т.п.) или внутренних (*нервный, серьезный* и т.п.) признаков. Выбор «опознавательного» знака мотивирован, поскольку для номинации субъекта используется зафиксированная в сознании и обозначенная словесно его основная, наиболее существенная черта:

*Сам наперсточник **черен был и небрит, в темной куртке** среди полуголой — купальники, плавки, легкие одежды — публики на набережной: **аки черт**. Еще двое изображали — для затравки — азарт, бездарно, надо сказать, изображали, только ленивый не понял бы сговора, но все равно, все равно, толпились, теснились, заморожено взглядом вшивались в кусок случайной картонки, в три наперстка, что быстро так, просто, обыденно, явно позволяя увидеть все, что угодно, двигал по картону **черный**, вместе с камушком двигал под одним из наперстков, каким — угадай! Чего гадать, отлично все видно, вон где камушек... Деньги, деньги!.. **Черный** накручивал темп, двигал, говорил, подначивал... (Картушин 2003: 38).*

Обозначение лица на основании одной доминирующей черты сближает процесс субстантивации с переносом наименования на основе логических отношений целого и части (синекдохи)¹.

Субстантивация прилагательных может привести к появлению неофициальных наименований, фиксирующих яркие отличительные признаки субъекта и являющихся ярким опознавательным знаком. Поэтому они могут быть противопоставлены официальным наименованиям, не отражающим существенных свойств лица, его внешних и внутренних характеристик и являющихся только знаком индивидуализации.

Имена прилагательные в качестве опознавательных неофициальных наименований (А) и индивидуализирующие официальные наименования, собственные имена существительные — типичные фамилии (Б) могут быть противопоставлены на шкале взаимодействия. Рассмотрим синкретичные звенья.

Аб — спонтанные наименования

Внешние признаки незнакомых лиц составляют основу их адъективных спонтанных обозначений: «*Жили у бабули два веселых гуся: Один — **серый**, другой — **белый**, два веселых гуся*» (из песни).

Эти контекстуальные наименования определяют лицо на стадии узнавания:

Из брички вылезли двое каких-то мужчин. Один белокурый, высокого роста; другой немного пониже, чернявый. Белокурый был в темно-синей венгерке, чернявый просто в полосатом архалуке. Издали тащилась еще колясочка, пустая, влекомая какой-то длинношерстной четверней с изорванными хомутами и веревочной упряжьей. Белокурый тотчас же отправился по лестнице наверх, между тем как черномазый еще оставался и шунал что-то в бричке, разговаривая тут же со слугою и махая в то же время ехавшей за ними коляске (Гоголь 1973).

Впоследствии Чичиков узнает в чернявом Ноздрева и познакомится с его белокурым зятем Межуевым.

Ср. также: «Сосед называет: вот на крайней правой [скамье в палате депутатов — И.В.] седой, лысый — это Кастело — роалист, вот этот левее черный — Моро-Джафери, слева пусто» (Маяковский 1988: 641).

Обозначения этого типа отражают первое, самое поверхностное впечатление, т.е. восприятие лица на биологическом уровне.

(Абб) — неофициальные наименования

Адъективные обозначения незнакомых лиц на основе внешних признаков могут перерасти в характерологические:

Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам; некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских, имели так же весьма обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам и поглядывали только по сторонам, не представляя ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста. Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват, волос они на голове не носили ни хохлами, ни буклями, ни на манер «черт меня побери», как говорят французы, — волосы у них были или низко подстрижены, или прилизаны, а черты лица большие закругленные и крепкие. Это были почетные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если садут где, то садут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь — и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским барином, хлебосолом, и живет, и хорошо живет. А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских все отцовское добро (Гоголь 1973).

В этом лирическом отступлении признак лица (*тоненькие* и *толстые* применительно к мужчинам) актуализируется, а после сравнения двух типов чиновни-

ков (обратим внимание, что обобщение передается как формой множественного числа, так и единственного: сравниваются *толстые* с *тоненькими* и *тоненький* с *толстым*) субстантиват возвращается в русло прилагательных (*тоненькие наследники*).

Этот гоголевский мотив связи между внешним обликом и карьерным ростом ярко воплощен в рассказе А. Чехова и подчеркнут в названии «*Толстый и тонкий*». Контекстуальные субстантивированные прилагательные, употребленные в начальной фразе: «*На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий*» (Чехов 1974: 36), впоследствии являются единственным средством обозначения персонажей, однако не становятся их именами. У субстантиватов этой группы более сложные отношения с текстом. Использование внешних признаков лица для выявления его внутренних черт свидетельствует и о переходе к иному уровню восприятия.

Рассмотренные группы выделены на материале литературных произведений. Однако в них зафиксированы языковые механизмы создания обозначений, действующие в речи. Подобные ситуации нередки в повседневной жизни, когда необходимость обозначить незнакомых возникает в процессе образования новых групп, специально организованных или созданных спонтанно (учебная, туристическая группа, попутчики и т. п.).

АБ – полуофициальные именованья (прозвища)

Рассмотрим пути возникновения адекватных наименований на примере сказки В.М. Шукшина «До третьих петухов» (Шукшин 1992), в которой субстантивированные прилагательные выступают в качестве имен персонажей (Высоцкая 2004). Изменение грамматического статуса слова подчеркнуто прописной буквой в начале имени. При первом представлении персонажа выделяется его основная, наиболее существенная черта, которая в дальнейшем используется для номинации, — имена персонажей словно «вырастают» из контекста:

— *Очень уж... того... — встрял в разговор господин **пришибленного** вида, явно чеховский персонаж. — Очень уж коротко. Зачем так?*

<...>

— *Вы не меняетесь, — со скрытым презрением заметил **Пришибленный*** (Шукшин 1992: 6).

Ср. также: «*Перед Иваном появился некто **изящный**, среднего возраста, в очках*» (Шукшин 1992: 42); «— *Продолжайте, — крикнул **Изящный** музыкантам и девице. — Ваня, какую справку надо? О чем?*» (Шукшин 1992: 43).

В дальнейшем этот персонаж именуется не просто *Изящным*: «*Иван, **Изящный черт** и еще несколько чертей отошли в сторонку и стали совещаться*» (Шукшин 1992: 44). Так автор выделяет его среди прочих «собратьев», не позволяя спутать с обитателями библиотеки — персонажами русской классической литературы.

Любопытно, что одного из героев автор сказки наделяет сразу двумя обозначениями (вероятно, за неимением яркого, доминантного признака). Ср.:

Тут персонажи соскочили со своих полок, задвигали стульями...

— *В темпе, в темпе!* — покрикивал некто **канцелярского** облика, **лысый**.

– *Позвольте?* – это спрашивала Бедная Лиза.

– *Давай, Лиза,* – сказал **Лысый** (Шукшин 1992: 7);

– *Не груби, Иван,* – сказал **Конторский**. – *О нем же думают, понимаешь, и он же еще сидит грубит* (Шукшин 1992: 9).

Ср. также: – *Тихо!* – строго сказал **Лысый конторский**, – *Что ты предлагаешь, Лиза?* (Шукшин 1992: 8).

В качестве имени одного из героев использовано знаменитое определение *лишний*, заимствованное из литературной критики:

Тут какой-то, явно лишний, заметил:

– *Междоусобица.*

– *А?* – не понял **Конторский**.

– *Междоусобица,* – сказал **Лишний**. – *Пропадем* (Шукшин 1992: 8).

Субстантивированные прилагательные – самый распространенный (хотя и не единственный) способ наименования персонажей, весьма заметное явление в ономастике сказки. Генерализация признака позволяет избежать конкретизации и сохранить обобщенные черты классического «образа», вместе с тем – выделить, обозначить, индивидуализировать героя: «– *Сядь!* – крикнул **Конторский на Лишнего**» (Шукшин 1992: 10).

Регулярность таких образований позволяет говорить об уникальном литературном приеме, подчеркивающим своеобразие авторской манеры Шукшина и создающем особый колорит сказки.

Подобные обозначения пополняют типологию фамилий литературных персонажей (Унбегаун 1995: 188). Они, безусловно, «говорящие», но созданы не по модели фамилии, а по модели прозвища.

Аналогично наименованиям персонажей художественного произведения создаются полуофициальные отадъективные прозвища: *Длинный*, *Толстый* и под., широко распространенные в криминальном и молодежном жаргоне. В речи учащих начальных классов нами зафиксированы прозвища-субстантиваты: *Серый* (Сережа), *Лысая* (Лысакова) и др. (Высоцкая 2002). Причина их появления – языковая игра, основанная на установлении ложных этимологических связей, уход от шаблона².

Имитирующие фамилии прозвища и неофициальные наименования образуются на основе качественных и относительных прилагательных и позволяют проследить возможные пути образования фамилий: «*Не знаю-с, а на меня так уж слишком смотрел, да и на Таню, приказчикову дочь, тоже; да и на Пашу колбинскую, да, грех сказать, никого не обидел, такой баловник!*» (Пушкин 1969: IV, 253).

(ааБ) – псевдонимы и некоторые фамилии

Псевдонимы «напоминают настоящие фамилии и могли бы быть ими» (Унбегаун 1995: 182). Это добровольные прозвища, заменяющие фамилию и приобретающие статус официальных именовании. Псевдоним, в отличие от прозвища, выбирают, но его, в отличие от фамилии, обычно не наследуют. Возникновение псевдонимов объясняется желанием наполнить устоявшуюся форму содержанием,

сделать фамилию информативной, яркой. Это явление, весьма распространенное в литературно-артистической и журналистской среде. Основой создания псевдонимов может быть субстантивация прилагательных, как качественных: *Бедный, Белый, Веселый, Горький, Черный* и др. — так и относительных, но обладающих определенной смысловой нагрузкой: *Безыменский, Беспощадный, Богуславский, Голодный, Полевой* и др. (ЛЭС 1987).

Яркую адеквативную форму сохраняют искусственно образованные «семинарские» фамилии, представленные в популярном этимологическом словаре «Русские фамилии» (Федосюк 1996). Их, как и прозвища, не выбирали, они «с начала XVIII века вплоть до середины XIX присваивались учащимся духовных учебных заведений» (Федосюк 1996: 9). Они отражали наименования церковных приходов, откуда прибыл ученик, оформленное русским суффиксом слово древнего языка, какое-нибудь экзотическое название (Федосюк 1996: 9). Особенно интересны те из них, которые обладают определенной информативностью, и, возможно, давались не случайно: *Адоратский* — произведенная от латинского слова «адоратус» — уважаемый, чинный; *Аедоницкий* — (присваивалась, очевидно, ученикам, хорошо певшим в хоре), от греч. «аэдонис» — соловей; *Альбицкий* — от лат. «альбус» — белый; *Альтовский* — от лат. «альтус» — высокий; *Алякринский* — от лат. «аляцер», род. п. «алякрис» — бодрый; *Новицкий* — присваиваемая новичкам, от лат. «новус» — новый (Федосюк 1996).

Приведенные фамилии — не что иное как прозвища, имитирующие фамилии и получившие статус таковых.

аБ — официальные именованья (фамилии)

Состав фамилий, являющихся официальными именованьями, неоднороден. Типичны русские фамилии с суффиксами *-ов, -ев, -ин, -ын*. Большинство из них — в прошлом притяжательные прилагательные.

Адеквативные фамилии на *-ой, -ый, -ий* мы рассматриваем на субстантивной периферии. По происхождению это прилагательные³ относительные, реже — качественные, отражающие внешние или внутренние признаки первого обладателя фамилии. Корпус словаря «Русские фамилии» Ю.А. Федосюка составляет 2500 единиц, 122 из них непритяжательные. Примерно такое же соотношение бывших притяжательных и непритяжательных прилагательных в «Словаре русских фамилий» В.А. Никонова: в нем более тысячи словарных статей, 60 из них посвящены фамилиям на *-ой, -ый, -ий*.

Обратим внимание именно на них:

- *Как! Разве вы еще и Задунайский? — весело спросила Зося.*
- *Да, Задунайский. Ведь вы тоже уже не только Синицкая? Судя по носкам...*
(Ильф, Петров 1976: 310).

Вполне обычным для выделения из множества лиц является обозначение лица по месту жительства. Это одна из семантических моделей субстантивации прилагательных: *Позвольте-с, расскажу все по порядку. Вот пришли мы к самому обеду. Комната полна была народом. Были колбинские, захарьевские, приказчица с дочерьми, хлупинские...* (Пушкин 1969: IV, 253).

Ср. также: «*Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло. / Что-то вроде: / — Мы **деревенские**, мы этого вашего не понимаем...*» (Маяковский 1988: 676).

Большая часть фамилий, созданных на основе относительных прилагательных, образованы от названия топонима, откуда прибыл носитель фамилии. Это может быть населенный пункт (*Барановский* — от наименования польского города Баранов, *Бершадский* — от наименования Бершад в Винницкой области, *Щигровский* — от названия г. Щигры Курской области и т.д.), река (*Битюцкий* — от названия р. Битюг, *Черемшанский* — по названию р. Черемшан) (Никонов 1993).

Относительные прилагательные легли также в основу фамилий: *Будённый* (от слова «будни»), *Пржевальский* (от польского глагола со значением «переворачивать, переваливать через горы), *Яцкий* (от названия пирога, печенья с маслом и яйцами).

Удельный вес качественных по происхождению прилагательных крайне незначителен. В словаре В.А. Никонова их только 5 из 60: *Благой*, *Толстой* (сохранившие старинную форму русских прилагательных — с ударением не на основе, а на окончании), *Хруцкий* (диал. — крупный), *Узкий* и *Широкий* (эти фамилии, зафиксированные в Архангельской области, отражают материальное положение и образ жизни человека) (Никонов 1993).

Таким образом, между прилагательными и собственными именами существительными могут быть выделены синкретичные звенья:

Аб — спонтанные наименования;

(Абб) — неофициальные наименования;

АБ — полуофициальные именованья (прозвища);

(ааБ) — псевдонимы и семинарские фамилии;

аБ — официальные именованья (фамилии).

Особенностью перехода прилагательных в состав собственных существительных является их превращение в индивидуальные названия лиц. Подчеркнем, что переход от признака к имени — это и грамматическое, и семантическое явление, поскольку он знаменует собой и переход от характеристики к номинации.

Кроме того, сугубо лингвистические проблемы антропонимики и грамматики связаны с проблемами социальной перцепции, поскольку представленный ряд легко соотнести с различными уровнями межличностного восприятия. Выделяют три уровня воспринимаемого образа: биологический, психологический и социальный (Андриенко 2000). Биологический уровень предполагает восприятие пола, возраста, состояния здоровья, физических данных, конституции, темперамента. Психологический уровень — анализ таких факторов как характер, воля, интеллект, эмоциональное состояние и т.д. Социальный включает в себя слухи, сплетни, информацию, которая стала известна о данном человеке по различным социальным источникам. Представляется, что с названными уровнями восприятия можно соотнести различные языковые обозначения лиц. Контекстуальные наименования на основе внешних признаков, как правило, соответствуют восприятию незнакомого человека на биологическом уровне. Спонтанные наименования связаны с психологическим уровнем, а полуофициальные и официальные — с высшим, социальным уровнем восприятия.

Таким образом, различные типы адъективных обозначений лица соотносятся с психологическими процессами узнавания и индивидуализации. Следует отметить тесную взаимосвязь этих процессов, поскольку они связаны с выделением субъекта из некоего сообщества, однородной массы. Отсюда и желание обозначить — назвать по имени (или дать имя). Адъективные обозначения лица рассмотрены в свете проблем грамматики, антропонимики и социальной перцепции. Сопровождение лингвистического анализа социально-психологическим (см. эпиграф) позволяет увидеть в новом ракурсе, казалось бы, известные явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Не случайно результаты этих языковых механизмов зафиксированы в древних естественных номинациях: *Всеволод Большое Гнездо — Ярослав Мудрый*. Ср. также имена сказочных персонажей, созданные на основе синекдохи: *Красная Шапочка, Синяя Борода, Баба Яга — Костяная Нога, Петушок — Золотой Гребешок*, — с адъективными наименованиями: *Косолапый, Косой, Василиса Прекрасная, Кощей Бессмертный*. Эти же типы наименований, вероятно, универсальны, во всяком случае, они встречаются и в немецких народных сказках: *Rotkärrchen — Hans Stark*.
- ² Именно поэтому прозвища (субстантивные и адъективные) образуются от имен и фамилий — нейтральных официальных наименований: «*Мама называет меня Косточкой, сестра — Костяшкой, во дворе кличут Хряцом, а институтские острячки зовут Тазобедренным Суставом. Выбирайте — Лупой звали. Потому как Лупов фамилия; Началось, кажется, вовсе по-детски, с фамилии — Валенков — тут же переименованной в громкий титул Пим Дырявый, остряки, какие ж были они остряки*» (Картушин 2003: 115).
- ³ Отметим возможность десубстантивации (реадъективации) фамилий: так, конференция в память Г.А. Белой (Москва, РГГУ, 2006) называлась «*Белые чтения*».

ЛИТЕРАТУРА

- Андриенко Е.В.
2000 *Социальная психология*. Москва: Академия.
- Бабайцева В.В.
1967 *Переходные конструкции в синтаксисе*. Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство.
2000 *Явления переходности в грамматике русского языка*. Москва: Дрофа.
- Высоцкая И.В.
2002 Изучение собственных имен существительных в начальных классах. *Сибирский учитель*. № 1 (18). С. 32–34.
2004 Окациональные субстантивированные прилагательные в сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов». *Русский язык в школе*. № 5. С. 73–75.
2009 *Субстантивация в свете теории синхронной переходности*. Новосибирск: НГПУ.

- Гоголь Н.В.
1973 *Мертвые души. Николай Васильевич Гоголь. Повести. Пьесы.* Москва: Художественная литература (БВЛ, т. 76).
- Ильф И., Петров Е.
1976 *Золотой телёнок.* Москва: Художественная литература.
- Картушин И.П.
2003 *Старые новые рассказы.* Новосибирск: Writer.
- ЛЭС
1987 *Литературный энциклопедический словарь.* Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва: Сов. энциклопедия.
- Маяковский В.В.
1988 *Сочинения в двух томах, т. II.* Москва: Правда.
- Никонов В.А.
1993 *Словарь русских фамилий.* Сост. Е.Л. Крушельницкий. Москва: Школа-пресс.
- Паустовский К.Г.
1967 *Близкие и далекие.* Москва: Молодая гвардия.
- Пушкин А.С.
1969 *Собрание сочинений в шести томах.* Москва: Правда.
- Унбегаун Б.О.
1995 *Русские фамилии.* Oxford University Press. London, 1972. Москва: Прогресс.
- Федосюк Ю.А.
1996 *Русские фамилии. Популярный этимологический словарь.* Москва: Русские словари.
- Шукшин В.М.
1992 *До третьих петухов: Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридцать земель набираться ума-разума.* Москва: Русская книга.
- Чехов А.П.
1974 *Толстый и тонкий. Антон Павлович Чехов. Рассказы. Повести. Пьесы.* Москва: Художественная литература (БВЛ, т. 123).

SUMMARY

Adjectival Designation of Person in Modern Russian

The author considers adjectival designations of persons on a scale of interaction of an adjective and a noun as a syncretic phenomena combining in different proportions adjectival and substantive properties. Among adjectival designations of persons are allocated spontaneous, informal, semiofficial (nicknames, pseudonyms), official names (surnames). This series illustrates transition from characterization to nomination, from an appellative to an onim. In addition, the allocated types of adjectival designations of persons correspond with various levels of interpersonal perception (biological, psychological, social). The research material was based on the artworks of classical and modern Russian literature and dictionary data.

ОБ ЭМОТИВНОМ КОМПОНЕНТЕ КОННОТАЦИИ КАК НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ФЕНОМЕНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ОРНИТОНИМОВ)

Г.С. Сырица

Эмотивный компонент коннотации связан с выражением той или иной эмоции и фиксируется в словаре с помощью специальных помет. Недостаточная разработанность этого вопроса находит отражение в том, что количество помет является неопределенным и варьируется в разных толковых словарях. Кроме того, не все пометы в толковых и фразеологических словарях являются соотносительными. В ряде работ этот компонент коннотации рассматривается в структуре значения лексемы как одна из сем. В.И. Шаховский ввёл понятие эмосемы, под которой понимается *«специфический вид сем, соотносимых с эмоциями говорящего и представленных в семантике слова как совокупность семантического признака “эмоция” и семных конкретизаторов: “любовь”, “презрение”, “унижение” и др., список которых открыт и которые варьируют упомянутый семантический признак (спецификатор) в разных словах по-разному»* (Шаховский 1987:29). Эмоционально-оценочная сема указывает на сходные ощущения при восприятии объектов. В.Н. Телия среди зон коннотации выделяет эмотивный макрокомпонент, указывающий *«на чувство-отношение субъекта к обозначаемой реалии <...>. Глубинным представлением этого макрокомпонента можно считать смысл, выражаемый предикатами типа неодобрение, презрение, порицание и т. п., или одобрение, восхищение и т. д.»* (Телия 1991:40).

Специфика категоризации эмоций в рамках конкретных языков заключается не только в количественном и качественном своеобразии лексических единиц, связанных с выражением той или иной эмоции, но и в особенностях развития и закрепления эмоционального фона у лексем, формально в системе языка относящихся к нейтральной лексике. Периферия семантического поля эмоций представлена лексемами, в которых эмосема не входит в структуру словарного значения лексемы и является ассоциативной. Само собой разумеется, данная лексика не имеет также словарных помет. Подобные коннотации осмысливались как «лексический фон» (Е. Верещагин и Г. Костомаров), как «семантические ассоциации» (Ю. Апресян), как *«ассоциативные признаки в значении слова»* (В. Маслова), как «прагматические лакуны» (С. Воркачев). Прагматическая лакунарность предстает как национально-культурный феномен и выявляется прежде всего в сопоставительных исследованиях. Она носит скрытый характер и обнаружить ее можно лишь в специфических контекстах, эксплицирующих данные смыслы. Так, эмотивный позитивно-оценочный потенциал лексемы *рябина* подготовлен синтак-

сической конструкцией, где значимой является оппозиция *всяк, все – рябина (одна)*: «*Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И всё – равно, и всё – едино. / Но если по дороге – куст / Встаёт, особенно – рябина...*» (М. Цветаева). Название известного фильма «Летят журавли», ставшего интертекстемой и имеющего устойчивый позитивно-оценочный коннотативный фон, на французский язык было переведено «*Когда пролетают аисты*» (“*Quand passent les cigognes*”), т.к. во французском языке слово “*grue*” на сленге имеет ещё переносное значение – «проститутка».

В ряде работ высказывается мысль о том, что культурные коннотации отражаются в системе вторичных номинаций – в метафорах, фразеологических единицах, а также в специфике словообразовательных гнезд. Формирование эмотивного компонента коннотации характеризуется рядом особенностей в рамках определенных семантических групп. В центре нашего рассмотрения находится группа орнитонимов. Эта группа лексики обладает огромным эмотивным потенциалом – в силу специфики денотата. Часть лексем не выходит за рамки предметной семантики и составляет периферию лексической группы, другая же часть является частотно востребованными единицами и соответственно формирует ядро лексической подсистемы. Эмотивный компонент коннотации развивается прежде всего у ядерной лексики и является культурно детерминированным.

Высокая степень востребованности лексемы в речи предопределяет развитие системы номинаций, сама форма которых чаще всего отражает позитивно-оценочный фон лексемы: *соловей (соловка, соловейко, соловыха, соловейчик, соловушка), воробей (воробка, воробышка, воробышек, воробейчик)* (ср., например, отсутствие подобных номинаций у лексем *дрозд, сорока* и др.). Отметим, что эмотивная коннотация лексемы *сорока* закреплена во фразеологизмах: *трещать как сорока, сорока на хвосте принесла*. Широкую систему дериватов развивает лексема *журавль*: *журавушка* (нар-поэт.); *журка* – (прост.), *журавлиха, журавленок, журавлик* (ср. также: *бумажный журавлик*), в фольклоре встречаются народные названия *журавель* и *журавельчик* («*Повадился журавель-журавель / На зелену конопель-конопель. / – Журавель мой, журавель, / Журавельчик молодой*»), *журанька, журучка, журушка*, при этом отмечается, что *жура, журка* – кличка ручного журавля (БАС 1955: IV,190; Даль 1981: IV,547). Отсутствие дериватов у лексемы *ласточка* объясняется прежде всего формой слова (ср. синоним *касатка: касаточка, касатушка* – ССРЯ 1985: I,298). Характер национально-культурной коннотации предопределяется системными связями лексемы. Так, особое место лексемы *воробей* в немецком языке выражается в том, что она имеет синонимы (*Sperling, Spatz*; в диалектах – *Lüning, Mösch* – Duden 2010: 835) и развивает переносное значение, связанное с характеристикой лица: *1.kleiner Vogel mit graubraunem Gefieder 2. (fam.) schmächtiges kleines Kind* (Duden 2006:868). Любопытно, что в латышском языке в значении *ворон считать, белая ворона* используются выражения *skaitīt zvirbulis, baltais zvirbulis* (LFV 2000:1435).

Таким образом, культурно специфичным является сам выбор орнитонимов, которые входят в ядро лексической системы того или иного языка. Кроме того, эта лексика характеризуется специфичной эмотивной валентностью, под кото-

рой понимается способность лексем вступать в эмотивные связи с другими единицами на основе явных или скрытых эмосем. Формированию эмотивной коннотации способствует использование в близком контексте эмотивной лексики, передающей ту или иную эмоцию (ср.: *голосистый соловей, зловещий ворон* и др.).

Развитие коннотативного фона у предметной лексики, нейтральной в системе языка, во многом предопределено спецификой внутренней формы лексем в рамках определенных тематических групп. Эмотивный компонент коннотации оронтонимов также формируется на основе внутренней формы лексемы. Однако эмпиричный признак, закрепленный во внутренней форме лексемы, часто произволен и случаен и не является самым характерным и значимым. Так, например, стертая внутренняя форма лексемы *соловей* указывает на серый цвет (праслав. *solviŕjь*, производное от *solvŕь* — “желтовато-серый” — Фасмер 1986: III,711), что вряд ли следует считать доминантным признаком денотата. В ряде случаев прозрачная внутренняя форма лексемы не включает эмоционального компонента (*кукушка, рябчик, зорянка*). Лексем, включающих оценочный компонент в качестве доминирующего признака корневой морфемы, немного (ср., например: *красавка*). Позитивная оценочность может быть предопределена формой лексемы, включающей уменьшительно-ласкательные суффиксы (*куличок, королек, горлинка, пеночка*).

В некоторых случаях эмосема входит в интенционал лексемы. Так, позитивно-оценочная эмотивность лексемы *соловей* закреплена в структуре значения: «*Маленькая певчая птица сем. дроздовых, с серовато-бурым оперением, отличающаяся красивым пением*» (МАС 1981:4,191), а также в паремиях: «*Мал соловей, да голос велик / да голосист*»; «*Соловей — птичка невеличка, а заголотит — лес дрожит*!» (Даль 1981: IV,266). В ассоциативном словаре на слово стимул *соловей* выступают ассоциаты *пение, певец*. Красота пения соловья в латышском и немецком языках также закреплена как в структуре значения лексемы, так и в паремиях: *kā lakstīgala — Saka, ja kāds ļoti skaisti dzied* (LFV 2000: 588), *die Nachtigall singen lehren*. Интересно развитие энантиосемичных коннотаций в метафорических значениях: *человек с красивым, высоким голосом, славящийся своим пением; красноречивый (пустой говорун, любитель красивых фраз)*, которые сохраняются также во фразеологизмах — *курский соловей, соловьем разливается* (ср. также паремия *соловьем поет, а сам не знает о чем* — Даль 1981: IV,266). Подобная энантиосемичность коннотативного фона лексемы находит отражение в латышской и немецкой фразеологии: *kā lakstīgala — 2. iron. Saka, ja kāds daudz un pārāk aizrautīgi, jūsmīgi runā* (LFV 2000:588), *Nachtigall, ick hör dir trapsen!*” (DRPW 1975:408).

Отмеченные в интенционале оценочные семы лежат в основе развития переносного значения, а также системы фразеологизмов. Так, в структуре значения лексемы *лебедь* закреплены оценочные семы «красивая шея» и «плавные движения»: «*Водоплавающая перелетная птица с белым (реже черным) оперением, с длинной, красиво изогнутой шеей и плавными движениями*» (МАС 1981: II,223). Эмотивная коннотация строится на актуализации оценочных сем, входящих в интенционал: лексема развивает переносное значение — 2. *Народно-поэт*. Ласковое обращение к девушке, женщине (МАС 1981: II,223) (ср. также: *лебедушка* — в народной сло-

весности ласковое обращение к девушке, женщине; *Царевна-Лебедь* – в народных сказках: царевна, превращающаяся в лебедя), *лебединая поступь* (перен.: плавная). На основе актуализации сем импликационала закрепляется фразеологизм *лебединая верность*. В латышском языке эмотивный признак *красивая шея* закрепился во фразеологизмах *kakls kā gulbim, gulbja kakls – Saka par ļoti skaistu, slaidu kaklu* (LFV 2000:408). Еще один позитивно-оценочный фразеологизм связан с актуализацией символики белого цвета: *balts kā gulbis – poet. Ļoti balts, tīrs* (LFV 2000:407). В немецком языке устойчивое сочетание *Mein lieber Schwan!* выступает в роли междометия со значением удивления – «ну и ну», а также как фамилярное обращение к кому-либо (DRPW 1975:503).

Гораздо чаще развитие эмотивного компонента коннотации строится на основе актуализации сем имликационала. Эмотивный компонент закрепляется благодаря вовлечению лексемы в систему вторичных номинаций. Отсутствие эмотивных сем в структуре значения лексемы *ворон* (ср.: *Крупная птица с блестящим черным оперением, гнездящаяся обычно в уединенных местах* (MAC 1981: I,212) компенсируется рядом паремий, в которых закрепились оценочные семы импликационала («карканье ворона не к добру», «связь с мертвыми» и др.): *старый ворон мимо не каркнет; старый ворон не каркнет даром; ворон каркал, да и докаркался; как ворон крови ждет; куда ворон костей не занесет; спроважу, куда ворон костей твоих не занесет*). Все устойчивые сравнения с компонентом *ворон* в латышском и немецком языках обладают сниженными коннотациями: *kā krauklis – niev. Saka, paužot neapmierinātību ar kāda izturēšanos, nosodot kāda rīcību* (LFV 2000: 551); *herfallen wie ein Rabe, stehlen wie ein Rabe* (WDI 1992: 46).

Позитивно-оценочный эмотивный фон импликационала лексемы *орел* (на основе семы «высоко летает») закреплен в переносном метафорическом значении (ср.: *Крупная, сильная хищная птица с загнутым клювом, живущая в гористых или степных местностях 2. О человеке, отличающемся мужественной красотой или удалью, отвагой, смелостью и т.п.* (MAC 1981:II,874)). Дальнейшее закрепление позитивной оценочности находит отражение в паремиях: *всем птицам птица орел; орел мух не ловит* (Даль 1981: III,690). В немецком языке лексема *Adler* не развивает переносного значения, однако имеет поэтическую перифразу *König der Lüfte* (dichter.) (Duden 2006:71). В латышском языке эмотивная оценочность развивается на основе семы импликационала «хорошее зрение»: *acis kā ērglim – Ļoti laba, asa redze* (LFV 2000: 318) (ср. также в немецком языке – *Adlerauge*).

Метафорический перенос на основе сем импликационала развивает также лексема *ласточка* – 1. *Перелетная птица с узкими острыми крыльями, юрка и быстрая в полете 2. (обычно в обращении) Ласковое название женщины, девушки, девочки* (MAC 1981: III,221). Развитие позитивно-оценочных коннотаций предопределено в том числе благозвучной формой слова. Этим во многом объясняется и тот факт, что лексема активно используется в эргонимах (ср.: *ласточка* – название теплохода, конфет и др.). В латышском языке во фразеологизацию вовлекается эмпирический признак, связанный с быстротой передвижения: *kā bezdelīga – Saka par cilvēku, kam ir ātras, veiklas kustības, kas ir modrs* (LFV 2000:136). В немецком языке нет переносного значения, связанного с характеристикой лица. Слож-

ное слово *Schwalbenschwanz* (хвост ласточки) метафорически обозначает *фрак* (*фалды фрака*). Любопытно, что в толковании значения в немецком языке в качестве дифференциальной семы названа форма хвоста ласточки: *mit gegabeltem Schwanz* (Duden 2006: 835).

Эмотивная сема минорной или мажорной гаммы может быть связана с тем, что тот или иной орнитоним ассоциируется с определенным временем года. Ласточка — птица, символизирующая приход весны. В русском, латышском и немецком языках есть фразеологизм *первая ласточка* (о самых первых признаках появления чего-л.) — *pirmā bezdelīga, die erste Schwalbe* (ср. также: *одна ласточка весны не делает*, то же в немецком языке — *eine Schwalbe macht noch keinen Sommer*). Символика, связанная со знанием своего времени, времени возвращения, восходит к Библии, где среди других птиц названа *ласточка*: «*И аист под небом знает свои определенные времена, и горлица, и ласточка, и журавль наблюдают время, когда прилететь*» (Иер. 8,7).

В формировании эмотивной коннотации первостепенное значение имеет художественный дискурс, высокая частотность контекстов, продуцирующих данную коннотацию. Журавли в русской лингвокультуре становятся прежде всего маркером осеннего времени: «*Погода серенькая, дождливая: унесли лето журавли*» (И. Шмелёв); «*Пролетело несколько косяков диких уток; где-то печально кричали журавли*». (Д. Мамин-Сибиряк) (ср. связь журавлей с весной в немецком языке: *der trübe Winter ist vorbei, / die Kranich' wiederkehren* — GW). Эмотивной доминантой рассказа Бунина «Журавли», являющегося зарисовкой «ясного и холодного дня поздней осени», становится реплика мельника, во весь дух летящего на беговых дрожках по осенней дороге: «*-Ах, грустно-о! Ах, улетели журавли, барин!*».

Мотив отлета журавлей актуализирует семантику прощанья, расставания, неба, выси, далей. Эмотивная доминанта образа журавля — «печаль, тоска, тревога». Крик журавлей в осеннем небе получает устойчивый коннотативный фон — прощальный и печальный» (Ср. также большое количество контекстов с актуализацией этой коннотации) (Сырица 2011: 396).

Мотив прилета журавлей как знак наступающей весны в поэтическом дискурсе востребован значительно реже: *Полюбуйся: весна наступает, / Журавли караваном летят, / В ярком золоте день утопает, / И ручьи по оврагам шумят* (Никитин); *Еще весны душистой нега/ К нам не успела низойти / <...> Но возрожденья весть живая/ Уж есть в пролетных журавлях* (Фет). Контекстов с описанием возвращающихся весной журавлей несоизмеримо меньше и в прозе:

Залились невидимые жаворонки над бархатом зеленой и обледеневшим жнивьем, заплакали чибисы над налившимися бурюю неубравшеюся водой низами и болотами, и высоко пролетели с весенним гоготаньем журавли и гуси (Л. Толстой).

В самый торжественный час появления солнца звуки лесной музыки особенно нарастают. Приветствуя восходящее солнце, в серебряные трубы трубят журавли, на бесчисленных свирелях повсюду заливаются неустойчивые музыканты — дрозды, с голых лесных полей поднимаются в небо и поют жаворонки (И. Соколов-Микитов).

Заблеяли воздушные барашки-бекасы, ныряя с одной волны ветра на другую, а на дальнем, недоступном болоте в серебряные и медные трубы переливчато заиграли-закурлыкали журавли (Ю. Коваль).

Звуки, издаваемые журавлями в осеннем и весеннем небе, передаются с помощью двух разных лексем: *курлыкать* и *трубить*. Это находит отражение и в системе номинаций:

В некоторых диалектах весной птицу называют веселик, используя антонимичный мотиватор, исходящий из поверья о том, что, когда журавли прилетают, нельзя употреблять их настоящее наименование, а только противоположное, чтобы не печалиться целый год и отогнать от себя беду (Селиванова: в сети).

Приметы, связанные с прилетом и отлетом журавлей, прежде всего отражают наблюдения над журавлями в осеннем небе: *Кто когда хочет, а журавль ко спасу* (т.е. отлетает); *Если журавли полетят к третьему спасу, то на покров будет мороз; а нет, то зима позже; Колесом дорога!* (кричат журавлям, чтоб их воротить); *Одна у журавля дорога: на теплые воды!* (ср. также «весеннюю» примету: *Журавль прилетел и теплынь принес*) (Даль 1981: IV, 547). В латышской фразеологии закреплено интересное наблюдение над временем прилета и отлета журавлей: *dzērves atnes launagi, un dzērves aiznes launagi* (журавли приносят полдник и журавли уносят полдник).

Необходимо отметить, что лексема *журавль* вовлекается во фразеологизацию на основе актуализации разных эмпирических признаков, релевантных для определенной культуры и неизменно получающих ту или иную оценочность. Эмпирические признаки *длинные ноги* и *длинная шея* отражены в зооморфных фразеологизмах *журавлиные ноги*, *журавлиная шея*. В латышском языке закрепился фразеологизм *kakls kā dzērvei; dzērves kakls – Pārmērīgi garš, tievs kakls* (LFV 2000: 291). Наблюдение над ногами журавля нашло отражение в образном фразеологизме *dzērvju zābaki* (журавлиные ботинки) – *Sabristas, vējā, mitrumā un aukstumā sasprēgājušas kājas* (LFV 2000: 1377) (о ногах, огрубевших от холода и ветра). Устойчивое сочетание *журавлиный клин* в русском языке развивает эмотивную коннотацию грусти, печали. В латышском языке сочетание *dzērvju kāsis (rinda)* находит отражение в устойчивом сравнительном обороте *kā dzērves rindā*, имеющем значение *Rindā cits aiz cita* (LFV 2000: 291). В немецком языке встречается лишь один фразеологизм с компонентом *журавль* – *die Kraniche des Ibykus* (Ивиковы журавли), восходящий к названию баллады Ф. Шиллера и ставший символом отмщения, возмездия.

Развитие эмотивного компонента коннотации может строиться на основе оппозиций, актуализирующих оценочные семы «лучше – хуже», при этом выбор орнитонимов в известной степени произволен: *орел орла плодит, а сова сову родит; видом орел, а умом тетерев; как ни бодришь ворона, а ей до сокола далеко; вороне соколом не бывать; плох сокол, что ворона с места сбילה; где ворона ни летала, а к ястребу в когти попала; от ворон отстала, а к павам не пристала; наряд соколий, а походка воронья; сколько утка ни бодришь, а лебедем не быть; велика птица журавлица, да мала птичка перепелочка* (Даль 1981: I, 242, 244; 547). Устойчивая связь рече-

вых антонимов журавль — синица находит отражение в пословице *лучше синица в руках, чем журавль в небе* (ср. также фразеологизм *журавль в небе* — «о чём-либо весьма далёком, недостижимом»), которая строится на актуализации сем *прекрасное, недостижимое — обыденное, простое*. В словаре Даля дан целый ряд модификаций этой паремии: *хоть тресни синица, а не быть журавлем; не сули журавля в год, а хоть синичку, да в рот; не сули журавля в небе, а дай синицу в руки*. Интересно, что в других языках эта семантика передается другими орнитологическими парами, например, в латышском — *labāk zīle rokā, nekā mednis kokā*, в немецком — *lieber (besser) ein Spatz (den [ein] Sperling) in der Hand als die Taube auf dem Dach; besser ein Sperling in der Hand, als ein Kranich (Taube) auf dem Dach*. Известность этой пословицы в разных языках свидетельствует об ее универсальности.

Таким образом, эмотивный компонент коннотации имеет национально-культурную специфику, формируется прежде всего на основе актуализации сем импликационала и закрепляется в системе вторичных номинаций. В силу специфики денотата орнитонимы активно используются в паремиях, а также в художественном дискурсе. Особое место журавля в русской лингвокультуре определяется тем, что это прежде всего эмоционально переживаемый объект, вовлеченный в репрезентацию культурно значимых концептов: *небо, осень, тоска*. В группе орнитонимов эмотивный компонент коннотации тесно взаимосвязан с оценочным компонентом.

ЛИТЕРАТУРА

- GW
о.Ж. *Das Grimmsche Wörterbuch Online*. <http://www.woerterbuchnetz.de>
- DRPW
1975 *Deutsch-russisches phraseologisches Wörterbuch*. Moskau.
- Duden
2006 *Deutsches Universalwörterbuch*. Dudenverlag 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim Zürich. Band 10.
- Duden
2010 *Das Synonymwörterbuch*. Dudenverlag, Mannheim Zürich. Band 8.
- LFV
2000 Laua A. u.c. *Latviešu frazeoloģijas vārdnīca*: Rīga: Avots.
- БАС
1955 *Словарь современного русского литературного языка в 17 томах*, т. IV. Москва — Ленинград.
- Даль В.И.
1981 *Толковый словарь живого великорусского словаря*. В 4-х томах. Москва.
- МАС
1981 *Словарь русского языка в четырех томах*. Москва: Русский язык.
- Селиванова Е.А.
Б.д. *Мотивационная природа мифа в номинативной подсистеме русского языка*. В сети: selivanova. net/
- Сырица Г.С.
2011 К вопросу о национально-культурной коннотации. *Функциональная семантика и семиотика знаковых систем*. Сборник научных статей. Ч. I. Москва: РУДН.

- Телия В.Н.
1991 Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация. *Человеческий фактор в языке*. Москва.
- СССР
1985 Тихонов А.Н. *Словообразовательный словарь русского языка в двух томах*. Москва.
- Шаховский В. И.
1987 *Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка*. Воронеж: ВГУ.
- Фасмер
1986–1987 Фасмер Макс. *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*. Москва.
- WDI
1992 *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Dudenverlag. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich.
- Чернышева Л.
2007 Орнитологический код во фразеологии. *Filologija*. VŠJ Šiaulių universiteto leidykla 2007, № 12.

SUMMARY

On the emotive component of connotation as a national cultural phenomenon (based on ornithological terms)

The paper deals with specificity of development and consolidation of emotive component of connotation of the group on ornithological terms. In the system of language, this vocabulary is neutral, and dictionary entries do not contain any special labels. Their connotation is reflected in the system of secondary nomination, i.e. in metaphors, phraseological units, as well as derived forms. Ornithological terms are involved in phraseology's as a result of realisation of various empiric features of corresponding referriers. These features are culture-specific and get invariably evaluated by linguistic communities. The emotive component of meaning (sema) can belong in minor or major section of the scale depending, for instance, on the season with which particular ornithological terms are associated. In the formation of emotive connotation, a type of discourse and high frequency of contexts producing this connotation are of paramount importance.

РУССКИЕ ЗООНИМЫ ДАУГАВПИЛСКОГО РАЙОНА

Г.Н. Питкевич

Несмотря на то, что ономастика как наука существует уже достаточно долгое время, до сих пор не разработана четкая методологическая система, а изучение разных пластов ономастики весьма неоднородно. Так, изначально топонимия занимала центральное место, и термином «топономастика» обозначали науку об именах в целом (Березович 2001: 35). Таким образом, топонимика стала эталоном при изучении ономастического материала. Также большое внимание уделялось антропонимам, и это положение практически без изменений сохраняется до сих пор. Остальным разрядам ономастики, в том числе зоонимике, уделяется крайне мало внимания. Между тем изучение зоонимов важно для общей теории ономастики и лексикологии, для исследования проблем языковых контактов, словообразования, мотивации и т.д.

При этом зоонимия имеет свои особенности, отмечается ее большая, по сравнению, например, с антропонимией, «открытость» для проникновения слов из других ономастических классов и подверженность иноязычному влиянию (Гусева 2002: 340).

Совсем неизученными остаются клички городских животных, *«содержащихся в семьях»*, — это *«белое пятно в наших зоонимических исследованиях»* (Сталтмане 1989: 89). А отношение сельского и городского жителя к животному и, соответственно, отношение к кличкам животных довольно сильно различаются. Различается и состав самих животных, содержащихся в городских квартирах и содержащихся в личных хозяйствах в сельской местности.

В зоонимии гораздо более чётко, чем в современной антропонимии, разграничиваются два класса имён: деревенские и городские. Различия между этими классами весьма существенные и очень глубокие, и прежде всего они проявляются в именуемых объектах (или — при наличии одинаковых животных, например, кошек, — в различном отношении к ним), в принципах именования и в структуре зоонимов.

В деревне клички даются наиболее «важным» для сельской местности (и часто единичным в личном хозяйстве) животным: коровам, собакам, лошадям, овцам, козам, свиньям, кроликам. Другие животные менее важны для «выживания» и поддержания определенного уровня благосостояния, эти животные — кошки, крысы, мышки, хомяки и т.д. — остаются без внимания хозяев и, как следствие, без индивидуальной клички.

Основную же массу именуемых городских животных составляют кошки, собаки, попугаи, различные мелкие грызуны, черепахи и другие.

В деревне преобладает прагматический подход к именованию животных. Им, как правило, присваиваются традиционные, характерные для определённого вида животных, что называется, без затей, имена. Например, в русской деревне все понимают, что *Борька* — это свинья, *Шарик* — собака, *Васька* — кот и т.д. Часто кошки даже не достаиваются клички, а именуются видовым именем *Кошка*, то есть в иерархии деревенской фауны кошки занимают самые низшие ступени. Но в деревне имеются и свои «аристократы». Это лошади и коровы. Они пользуются привилегированным положением в хозяйском дворе, поэтому в их имена вкладывается особый смысл и особое отношение. При выборе клички часто используется родословный принцип.

При именовании городских домашних любимцев применяется другой подход — творческий. В городах животное — член семьи, а не кормилец. И соответственно, имя его будет отличаться от имени животного «производственного».

В именовании и назывании городских домашних животных нельзя определить частотные клички из-за их многообразия. В этом заключается следующее отличие деревенских и городских зоонимов. Парадигма деревенских кличек достаточно бедна и, как правило, не содержит их модификаций. Многие клички этой группы имеют не только специальные зооформанты типа *-ан, -ун, -ик, -уна, -уха, -уша, (Буруха, Зимик, Иеренюха, Карюха, Тугана* — примеры П. Т. Поротникова), но даже и корневые морфемы — диалектные. По мнению А. В. Суперанской, зоонимическая лексика в диалекте образует относительно самостоятельную «региональную ономастическую систему» (Суперанская 2009: 193).

Городские же клички отличаются богатой парадигмой эмоционально-экспрессивных вариантов, что их сближает с парадигмой личного имени. Однако, в отличие от антропонимической парадигмы, содержащей всю гамму выражаемых говорящим отношений к именуемому лицу — от ласкательных до грубых и пренебрежительных — в зоонимической парадигме имеются преимущественно ласкательные формы. Причём такие гипокористики образуются по образцу антропонимических гипокористик, с использованием антропоформантов *-а, -онька/-енька, -уська, -ушка, -ка* и др., особенно, если клички образованы от апеллятивов, например: Мышка — *Мыша, Мышенька* и т.д.

Исследование зоонимов важно для понимания языковой картины мира человека. Городской житель редко зависит от животного материально, но очень часто — психологически, так как в городе животное становится членом семьи. Поэтому и клички животных в языковой картине мира горожанина занимают особое место.

Даугавпилсская городская зоонимия не только не имеет полного и всестороннего системного лингвистического освещения, но и принадлежащий ей фактический материал как следует не собирался. Настоящая статья является по сути одной из первых попыток представления такого материала.

Следует ещё добавить, что для Даугавпилса как полиэтничного города выявление особенностей его ономастикона невозможно без учета кросскультурных контактов.

В Даугавпилском городском зоонимическом пространстве центральное место занимают клички кошек и собак, на периферии — клички мелких грызунов и попугайчиков.

Даугавпилские зоонимы отличаются не только тематическим и деривационным многообразием, но они также разнообразны по типу мотивировки и характеру номинации.

Среди фелинонимов (кошачьи клички) и кинонимов (собачьи клички) самую многочисленную группу представляют номинации, образованные от антропонимов, чаще всего от личных имён и их гипокористик, но встречаются и клички, мотивированные фамилиями и именем-отчеством. Здесь присутствует тенденция породистых животных «величать» иноязычным именем (преимущественно английскими именами). В случае, если породистую кошку или собаку кличут русским личным именем, то такое имя, как правило, является неофициальным, т.е. домашним, и представляет собой гипокористику от паспортного иноязычного имени — *Сандра, Кити, Сёма, Альфонс, Кети, Кузя, Филя, Нюрка, Мишка, Фросик* (от Фрося), *Кира, Кеши, Кузьма, Кития, Шэлли, Зигфрид — Зигфридка — Зигфрида, Лола, Манечка, Диора, Петя, Лиза, Бонифаций — Боня, Иннокентий (Кеши), Бэлла, Лиля, Риккардо, Катя — Катюня, Люся — Люська, Муся — Муська, Машка, Митька, Бэлка, Васька, Толик, Тося, Матильда, Муся, Ника, Элвис, Тима, Аза, Патрик, Джерри, Томас, Рэйди, Сара, Даша, Линда, Люси, Фаина, Лора, Ника, Грег, Карэн, Кенди, Пеги, Меги, Лео, Клеопатра, Лукас, Джерри, Пенни, Томик, Рой, Зита, Сара, Джессика, Чарлик, Джеффри, Гоша, Рафаэль, Содми-Ватсон, Джо, Рада, Маргоша, Лора, Сиси, Орнелла, Люсия, Джессика, Джейсон, Ева, Лаврентий Павлович, Мария Ильинична, Семён Семёнович, Рудольф Карлович, Персик Петрович, Тимофей Сергеевич* и т.д.

Клички образуются также от топонимов, как правило, экзотических, большей частью это относится к кинонимам — *Байкал, Дания — Дани, Андорра, Марсель*. Однако среди даугавпилских фелинонимов они не зафиксированы, единичные примеры относятся только к кинонимам.

Другой частотной группой являются зоонимы с внутренней формой, указывающей на цветовой признак. Эту особенность называют зоонимической универсалией. При этом окрас животного может указываться непосредственно — *Черныш, Черный, Рыжик, Белый, Руфус* (рыжий — лат.), но также и метафорически — *Дымка, Снежок, Каштан, Мышка* (так зовут кошку по мышиному окрасу), *Бэлла* (белая), *Белка* (белая), *Уголёк, Персик Петрович, Чубайс* (рыжий) и т.д.

Наиболее распространенными из рассмотренных цветообозначений в городском зоонимиконе Даугавпилса оказываются *черный, белый и рыжий*.

Многие клички своей внутренней формой отражают характерные особенности нрава и поведения животных: *Шуруп* (вёрткий как шуруп), *Мурик* (мурчит), *Нюрка* (мурлычет «нюр-нюр»), *Динго* (дикая собака), *Ласка, Лис* (хитрый кот), *Рысь — Рыська* (бросается, как рысь), *Вулкан* (собака, отличающаяся взрывным и горячим нравом).

Нередко зоонимы фиксируют внешние признаки: *Изюм* (глаза, как изюминки), *Красавица, Толстый, Батон, Пушистый, Пушок, Бублик* (хвост, как бублик), *Кубик*.

Среди даугавпилских зоонимов отмечено большое количество фелинонимов и кинонимов, являющихся мемориальными (животных называют в честь каких-то

лиц, событий или фактов) или прецедентными (клички намекают на какой-то источник, известный узкому или широкому кругу лиц) — *Крисма* (родилась на Рождество), *Сима* (в день имени Симоны), *Милка* (от названия шоколадки *Милки вэй*), *Маркиз* (Маркиз де Карабас), *Эми* (звали героиню в учебнике по английскому языку), *Лаврентий Павлович*, *Ягр* (в честь знаменитого хоккеиста), *Ума Турман*, *Муля* (от *Муля, не нервуй меня*), *Бонни и Клайд* (кот, названный по имени известных американских грабителей за свой вороватый нрав), *Семён Семёнович* (кот назван по имени героя Юрия Никулина из фильма «Бриллиантовая рука»), *Тайсон* (кот назван в честь скандального боксёра) и т.д.

Многие клички восходят:

- к названиям растений и их плодов: *Каштан*, *Камыш*, *Мирта*, *Пальма*, *Киви*, *Мелисса*;
- к названиям различных предметов: *Баксик* (от *бакс* — доллар), *Сантим*, *Еврик* (от евро), *Панкуука* (блин — латыш.), *Джойстик* (устройство в телефонах и компьютерах), *Сапфир*, *Кубик*, *Думка* (диванная подушечка), *Бантик*, *Кнопка*, *Ёришк* (щётка, которой чистят бутылки), *Пусик*;
- к абстрактным понятиям: *Дар*, *Радость* — *Рада*, *Дежавю*;
- к номинациям других животных: *Мышка*, *Шмеля*, *Тигра*, *Карась*, *Рысь* — *Рыська*, *Рыся*, *Лис*;
- к названиям титулов/сословий: *Принц*, *Султан*, *Босс* — *Босик*, *Буржуй*, *Маркиз*, *Лорд*, *Граф*, *Боцман*, *Лектор*.

У современных городских жителей на выбор клички для домашнего животного влияют также имена героев литературных произведений, телевизионных, художественных и мультипликационных фильмов. Подтверждением этому служат многочисленные зоонимы, зафиксированные в городе Даугавпилсе: *Семён Семёнович*, *Бонни и Клайд*, *Ру*, *Том*, *Джерри*, *Динго*, *Мухтар*, *Чапай*, *Фунтик*, *Лиса Алиса* и др. Следует добавить, что часто на выбор клички для животного влияет не один фактор (например, любимый герой фильма), а сразу несколько факторов.

Кроме этого, в даугавпилсской зоонимике представлены небольшие группы традиционных кличек, например, *Барсик*, *Шарик*, *Мурзик*, *Мурка*, *Васька*, *Мухтар*; гендерных — *Мальчик*, *Девочка*, *Мачо*, *Леди*; инвективных — *Шайтан*, *Фашист*, *Шахидка*, *Пират*, *Кошмарик*, *Соплявка*.

ЛИТЕРАТУРА

- Беляева М.Ю.
2010 *Ономастикон западных районов Краснодарского Края: полисистемный аспект*. Автореферат дис. на соиск. уч. степени доктора филолог. наук. Ставрополь.
- Березович Е.Л.
2001 Русская ономастика на современном этапе: критические заметки. *Известия АН. Серия литературы и языка*. Том 60, № 6. С. 34–46.
- Гусева Е.В.
2002 Источники современных городских зоонимов и мотивации при их выборе. *Предложение и Слово: Межвузовский сборник научных трудов*. Саратов: Издательство Саратовского университета. С. 339–344.

- Поротников П.Т.
1970 Групповые и индивидуальные прозвища в говорах Талицкого района Свердловской области. *Антропонимика*. Москва: Наука. С. 150–154
- Сталтмане Э. В.
1989 *Ономастическая лексикография*. Москва: Наука.
- Суперанская А.В.
2009 Общая теория имени собственного. Москва: ЛКИ.

SUMMARY

Zoonyms in the town of Daugavpils

Zoonyms – nicknames of animals- make one of the lesser studied areas of onomastics. Comparing to modern anthroponymy the difference between the urban and the rural names is much clearer namely in zoonymy. This may be explained by difference in man’s relation to animal in village and in town. There is more pragmatic approach to naming animals in the rural areas because animals are regarded as mere providers.

On the other hand, the process of giving names to animals is much more creative in the urban areas. The animals or pets are considered more as a part of the family then mere suppliers. This is the reason the names of pets in town or city is different from the names of livestock. The animals kept in appartments in the town differ from the animals kept in the village.

In rural areas names are mostly given to “more important” animals – to cows, dogs, horses, sheeps, goats, pigs, rabbits. In urban areas, however, most of the named animals are cats, dogs, parrots, various rodents and turtles.

There are zoonyms of Daugavpils described in the current article.

КОНЦЕПТ ПУТЬ / ДОРОГА В ТЕКСТАХ РУССКИХ ПЕСЕН: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Эва Стрась

Все большее значение в последнее время приобретают в лингвистике направления, связываемые с антропоцентрическим подходом, такие, как когнитивизм и лингвокультурология. Когнитивный подход к изучению языка ставит на первое место человека с его ментальным миром, в котором заложено содержание различных понятий, получающих свою реализацию в языковой картине мира, а затем и в лексической системе языка. Лингвокультурология, в свою очередь, изучает культурную оболочку языковых фактов, составляемую на основе этимологии, истории, современных ассоциаций, оценок и переживаний (Тазетдинова 2010).

Подходы к изучению концепта, равно как и определение самого понятия, представлены богатой научной литературой. Несомненные заслуги в этой области принадлежат Е.С. Кубряковой, А.П. Бабушкину, Д.С. Лихачеву, З.Д. Поповой, И.А. Стернину и другим исследователям, разрабатывающим самые разные стороны указанной проблемы (Стернин 2001). Из всех определений концепта наиболее показательной и **убедительно-несложной** можно было бы считать характеристику Е.Е. Стефанского: «*концепт — это понятие, погруженное в культуру*» (Стефанский 2006: 238). Культурная обусловленность концепта, как известно, не подлежит сомнению. Ранг концепта приобретают элементы, в каком-то отношении ценные для культурной памяти данного народа. Они получают свою реализацию в виде лексических единиц, а также паремий, фразеологизмов, устойчивых и свободных словосочетаний и выражений.

Концепт «*путь*» / «*дорога*», рассматриваемый нами в настоящей работе, является существенным для русской культуры. Он был предметом изучения ряда исследователей, например, Н.Д. Арутюновой (Арутюнова 1999), О.О. Ипполитова (Ипполитов 2001), П. Червиньского (Червиньски 2003), вместе с тем работ, посвященных функционированию указанного концепта в песенных текстах, обнаружить не удалось. Эти последние представляют собой тип художественных текстов и воспринимаются в большинстве случаев как поэтические. К слову сказать, в песнях, как известно, функционируют два семиотических кода — словесный и музыкальный (Barańczak 1973), нас, по понятным причинам, будут интересовать лишь тексты. Хорошим источником, содержащим слова наиболее популярных песен, являются песенники. Их политематичность наилучшим образом показывает, что хранится в коллективной памяти народа. Для проводимого анализа примеры словосочетаний отбирались из двух песенников, включающих 754 песни. Как опорные слова *путь* / *дорога* в них были обнаружены в 148 случаях, которые

можно было бы определить как средства объективации рассматриваемого концепта. Не все словосочетания оказались достаточно показательными, поэтому анализу были подвергнуты только те, на основании которых можно было показать специфику понимания и восприятия «пути» / «дороги», обусловленную ментальными особенностями носителей русского языка и культуры.

Изучение концепта, как известно, предполагает, помимо описания его смысла, также анализ взаимосвязей единиц его представления (лексической реализации) с другими языковыми единицами. Ядро анализируемого концепта представлено синонимическими существительными *путь* / *дорога*. Вне анализа остается сочетаемость лексических единиц гипонимического характера типа *тропинка*, *стежка*, *улица* и т.п., а также названия партитивных элементов: *мостовая*, *тротуар*, *обочина* и пр. В словаре русского языка, рассматриваемые в прямом значении, *путь* / *дорога* означают место, точнее, полосу земли. На этом основывается их семантическое сходство, после чего их значения расходятся. Обе лексемы, фиксируемые, в частности, *Новым словарем русского языка* (НСРЯ), насчитывают, соответственно, 11 и 6 словарных значений. Как показал анализ употреблений этих единиц в текстах песен, совпадение их в основном можно было бы свести к общей идее движения, не всегда выражаемой эксплицитно. По этой причине языковые воплощения обоих понятий будут рассматриваться раздельно, после чего, по мере возможности, сравниваться.

Путь

Сочетаясь с другими единицами языка, *путь* приобретает в контекстах употребления характеристики прежде всего качественные, реже – конкретно физические, причем на первое место выдвигается определение длины, подчеркивающее расстояние: *справа и слева синее небо / а посередине дальний путь* («Дорожная»). Ощущается открытость пространства, необъятность простора, столь присущие ментальности носителей русского языка.

В другом контексте рассматриваемое словосочетание приобретает значение переносное, сопоставимое с выражением *жизненный путь* (11-е значение НСРЯ): *Давай пожмем друг другу руки / И в дальний путь, на долгие года* («Дружба») или *В дальний путь собрались мы* («Главное, ребята, сердцем не стареть»). С точки зрения времени, жизнь вполне может восприниматься как путешествие (7-е значение НСРЯ). Эмоции, сопутствующие описываемому явлению, скорее всего, положительные. Другое сочетание с синонимичным прилагательным, данное в краткой форме – *Путь далек у нас с тобою, / Веселей, солдат, гляди!* («В путь»), предполагает объединение двух проекций – пространственной и временной. Упомянутая бескрайность способствует восприятию дороги (перемещения в пространстве) как нелегкого и, возможно, даже тяжелого, трудного по каким-то причинам предприятия, однако, при бодром и устремленно оптимистическом настроении, преодолимого. Путь – это вместе с тем расстояние, осложненное препятствиями, на нем неизбежно появляющимися. К подобному представлению тяготеет хотя бы такой контекст: *Путь для нас к Берлину между прочим / Был друзья не легок и не скор* («Дорожка фронтовая»). Одновременно с этим прилагательные, обуславливаю-

шие характеристику пути в этой фразе, соотносятся с маршрутом, направлением (8-е значение НСРЯ), а значение времени реализуется посредством прилагательного *скорый*. Представляемые в песне события связаны с военным путем, пройденным Красной Армией в 1941–1945 гг. В данном контексте война, неизменно связываемая с борьбой, несчастьем, смертью, человеческими жертвами, накладывается ретроспективно на достигаемую и, в конечном итоге, достигнутую общую цель – победу и преодоление трудностей. В таком представлении военный путь предполагает положительные эмоции.

Романтическая таинственность незнакомых, непознанных мест, связываемая косвенно с упомянутой ранее бескрайностью, также воспринимается положительно: *Здесь на неизведанном пути / Ждут замысловатые сюжеты* («Надежда»). Встречаются словосочетания, в которых эмоции уступают место уверенности, возможности, испытаниям, включаемым в рамки модальности. Неизбежные трудности, возникающие на пути, предполагают такие контексты: *Ну и пусть будет нелегким мой путь* («Плот»); *Так и надо идти, не страшась пути, / Хоть на край земли, хоть за край* («А цыган идет»). Во втором случае путь может быть не только трудным, но и опасным, однако все эти препятствия следует преодолеть. В далекой перспективе появляется неясная цель движения, связываемая с выполнением важного задания.

Значение пути как маршрута (8-е значение НСРЯ), по которому необходимо следовать в своей жизни, передается рядом контекстов: *Мудростью партии путь озаренный* («Партия – наш рулевой»), к примеру. При этом возможны, как дополнительные, оттенки значения повторяемой множественности: *мы начинаем этот путь / В один и тот же час* («Руки рабочих»), а также совместности, параллельности многократно осуществляемого действия: *где-то рядом держат путь товарищи твои* («Руки рабочих»). Этот маршрут обусловлен идейно, как светлый путь к коммунизму, намечаемый партией. Песни, в которых встречаются подобные словосочетания, призывают к труду во имя высших целей, к работе на благо Родины и будущих поколений, что в свое время было естественным и очевидным. Сороковые годы двадцатого столетия изобиловали такого рода песнями, создаваемыми по советскому образцу, также в других социалистических странах, в том числе и в Польше.

Патриотический мотив возникает в контексте *И бескрайними путями, степями, полями / Всё глядят вослед за нами родные глаза* («Эх, дороги»). Понятие Родины ассоциируется с пространственной бескрайностью преодоления. Картина такого пространственного преодоления способна осложняться представлениями о возникающих возможностях на пути к не уточняемой цели: *В даль родную новыми путями / Нам отныне ехать суждено!* («Дорогой длиною»). Одновременно это и задание, которое необходимо выполнить. К вызывающим положительные эмоции следовало бы отнести ситуацию неизбежной встречи с любимым: *И куда ни пойдешь обязательно / повстречаю его на пути* («Называют меня некрасивою») или благоприятное расположение сердечных дел: *Летят, как ласточки, листочки / С моей любовью по пути* («Ах, эта красная рябина»). Однако можно сомневаться в культурологической специфике подобного рода реализаций.

При толковании отдельных словосочетаний возможны семантические различия пути как полосы земли (прямое значение), места для прохода, проезда (4-е значение НСРЯ), расстояния (5-е значение НСРЯ), а также направления, маршрута (8-е значение НСРЯ). В ряде контекстов допускается их двойное и даже тройное совмещение.

Значение пространства, вызывающего явно не положительные эмоции, можно наблюдать в таком контексте: *Степь да степь кругом, путь далек лежит, / В той степи глухой замерзал ямщик* («Степь да степь кругом»). Образ степи, а в ней замерзающий ямщик имеют опосредованную связь с рассматриваемым концептом. Подобное явление можно определить как лингвокультурный фон, отображающий естественные условия российской территории: бескрайность степи, беспомощность, незащищенность человека перед лицом суровой природы. Настроение тоски и беспомощности, сопутствующее в пути, способно метонимически переноситься на сам «путь», например: *Тосклив, безотраден мой путь...* («Ямщик, не гони лошадей»). Выражение *жизненный путь* может заменяться синонимичной конструкцией с родительным падежом: *Окончен жизни путь, бесцельный и пустой!* («Завеса спущена»), содержащей отрицательную оценку. Иногда такая оценка вызывает несогласие: *Пусть говорят, стал с годами труден путь...* («Еще не вечер»), способствующее необходимости мобилизации внутренних сил для улучшения состояния. Оценка в этом случае сопровождается модальностью.

В текстах песен встречаются выражения, с эмоциями как таковыми, в общем-то, не связанные. Очевидный способ передвижения куда глаза глядят, вперед, подтверждается высказыванием: *... для нас покоя нет и нет пути назад* («Махнем не глядя»). Путь только вперед, не предполагающий возврата, отступления, типичен для движущейся в наступление армии, а следовательно, и солдат в их стремлении к победе как конечной цели. В еще одной песне содержится непосредственный призыв: *Солдаты в путь, в путь, в путь...* («В путь»), предполагающий необходимость продвижения к цели, с тем чтобы выполнить задание. Неизведанность выбора, неопределенность, связанная с выбором пути, появляется в вопросе: *Кто сей путник запоздалый, / Путь куда лежит* ему? («Тройка»). Это может быть воспринято и как не прямое следствие бескрайней необъятности, открытости пространств, о которых шла речь в начале. Отсутствие определенности места назначения (цели) становится здесь средством характеристик путника.

Семантика времени (7-е значение НСРЯ) четко связывается с предложно-именной конструкцией *в пути*: *... нас ветер России в пути обнимал* («Любите Россию»); *... пел в пути солдат* («Баллада о солдате»). Движению сопутствует мысль о Родине, а также песня. Рассматриваемая конструкция появляется также в случае тоски по родным местам и близкому человеку: *... акации с нами в пути* («Горит черноморское солнце»); *Мне светили в пути не раз / Ваших глаз огоньки!* (Севастопольский вальс); *... твоя любовь хранит меня в пути* («Где ж ты, мой сад»). Она же может подчеркивать большое расстояние, вероятно связанное с выполнением задания: *Сколько в пути не пробуду я месяцев / Я возвращусь хоть на вечер сюда* («И опять во дворе»). В том, что песни соотносимы с особенностями российских пространств, можно дополнительно убедиться на основании широкого географи-

ческого контекста, точнее названий мест (*Севастополь, Малахов курган, Черное море, Одесса*), встречающихся в других строфах песен.

Как можно было заметить, семантика полоса земли' у существительного *путь* взаимодействует с его переносными употреблениями. Доминирующими выступают значения, относящиеся к месту для прохода, проезда; расстоянию и направлению. И, что немаловажно, в контекстах употребления эти понятия четкому разграничению не поддаются. Рассматриваемое существительное к тому же очень легко приобретает метафорическое значение. Положительные или отрицательные эмоции, вызываемые контекстом употребления лексемы, иногда отодвигаются на второй план, заменяясь значениями модальности. Интерпретируя концепт «*путь*», можно высказать мысль о том, что он вызывает следующие ассоциации: «*даль*», «*путешествие*», «*трудности*», «*маршрут*», «*будущее*», «*опасность*», «*тоска*», «*жизнь*», «*время*» и др.

Дорога

Концепт «*дорога*» выражается не слишком значительно разветвленным в смысловом отношении одноименным существительным. Это, помимо собственного значения полоса земли', разнообразие метафорических переносов, таких, как определенная перспектива, появляющаяся у субъекта, гамма возможностей выбора, а также ожидание, связанное с тем, что и кого можно встретить на пути. Вызываемая этим эмоция может быть и положительной, и отрицательной. Оптимистический образ дороги возникает в контексте *Дорогой длиною, погодой лунною...* («*Дорогой длиною*»). Положительному восприятию дороги сопутствует хорошая погода, при которой даже большое расстояние и длительность путешествия придают ощущение радости. Сходный образ возникает при рассмотрении контекста *вьется дальняя дорога...* («*Полюшко*»), в котором эта самая дальность дороги подчеркивает необъятность просторов. В свою очередь, эмоциональная близость ощущается в словосочетании *И на старой смоленской дороге / Повстречали незваных гостей* («*Ой, туманы мои, растуманы*»). Этот контекст необходимо рассматривать в связи с историческими событиями. Смоленская дорога ассоциируется обычно с Бородинским сражением, и ее следует воспринимать как место символическое, место защиты Родины от врага. На историческом фоне более позднего времени представлена прямая дорога домой после победы над фашистской Германией: *Ехал я из Берлина / По дороге прямой...* («*Ехал я из Берлина*»). Эта дорога, тем самым, неизменно противопоставляется крутой, извилистой дороге времен войны. Есть и другие характеристики дороги, располагающие к положительному ее восприятию: *по дорогам знакомым / ... мы коней боевых поведем!* («*Конармейская*»); *... хороша дорога к дому* («*Солнце скрылось за горою*»). Приподнятость настроения продвигающихся по дороге передается в контексте *вьется развеселая дорога* («*Полюшко*»). Положительные эмоции появляются и в следующем контексте: *... с этой дороги проселочной / Которой не видно конца* («*С чего начинается родина*»). Это дорога, близкая человеку, своя, родная, манящая в будущее, ведущая в светлую даль. Значение предстоящего пути (3-е значение НСРЯ) представляется доминирующим в контексте *И замолк мой ямицик, а дорога / Предо*

мною далеко, далеко («Однозвучно гремит колокольчик»), хотя вместе с тем это может быть и расстояние, измеряемое единицами длины.

С отрицательными эмоциями связаны образы *Опоздился купец / На дороге большой...* («Хуторок»). На большой дороге бывает опасно, а ощущение возможной угрозы возрастает с течением времени, долгим пребыванием в пути. Прилагательное в данном контексте способствует негативной характеристике. Дорога бывает также крутой, трудной для продвижения. В контексте *Мы к победе, друзья, шли дорогой крутой...* («Не стареют душой ветераны») она приобретает метафорическое значение трудного для преодоления пути. Вместе с тем, это лишь воспоминание, и в этом смысле все, что было, кажется положительным. Сходная семантика и в следующем контексте: *Мы ж не позабудем, где бы жить ни будем, / Фронтowych изbezженных дорог* («Дорожка фронтовая»). Понятие дороги сходно здесь с жизненным путем. Следует также обратить внимание на признак дороги, связанный с ее местонахождением: *... дорогой степною или с войны домой ... солдаты* («Солнце скрылось за горою»). Это дорога тяжелая, пыльная, не защищенная от солнца. Эмоции, вызываемые данной картиной, не положительны. В свою очередь, позитивность связи степного простора с вольной жизнью цыган возникает в контексте *В селенье у степной дороги / Цыганку парень полюбил...* («Льетса песня»). Образ дороги в степи на первое место выносит перспективу, открытость пространству.

Эмоционально нейтральным можно считать определение в контексте *... мы шагаем не спеша дорогой заводской* («Руки рабочих»). Трудно решить однозначно, какое чувство данное действие сопровождает. Однако, если учесть приподнятый тон массовой песни, то в понятиях труда, рабочего класса и умелых рук положительные эмоции заложены изначально. В анализируемых песенных текстах встречается также дорога, специфическая для русской культуры. Это дорога, отмеченная столбами, имеющая соответствующее название: *вдоль по дороге столбовой* («Дорожная»); *по дороге столбовой* («Сердце на снегу»); *Вот мчится тройка удалая / Вдоль по дорожке столбовой* («Вот мчится тройка удалая»).

Некоторые особенности дороги могут определяться метафорически, посредством ассоциации с другим объектом: *Дороги дальней стрела по степи пролегла...* («Сердце на снегу»); *Простор и ширь перед глазами, / Опять дороги пелена, / И песня цыгана за возами...* («Льетса песня»). Это и соответствующий признак дороги, и неопределенная туманная даль.

Помимо приписываемых дороге разнообразных качеств, встречаются также определения сопровождающего дорогу пространства, а также действий, на ней совершаемых. В таких словосочетаниях дорога выполняет функцию места, на которое выходят (2-е значение НСРЯ.), хотя само это действие, в зависимости от контекста, может отмечаться различной семантикой. Так, в контексте *Выхожу один я на дорогу* («Выхожу один я на дорогу») актуализируется метафорическое значение дороги как распутия, сопровождаемого раздумьями над возможностью выбора. Иногда это возможность выбора и установка на одиночество: *Пошел солдат в глубоком горе / На перекресток двух дорог* («Враги сожгли родную хату»). Одиночество выступает ведущим мотивом и в другом контексте: *И, как пьяный*

сторож, **выйдя на дорогу**, / Утонул в сугробе, приморозил ногу («Клен ты мой опавший»). Понятие дороги способно заключать в себе потерянность, неумение найти свое место и последствия этого. Подобные образы, естественно, вызывают чувство тоски и печали, которые трудно считать положительными. В ряде примеров дорога предстает как место, с которого уходят, с тем чтобы не мешать другим: **уйду с дороги — таков закон: / Третий должен уйти!** («Песня о друге»); **Я брошу всё, сойду с твоей дороги! / Забудь меня, пойми и всё прости!** («О, позабудь былые увлечения»). В приведенных случаях имеется в виду дорога жизни двух любящих сердец. С дороги также убегают в связи с интенсивностью движения приближающегося объекта: **ты лети с дороги, птица, зверь с дороги уходи...** («Песня о тачанке»). На дорогу, как на место, предназначенное для движения, смотрят со стороны, с различными чувствами, надеждами, ожиданиями: **Не гляди же с тоской на дорогу / И за тройкой вослед не снешь...** («Что так жадно глядишь на дорогу»). Тот же мотив сопутствует возвращающимся с войны, причем дорога выступает здесь как место встречи людей, связанных общей судьбой: **Девушки, гляньте, / гляньте на дорогу нашу...** («Полюшко»). Значительно реже в текстах песен по дороге движутся. Это может быть просто движение вперед: **... вдоль по дороге, вдоль по дороге вот я шагаю раз и два** («Дорожная»), но может быть и обращение к прошлому, взгляд на пройденный жизненный путь: **Русское поле, Русское поле... / Сколько дорог / Прошагать мне пришлось** («Русское поле»). Иногда ведет себя активно и сама дорога. Она способна увлекать своими просторами, своей открытостью: **Когда дорога яркой далью / Меня манила из глуши** («Когда предчувствием разлуки»). Дорога может быть также предвестником нового, способом приближения к лучшему: **Припомнив ту весну / И каждый знал — дорога к ней / Ведёт через войну** («В лесу прифронтовом»). В некоторых случаях дорога производит действие, являющееся результатом совершаемого по ней движения: **Однозвучно гремит колокольчик, / И дорога пылится слегка** («Однозвучно гремит колокольчик»); **А дорога дальше мчится, пылится, клубится** («Эх, дороги»). В метафорическом плане это движение вперед, которому сопутствует незнание будущего, неясного и туманного. Это состояние подтверждается песней, посвященной дорогам: **Эх, дороги, пыль да туман, / Холода, тревоги, да степной бурьян** («Эх, дороги»). Пыль дорог, по всей вероятности, стоит признать элементом русского колорита. Естественно, когда дороги были немощные, континентальный климат способствовал сезонному изменению их состояния. Они были мокрые, вязкие, топкие — **Теплый ветер дует, развезло дороги** («Давай закурим») или сухие и пыльные.

В нескольких случаях «дорога» передается диминутивной формой существительного. Это скрывающиеся в тени деревьев места приятных встреч: **Здесь вырос сад над берегом с тенистыми дорожками** («Вернулся я на родину») или места прогулок: **В том саду есть глухая дорожка** («Пой, ласточка, пой»). Ласкательность способствует положительным эмоциям. Одновременно это может быть связано с ассоциативно присутствующим оттенком символики угрозы: **По муромской дорожке стояли три сосны, / Прощался со мной милый до будущей весны** («На муромской дорожке»). Муром, дорога через муромские леса, ассоциация с Ильей Муромцем ставит под вопрос возвращение милого весной.

Если сопоставить значения существительного *дорога*, появляющиеся в текстах песен, со значениями, фиксируемыми словарями, окажется, что они практически несопоставимы. В некоторых случаях можно условно разграничить ‘место, по которому надо пройти или проехать’, от ‘путешествия, поездки’ или ‘направления, пути следования’ (НСРЯ), но это только неявное преобладание одного из оттенков значения в рамках общего семантического целого. Доминирующей оказывается метафора, ДОРОГА — это «даль», «расстояние», «одиночество», «тоска», «судьба», «направление», «перспектива», «будущее» и т.п. Немаловажными являются в исследуемых словосочетаниях прилагательные, располагающие большим количеством переносных значений и влияющие одновременно на положительную или отрицательную оценку контекста в целом.

Путь-дорога

Специфически русским является способ передачи рассматриваемого концепта сочетанием *путь-дорога*. Создавая двучленную структуру, оба элемента как бы взаимодополняют друг друга. Рассматриваемое выражение стилистически маркировано и в словаре снабжается пометой «народно-поэтическое» (НСРЯ). Его наличие подтверждается следующими примерами: *далека ты, путь-дорога* («Тучи над городом встали»); *Мы веди машины объезжая мины / По путям-дорогам фронтовым* («Дорожка фронтовая»); *Эх путь-дорожка фронтовая...* («Дорожка фронтовая»); *Светит месяц, светит ясный, / Светит белая заря. / Осветила путь-дорожку / Вдоль до Сашина двора* («Светит месяц»); *Пора в путь-дорогу, дорогу дальнюю, / Дальнюю, дальнюю идем* («Пора в путь-дорогу»). Появление этого сочетания придает тексту особый колорит. Восприятие «пути-дороги» как бы усиливается, интенсифицируется на эмоциональном уровне. Как представляется, словосочетание сближается в своей семантике иногда с *путем*, а иногда с *дорогой*.

В исследуемых словосочетаниях названия концептов сопровождаются в первую очередь прилагательными. Их наличие следует считать немаловажным для формирования семантики выражений в целом, а также для создания положительной или отрицательной оценки. В словосочетаниях без прилагательных определение эмоции становится более затруднительным. В случае недостаточности эмоционального элемента на смену ему приходит модальный, выражающий возможность, допустимость, обязательность, необходимость, сомнительность, желательность и т.п. «Путь» / «дорога» воплощаются в единицы постоянные, даже стереотипные, сопровождаемые прилагательными *дальний, далекий, трудный; степная, пыльная, проселочная, фронтовая*. Кроме того, специфически российскую действительность передают определения, связанные с именами собственными (*смоленская, муромская*). Рассматриваемые словосочетания, создающие соответствующие образы, отображают русскую ментальность, способ ориентации в мире, климатические условия, огромные просторы и др.

«Путь» в большинстве случаев связан в своей семантике с определенной / неопределенной целью. Неоднократно появляющимся мотивом являются трудности, препятствия, которые вырастают на пути и которые следует преодолеть, стремясь к цели. Одновременно это и проверка сил, способностей, умений на жизненном

пути. Концепт «дорога» ближе связан с переживаниями и чувствами – тоской, надеждой, ожиданием. Необходимо отметить, что это только общая тенденция и можно найти случаи иного рода. События, в том числе военные, представляемые в сюжетах песен, внедряются в концепт «пути» в тех случаях, когда возможно удаление от субъекта и/или близких ему мест. Наоборот, в случае возвращения домой, в родное село, на Родину – актуализируется концепт «дороги». Концепт «дорога» ближе малой родине и человеческим переживаниям, в то время как «путь» дальше от этого, абстрактнее. Видимо, в этом сопоставлении и противопоставлении и будет состоять особенность рассмотренных концептов в отношении ментальной действительности носителей русского языка и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Barańczak T.
1973 *Piosenka i topos wolności*, Warszawa: IBLPAN. S. 2.
- Арутюнова Н.Д.
1999 *Путь по дороге и бездорожью. Логический анализ языка. Языки динамического мира*. Ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Шатуновский. Дубна: «Дубна». С. 3–17.
- Ипполитов О.О.
2001 *Некоторые черты строения интерпретационного поля концепта ДОРОГА. Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. Воронеж: Изд-во Ворон. МИОН, ВГУ. С. 133 – 136.
- Стернин И.А.
2001 *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. Ред. И.А. Стернин, Воронеж: Изд-во ВМИОН, ВГУ.
- Стефанский Е.Е.
2006 *К методологии изучения языковой концептосферы. Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология»*. № 1 (4). С. 237–246.
- Тазетдинова Р.Р.
2010 *Языковой концепт как базовый термин лингвокультурологии*. Электронное издание: (http://www.bashedu.ru/evrazia/f_s/f_tazetdinova.rtf). Дата обращения: 6.04.2010.
- Червиньски П.
2003 *Структура словарных значений лексемы в аспекте прагматики. Pragmatyczne aspekty opisu języków wschodniosłowiańskich*, red. P. Czerwiński, A. Charciarek, Katowice: UŚ. S. 21 – 27.

ИСТОЧНИКИ

- Ефремова Т.Ф. (сокр. НСРЯ)
2000 *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Ред. Т.Ф. Ефремова. Т. 1–2. Москва: Изд-во Дрофа «Русский язык».
- Любимые песни и романсы*
2001, 2002 Сост. Н.В. Полетаева, В.Н. Халамова. Челябинск: Урал Л.Т.Д.
- Песенник*
1974 Ред. Е.А. Карасев. Москва: Воениздат.

SUMMARY

**Concept of the way ('put' / 'doroga') in lyrics of Russian songs.
Etnolinguistic aspect**

The paper is concerned with the specificity in functioning of the concept of the 'way' objectivised by language units ('put' / 'doroga' i.e. the *way*) in lyrics. The author has analysed collocations typical of Russian cultural mentality, selected from song collections. This led to identification of similarities and differences in understanding the notions of 'put' and 'doroga' which as synonyms are very close to each other. Slight differences indicate some orientation, objective, tasking of the elements containing 'put' and emotionality related to the state of human soul in collocations with the 'doroga'.

ЛАТВИЙСКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ В ГАЗЕТЕ «СЕГОДНЯ» (1925–1934 ГГ.)

Юрий Сидяков

Настоящая статья является продолжением предшествующей, опубликованной в VIII выпуске «Славянских чтений». В ней рассматриваются публикации газеты «Сегодня» о Православной Церкви в Латвии за 1925–1934 годы – это период времени от избрания архиепископа Иоанна (Поммера) депутатом Сейма Латвийской Республики (и последовавшей затем относительной нормализации положения православия в стране) до его трагической гибели в ночь на 12 октября 1934 года.

Если в предшествовавший период (1919–1924) события церковной жизни мало интересовали редакцию газеты и привлекали к себе внимание главным образом лишь тогда, когда они каким-либо образом оказывались связанными с политическими противоречиями и конфликтами, то начиная с 1925 – и еще более в 1926-м – отношение газеты к церковной теме начинает меняться.

Немалую роль в этом, надо полагать, сыграл изменившийся общественный статус архиепископа Иоанна, его деятельность в Латвийском Сейме, где он выступал преимущественно защитником интересов русского национального меньшинства. Уже одно это в какой-то мере актуализировало внимание и к церковной проблематике. Кроме того, уже в начале 1920-х годов в газету приходят новые сотрудники, к середине десятилетия занявшие в ней видное и даже ведущее место. Прежде всего здесь следует назвать имя М.И. Ганфмана, ставшего сотрудником «Сегодня» в 1922 году, а затем и главным редактором газеты; человеком он был глубоко религиозным, что, очевидно, оказывало влияние на подбор публикуемых в газете материалов. Сотрудником «Сегодня» становится также и Б.Н. Шалфеев – сын известного в Латвии протоиерея Николая Шалфеева. До революции он окончил Киевскую духовную академию со степенью кандидата богословия и в церковных делах разбирался прекрасно. С середины 1920-х годов Б. Шалфеев в значительной мере взял в свои руки обзор церковных событий.

С 1925 года привлекался к сотрудничеству с «Сегодня» также и архиепископ Иоанн. Первая публикация с его участием, пока еще заочным, появилась в номере газеты от 20 февраля 1925 года. Представляла она собой изложение почти двухчасовой речи архиепископа о гонении православной веры в России и о дав-

лении, оказываемом на нее в Латвии (по поводу этой беседы день спустя архиепископ Иоанн давал также и дополнительные пояснения корреспонденту «Сегодня»). 12 апреля того же года было напечатано специальное интервью. Поводом для него послужило пришедшее в Латвию известие о смерти Патриарха Тихона. Почившего Патриарха архиепископ Иоанн знал лично, говорил о нем с особою теплотою, отмечая его мужественность, стойкость в убеждениях, а также необычайное обаяние.

С этого, собственно, и началось сотрудничество архиепископа Иоанна с редакцией «Сегодня». Его начинают привлекать в качестве эксперта по церковным делам как латвийским, так и российским, также и эмигрантским. С 1925 года в газете, кроме разного рода интервью, появляются и непосредственно написанные архиепископом Иоанном статьи. Он комментирует предпринятое по приказанию правительства разрушение часовни на привокзальной площади в Риге (событие это имело широкий резонанс в кругах русской общественности Латвии), год спустя – в 1926 – поясняет принятый по его инициативе закон о Православной Церкви в Латвии.

Из событий, происходивших в советской России, архиепископу Иоанну приходилось комментировать арест Митрополита Петра, а также получившие распространение в то время слухи о намечавшихся изменениях в советской церковной политике. Предполагалось, что вслед за окончившейся неудачей ставкой на обновленческую иерархию власти в СССР предпримут попытку возвести на Патриарший престол верного церковным канонам, но одновременно послушного большевистскому правительству архиерея. Слухи эти, как показали дальнейшие события, не были лишены оснований. Однако в тот момент архиепископ Иоанн был абсолютно убежден в неосуществимости такого рода новой советской церковной политики. Он полагал, что подобный «патриарх» едва ли будет принят церковным народом, как не были приняты ранее обновленцы. Сомневался также архиепископ Иоанн и в том, что кто-либо из верных канонам иерархов согласится взять на себя такую роль. Однако около двух лет спустя, в сентябре 1927 года на страницах той же «Сегодня» ему пришлось комментировать «Декларацию» митрополита Сергия.

В оценках «Декларации» архиепископ Иоанн также проявлял определенную осторожность и не спешил с выводами. Уверения в лояльном отношении к советскому государству, прозвучавшие в этом документе, он был склонен воспринимать как вынужденный, но в то же время необходимый в сложившейся обстановке тактический шаг. Он полагал, что никаких реальных событий подобно тому, как это было в ситуации с обращением (так называемым «Завещанием») патриарха Тихона, в данном случае также не произойдет, что декларация останется, как выразился архиепископ, всего лишь «памятником церковной словесности».

Более определенно, в сравнении с газетной статьей, по этому же поводу архиепископ Иоанн высказался в частном письме к митрополиту Елевферию (Богоявленскому). Написано оно было два месяца спустя, когда прояснились еще некоторые дополнительные обстоятельства, связанные с декларацией. «*Это “обращение”*», – писал архиепископ Иоанн, – *конечно, прежде всего имеет чисто мес-*

тное значение — оно преследует почтенную цель легализации в пределах СССР канонических органов Российской Пр<авославной> Церкви. Будет ли эта местная цель достигнута? Из последнего письма м<итрополита> Сергия я усматриваю, что дело легализации стало пока на том, с чего началось. Будет ли дана обещанная возможность созвать собор, избрать Патриарха и т<ак> д<але>, пока неизвестно. Большевики в связи с обращением убедились, что м<итрополит> Сергей не является лицом, объединяющим вокруг себя весь староцерковный фронт и что вообще такого объединяющего лица у староцерковников нет, что, следовательно, бояться староцерковников как единой силы не приходится и бить их можно по частям, а данные ими обещания можно оставить без исполнения».¹

В 1930 году начинаются репрессии со стороны Патриархии в отношении митрополита Евлогия (Георгиевского), возглавлявшего западноевропейские русские приходы. Митрополит Евлогий, пытаясь всеми средствами сохранить каноническую связь с Матерью-Церковью, согласился подписать «Декларацию» митрополита Сергия (хотя и в компромиссном варианте — как обязательство не использовать амвон для политической агитации). Но подпись под этим документом неизбежно поставила его под удар репрессий, ибо даже панихиды по белым воинам при желании могли служить поводом для обвинений в использовании богослужений в политических целях. В результате карательные меры по отношению к митрополиту Евлогию следовали одна за другой. В конечном счете, он оказался вынужденным порвать с Москвой и перейти под омофор Константинопольского Патриарха. Этот шаг митрополита Евлогия архиепископ Иоанн также комментировал на страницах «Сегодня». Поступок своего парижского собрата он всецело поддержал, подчеркнув, что шаг этот был неизбежен и сделан в интересах Церкви. При этом следует отметить, что ранее к подобным переходам в Финляндии, Эстонии и Польше, совершенным в угоду местным правительствам, рижский Владыка относился явно неодобрительно.

Самому архиепископу Иоанну дипломатические отношения с Заместителем Патриаршего Местоблюстителя каким-то образом удалось сохранить, несмотря на то, что подписать «Декларацию» он отказался. Отказ был мотивирован гражданскими обязательствами латвийской паствы перед законами Латвийского государства, запрещавшими давать подписку о лояльности иностранной державе. Эта мотивировка, очевидно, митрополитом Сергием была признана удовлетворительной. Во всяком случае, никаких репрессивных мер в отношении архиепископа Иоанна из Москвы не последовало и формально он продолжал оставаться в юрисдикции Московской Патриархии².

Из публикаций архиепископа Иоанна на страницах «Сегодня» следует упомянуть и его пространную статью «Русофобия», напечатанную в № 162 газеты за 1926 год и привлекающую к себе пристальное внимание. Защищая русское национальное меньшинство Латвии от притеснений правительства, архиепископ Иоанн одновременно предупреждал о том, что подобная неразумная и недалновидная политика в конечном итоге неизбежно приведет страну к развалу и гибели.

Сотрудничество архиепископа Иоанна с газетой «Сегодня» продолжалось с 1925-го по 1931 год. Особенно активным оно было в 1925—1926 гг. В 1925 году

было опубликовано 6 его бесед и статей, в 1926 — 14 (включая также изложение речей, произнесенных с трибуны сейма). Начиная с 1927 года, число печатных выступлений архиепископа Иоанна на страницах газеты начинает уменьшаться. В 1927 году их 5, в 1928 — 3; в 1929 — 3, в 1930 всего 1, затем еще 3 в 1931. В 1932 году хотя и были напечатаны три письма архиепископа Иоанна, но все они являлись лишь требованием опровержения помещавшихся ранее на страницах «Сегодня» высказываний «прогрессивных русских депутатов». Назвать подобные публикации «сотрудничеством» довольно сложно. И, наконец, в 1933 в газете публикуются обвинения социал-демократа Рудевца против архиепископа Иоанна, прозвучавшие с трибуны Сейма, и ответ на них Владыки, также произнесенный в Сейме. Как явствует из приведенных фактов, сотрудничество архиепископа Иоанна с «Сегодня» в начале 1930-х годов практически полностью прекращается. В газете еще продолжают печататься обзоры выступлений архиепископа в Сейме, появляются материалы о нем (в частности, в 1931 году, когда широко освещалось празднование 10-летнего юбилея служения Владыки на Латвийской кафедре), однако сам архиепископ Иоанна в последние примерно 3 года его жизни в газете более участия не принимает. Насколько можно судить по сохранившимся архивным материалам, в начале 30-х годов взаимоотношения между ним и редакцией газеты явно осложняются. Чувство взаимной приязни с М. Ганфманом, по всей видимости, продолжает сохраняться и в дальнейшем, но, как свидетельствует опубликованный архив газеты «Сегодня», многие выступления архиепископа Иоанна начала 30-х годов, а также манера его поведения во время заседаний Сейма у ряда сотрудников газеты определенно вызвали раздражение³. Весьма тягостное впечатление, по-видимому, производило также и скандальное дело о церковном воровстве, начатое по инициативе архиепископа Иоанна в 1932 году. Ответчиками по этому делу выступали соборный протоиерей Константин Дорин и протоиерей Кирилл Зайц. Если вина К. Дорина была доказана, то обвинения, выдвинутые против протоиерея Кирилла Зайца, не оказывались столь очевидными. Дело о церковном воровстве приобрело широкую огласку, вплоть до обсуждения вопроса на заседаниях Сейма, что неизбежно подрывало авторитет Православной Церкви. Негативные последствия сказывались и шире, поскольку следствием именно этой истории явилось прозвучавшее в Сейме со стороны левых депутатов требование прекращения правительственной поддержки любым религиозным организациям и объединениям⁴.

Можно предположить, что и архиепископа Иоанна в начале 1930-х годов многое не устраивало в том, как освещались в газете церковные дела. Хотя, обращаясь к упомянутому церковному конфликту, по крайней мере видимым образом, газета стремилась соблюсти нейтралитет и события освещались в подчеркнуто объективном тоне, тем не менее, материал излагался так, что у читателя определенно возникло ощущение необоснованности выдвинутых против протоиерея Кирилла обвинений. Недвусмысленно давалось понять, что в решении дела архиепископ Иоанн оказывался лицом заинтересованным и явно оказывал давление на синод в неблагоприятном для протоиерея Кирилла Зайца направлении.

Что касается иных перемен, также намечавшихся с середины 1920-х годов в освещении на страницах газеты «Сегодня» интересующей нас темы, здесь необходимо отметить следующее. С 1926 года начинают выходить номера, специально акцентирующие своим оформлением, а также отчасти и содержанием наиболее значительные церковные праздники. Прежде всего — Рождество и Пасху. Пасха в ряде случаев отмечалась газетой дважды — по западной и восточной пасхалии. На первой странице праздничных номеров, как правило, помещалась соответствующая дню иллюстрация, а также либо прямо посвященная, либо каким-то образом связанная с темой праздника статья. Материалы, имевшие отношение к праздничному дню, печатались среди прочего и на других страницах таких номеров. Менее торжественно, но также специальными статьями или заметками не периодически отмечались и другие церковные праздники (чаще всего — Крещение, Преображение и Успение).

В 1926 году изменился внешний облик газеты, ее печатание было перенесено в новую типографию, технические возможности которой превосходили прежние. Шире начинают публиковаться на страницах «Сегодня» фотографии, появляется возможность печатать цветные изображения. Страницы газеты начинают украшать репродукции картин, при этом достаточно часто на религиозные темы (обычно произведения живших в Латвии русских художников — С. Виноградова, Н. Богданова-Бельского). В связи с расширением изобразительных возможностей появляется в газете также и новый жанр — фоторепортаж. Относительно изучаемой темы — это фотографии различных церковных торжеств, фотографии православных храмов, хроника паломнических поездок и т.п. Кроме церковной жизни Латвии, таким же образом освещались и события из жизни русской православной диаспоры в других странах. Особенно часто в подобном изобразительном ряду (как в фотографиях, так и в репродукциях живописных полотен) оказывался Псково-Печерский монастырь, пользовавшийся особенной притягательностью для оказавшихся за пределами России русских. Валаам, о котором также упоминали в газете, помещая фотоснимки его храмов и пейзажей, был менее доступен, очевидно поэтому, в сравнении с Печерами, он отходил в публикациях газеты на второй план.

Возрастание интереса к религиозной и церковной тематике на страницах «Сегодня», начиная с середины 1920-х гг., можно также объяснить и общими настроениями, свойственными русской диаспоре той поры. С течением времени усиливались ностальгические переживания. Религиозные традиции, религиозный быт тесно связывался в памяти потерявших родину людей с картинами прошлой утраченной жизни. Да и в целом, как известно, религиозность в среде русской интеллигенции, оказавшейся в рассеянии, в сравнении с дореволюционным периодом значительно возросла. Подобное настроение читателей издателей газеты, разумеется, также необходимо было учитывать, тем более, что популярность «Сегодня» была значительной, выписывалась и читалась газета не только в Латвии, но и далеко за ее пределами, где приходилось конкурировать с другими серьезными русскими изданиями. Да и в Латвии в 1925 году стала выходить новая большая газета «Слово» — здесь также было необходимо бороться за читателя.

Изменился и тон публикаций «Сегодня» на религиозные темы. Если в начале 20-х годов здесь еще можно было встретить обращенные духовенству упреки в отсталости мышления, реакционности и т.п. — все то, что было свойственно настроениям предреволюционной либеральной интеллигенции⁵, то уже с середины 1920-х годов найти что-либо подобное на страницах газеты становится невозможным.

Кроме праздников, богослужений, паломнических поездок, газета начинает также отмечать и юбилеи священнослужителей. Поводов для празднования подобных юбилеев в связи с особенностями церковного служения оказывалось много: кроме круглых дат рождения, сюда же относились и даты посвящения в сан, служения на данном приходе, круглые даты преподавательской деятельности — поскольку, помимо служения в храме, многие священнослужители преподавали Закон Божий в гимназиях и школах. Печатались также и некрологи. Таким образом, с середины 1920-х годов газета становится ценным источником биографических материалов, касающихся служившего в Латвии православного духовенства, а также отчасти и в соседней Эстонии (многие из священников, чье служение проходило в Эстонии, были в прошлом выпускниками рижской семинарии).

В связи с переворотом 15 мая и приходом К. Ульманиса к власти на страницах газеты печатались обращенные к нему приветственные адреса, в том числе и от благочинных латышских и русских православных приходов (адрес был подписан протоиереями Петром Балодисом и Николаем Перехвальским), а также от сельниц рижского Троице-Сергиева монастыря. Подобного же содержания адрес был подан и представителями старообрядческих организаций. Адрес, подписанный правящим архиереем Латвийской Православной Церкви, на страницах газеты не был напечатан.

В 1934 году более или менее подробное освещение в газете получили события, связанные с трагической гибелью архиепископа Иоанна. Однако, насколько можно судить по сохранившимся свидетельствам, тема эта по многим причинам оказывалась трудной. Сведения, предоставленные полицией, не отличались подробностями. Были и цензурные ограничения. Из-за статьи, посвященной весьма неясным обстоятельствам убийства, на 6 месяцев было приостановлено распространение в Латвии газеты «Последние новости»⁶. Печатался на страницах газеты и подробный обзор сообщений о похоронах архиепископа Иоанна, снабженный многочисленными фотографиями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из архива св. священномученика архиепископа Иоанна [Поммера]: Письма и другие документы Сост. Ю. Сидяков. Т. 1. Рига, 2008 [*Seminarium hortus humanitatis: Альманах XII*]. С. 64.

² См. переписку митрополита Сергея с архиепископом Иоанном: Из архива св. священномученика архиепископа Иоанна [Поммера]: Письма и другие документы Сост. Ю. Сидяков. Т. 3. Рига, 2011 [*Seminarium hortus humanitatis: Альманах XXIV*]. С. 71–78.

- ³ См.: Равдин Б., Флейшман Л., Абызов Ю. *Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Книга II: Сквозь кризис*. Stanford, 1997 [*Stanford Slavic Studies* 14]. С. 54
- ⁴ См.: *Тяжелые обвинения соц.-дем. Рудевича против арх. Иоанна. — Ответ архиепископа*. Сегодня. 1933. № 176. С. 5.
- ⁵ См., напр.: *Духовенство в Крыму*. Сегодня. 1920. № 242. С. 1.
- ⁶ См. об этом: Равдин Б., Флейшман Л., Абызов Ю. *Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Книга III: Конец демократии*. Stanford, 1997 [*Stanford Slavic Studies* 15]. С. 455–459.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список публикаций о Латвийской Православной Церкви в газете «Сегодня» (1925–1934 гг)*

1925

- Рождество у старостильников. № 6. С. 6.
- Протест против выпадов по адресу арх. Иоанна. № 62. С. 8.
- Пребывание архиепископа Иоанна в Двинске. № 65. С. 6.
- Благовещение в Риге. № 69. С. 6.
- Юбилейный духовный концерт. № 78. С. 13.
- Духовный концерт в Кафедральном соборе (30-летний юбилей П.П. Михельсона). № 79. С. 6.
- Шалфеев Б. Почему не совпадают Православная и Лютеранская Пасхи. № 81. С. 2.
- Савин И. Спор из-за дня Пасхи. № 86. С. 2.
- Как прошла в Риге русская Пасха. № 87. С. 6.
- Архиепископ Иоанн и рижское православное духовенство. № 92. С. 5.
- Совещание духовенства о сносе часовни. № 140. С. 7.
- Синоду разрешено заботиться о часовне. № 156. С. 6.
- Снос часовни. № 158. С. 1.
- Будет ли восстановлена часовня. № 158. С. 1.
- Второй день разборки Часовни. № 159. С. 5.
- Постановление латвийского съезда благочиний. № 160. С. 5.
- Синод о сносе часовни. № 162. С. 4.
- Синод и передача русских школ. № 172. С. 1.
- На месте часовни — стоянка извозчиков и автомобилей. № 172. С. 7.
- Что будет с остатками часовни? № 186. С. 7.
- Юбилей Н.В. Шалфеева. № 248. С. 6.
- 40-летний юбилей Н.В. Шалфеева. № 251. С. 5.
- К. Чествование Н.В. Шалфеева. № 253. С. 7.
- Юбилей Александро-Невской церкви. № 263. С. 4.
- Толки о выступлении архиепископа Иоанна в думе Культурного фонда. № 273. С. 3.
- Рождество в Риге. № 291. С. 5.

* В список не включены объявления о времени совершения богослужений в храмах и т.п., не содержащие в себе более никакой информации. Список статей архиепископа Иоанна, а также интервью с его участием, помещавшиеся на страницах газеты, вынесены в специальный раздел.

1926

- Архиепископ Иоанн не едет в Двинск. № 52. С. 2.
Русская Пасха. № 96. С. 1.
Бордонос Н. Было ли в Латвии соврашение в Православие. № 116.
Спасо-Преображенская пустынь (К освящению храма). № 136. С. 9.
Паломничество в Спасо-Преображенскую пустынь № 136а С. 5.
Как была совершена кража во Всехсвятской церкви. № 148. С. 7.
Шалфеев Б. Торжество рижского Петропавловского братства. № 152. С. 8.
Храмовой праздник в Дуббельнской церкви. № 155. С. 7.
Шалфеев Б. Ильин день в Риге. № 158. С. 7.
Поднятие колоколов в Покровской Церкви. № 216а С. 5.
Шалфеев Б. К православному населению Латвии. № 228. С. 6.
Заседание Православного синода Латвийской Церкви. № 242. С. 2.
Предсоборное совещание православных священнослужителей Латвии. № 243. С. 2.
Поморский Б. Вселатвийский православный собор. День первый. № 244. С. 2.
Поморский Б. Закрътие Вселатвийского православного собора. № 245. С. 5.
Церковное торжество на Красной Двине. № 252а. С. 4.
Церкви, молитвенные дома и синагоги освобождаются от налога. № 254. С. 2.
Церковное торжество за Двиной № 263а. С. 3.
Ответный привет архиепископа Кентерберийского и епископа Бэри Латвийской Православной Церкви. № 269. С. 12.
Сегодня открытие духовной семинарии. № 271. С. 6.
На колокола для кафедрального Собора. № 278. С. 6.
Б.Ш. Духовный концерт в Кафедральном соборе. № 281а. С. 5.
Прибыли колокола Кафедральн. собора. № 282. С. 5.
Сегодня – поднятие колоколов Кафедрального собора. № 287. С. 14.
Шалфеев Б. Архиепископ Иоанн (К юбилею его плодотворной деятельности) № 292. С. 9.
Чин освящения тампанов и престол в православно. Кафедральн. соборе. № 293. С. 4.

1927

- Колокола для рижских церквей. № 1. С. 11.
На юбилее Петропавловского братства. № 29а. С. 4.
Богослужения на вербной неделе нового стиля № 82. С. 10
Пасхальная ночь в Риге. 90а. С. 4.
Ш. Англиканский иерарх в кафедральном соборе. 119а. С. 3.
Проводы епископа Стоунтона Бэтти. № 120. С. 3.
Б.Ш. Святая Пятидесятница. № 129. С. 11.
Первый день Троицы в православно. храмах. № 129. С. 11.
Юбилей православного храма. № 130. С. 5.
Церковные торжества в Кокенгузене. № 142. С. 3.
Резвакуация церковных ценностей из СССР. № 161. С. 2.
Пильский П. На даче у архиепископа Иоанна. № 162. С. 3.
Панихида по Патриархе Тихоне. № 179. С. 4.
Восстановленный храм. № 243. С. 8.
Вновь строящийся православный храм. № 246. С. 8.
Всенародная панихида по жертвам большевиков. № 251а. С. 1.
Нота протеста по поводу слова архиепископа Иоанна. № 256. С. 1.
Нота протеста по поводу слова архиепископа Иоанна останется без ответа. № 265 С. 2.
Самоубийство б. диакона И. Разумовича. № 279. С. 6.

1928

- Крестный ход на Иордань № 6. С. 6.
Шалфеев Б. День Богоявления № 6. С. 6.
Первый вечер трезвости в Кафедральном соборе. № 8. С. 4.
Годичное собрание Покровского прихода. № 8. С. 4.
Новый православный приход в Шкельбанах № 12. С. 8.
Панихида по о. М. Бурнашеву. № 17. С. 6.
Сегодня погребение прот. М. Бурнашева. № 18. С. 6.
Погребение прот. М. Бурнашева № 19. С. 8.
Донцы в соборе № 35. С. 3.
Епископ Иоанн Печерский в Риге № 35. С. 3.
Дризен Н.В. Памяти Сергея Соломки и о. Михаила Бурнашева. № 61. С. 2.
50-летие прот. И.А. Янсона. № 85. С. 8.
Поморский Б. Праздник Пасхи в Риге. № 101. С. 4.
Пасхальная трапеза для бедных в «Дансинг Паласе». № 101. С. 4.
Б.Е. Памяти о. Н. Покровского. № 158. С. 8.
35-летие кеммернской Петропавловской церкви. № 171. С. 8.
Богослужение сирийцев в соборе. № 224. С. 5.
Чествование прот. М. Петерсона. № 236. С. 6.
Поминование деятелей русской культуры. № 244. С. 14.
45-летие служения прот. И. Бормана. № 279. С. 14.
Панихиды по митрополите Агафангеле. № 294. С. 4.
Эпизоды из пребывания митрополита Агафангела в Риге. № 295. С. 3.
65-летие прот. Н.В. Тихомирова. № 344. С. 8.

1929

- Новогодний молебен в соборе. № 2. С. 5.
В.М. Скончался протоиерей В.А. Рупперт. № 75. С. 8.
«Финансовая неделя» Православного студенческого единения. № 90. С. 4.
Пасхальные богослужения. № 123. С. 11.
Православная Пасха в Риге. № 124. С. 4.
Чествование прот. Иоанна Бормана. № 128. С. 6.
Шалфеев Б. Обновление дуббельской церкви. № 172. С. 6.
Новый православный храм в Риге. № 194. С. 6.
Парастас по прот. А. Андрееву во Всехсвятской церкви. № 230. С. 6.
50-летний юбилей Вознесенского латышского прихода. № 249. С. 14.
Сегодня освящение собора на Иоанновском кладбище. № 256. С. 12.
Освящение Иоанновского собора. № 258. С. 5.
Молебен в Русской драме. № 263. С. 14.
Юбилей Покровского прихода. № 272. С. 8.
Покровская церковь. № 273. С. 8.
Юбилейные торжества Покровской церкви. № 274. С. 8.
Предсоборное пастырское собрание. № 301. С. 5.
Поместный собор Латвийской Православной Церкви. № 302. С. 7.
На Поместном соборе (Второе заседание). № 303. С. 4.
Б.П. Последние доклады на Поместном соборе. № 305. С. 14.
От совета рижского Кафедрального собора. № 322. С. 6.
Ганфман М.И. Рождественское. № 357. С. 1.

1930

- На общем собрании Александро-Невского прихода в Двинске. № 14. С. 6.
Крещенский праздник в Двинске. № 21. С. 6.
Прот. И. Журавский. № 51. С. 8.
В. Светлый Праздник в Риге. № 111. С. 3.
Павловский Т. Русская Пасха в Латгалии. № 111. С. 5.
Торжество в Александро-Невской церкви. № 113. С. 6.
Гри Анри. Троице-Сергиевский женский монастырь в Риге. № 151. С. 8.
Скончался протоиерей И.П. Борман. № 154. С. 8.
Перенос Александро-Невской часовни в Режице. № 154. С. 8.
Вынос тела скончавшегося протоиерея Иоанна Бормана. № 155. С. 6.
Пленарное заседание православного синода. № 156. С. 6.
Перенос православной часовни в Режице. № 158. С. 16.
Кладбищенский праздник Вознесенского прихода. № 213. С. 4.
Что будет с православной часовней в Режице. № 257. С. 8.
Поминование прот. А. Андреева. № 284. С. 8.
Уход А. Колосова. № 285. С. 8.
Торжественный молебен по случаю юбилея «Фратернитас Арктика». № 308. С. 6.
Большое церковное торжество в Задвинье. № 316. С. 8.
Шалфеев Б. Поместный собор в бессоборное время (К 25-летию рижского епархиального собора). № 317. С. 10.
Юбилей настоятельницы рижского Троице-Сергиевского монастыря. 25-летие пребывания в сане игуменьи Евгении Постовской. № 352. С. 15.
Ганфман М. Праздничное. № 356. С. 6.
Что происходит в вольмарском православном приходе? № 361. С. 6.

1931

- Новогодний колокольный звон. № 1. С. 4.
Умер протоиерей Свинцов. № 5. С. 6.
Б.Ш. Памяти прот. о. Е. Свинцова. № 5. С. 6.
Юбилей Г.И. Пономарева. № 18. С. 13.
Юбилей протоиерея П.Н. Овсянкина. — Сегодня в Латгалии № 35.
Ганфман М. «Счастливая» страна. № 101. С. 1.
Престольный праздник в поселке Розентово. — Сегодня в Латгалии. № 72.
Храмовый праздник в Дуббельне. № 195. С. 8.
С-д. оскорбили действием архиепископа Иоанна и С.Р. Кириллова. № 182. С. 1–2.
Арх. Иоанн и С. Кириллов подадут на оскорбителей в суд. № 183. С. 10.
Латышская печать о скандале в Сейме. № 184. С. 2.
Шалфеев Б. Сегодня 10-летие канонической самостоятельности Латвийской Православной Церкви. № 197. С. 4.
Центр. избирательный комитет просит арх. Иоанна выставить свою кандидатуру. № 215. С. 5.
Традиционное молебствие русских торговцев на Центральном рынке. № 228. С. 6.
Завтра — чествование архиепископа Иоанна. № 259. С. 6.
Ганфман М. Праздник Церкви. № 260. С. 1.
А.П. Вчерашнее чествование архиепископа Иоанна. № 261. С. 4.
Церковное торжество у советской границы. — Сегодня в Латгалии. № 102.
Пятилетие возобновления деятельности рижской православной духовной семинарии (Беседа с ректором прот. И. Янсоном). № 331. С. 6.
Новый режицкий благочинный утвержден в должности. — Сегодня в Латгалии. № 125.
Ганфман М. И во мраке свет... (Рождественские размышления). № 356. С. 1.

1932

- Богослужения праздника Богоявления. № 5. С. 8.
Вещий сон старого служителя Вознесенского прихода. № 39. С. 6.
Ночные пасхальные богослужения в Риге. № 88. С. 5.
Пасхальное ночное православное богослужение. № 122. С. 5.
Сегодня престольный праздник в задвинском Свято-Троицком храме. № 169. С. 12.
2 августа – 100-летие Кульневской православной церкви в Ильзенберге. – Сегодня в Латгалии. № 177.
Завтра – торжества 100-летия Кульневского храма в Ильзенберге. № 210. С. 4.
На юбилее столетней Ильзенбергской церкви. № 215. С. 8.
75-летие фридрихштадтского православного прихода. № 217. С. 10.
Восстановлена старейшая в Латвии православная церковь. № 259. С. 11.
Ушел в отставку прот. А. Македонский. № 261. С. 5.
Ночью скончался прот. Н. Тихомиров. № 271. С. 5.
У смертного одра благочинного прот. Николая Тихомирова. № 271. С. 6.
У гроба прот. Н. Тихомирова. № 272. С. 4.
Перенесение тела прот. Н. Тихомирова в Покровскую церковь. № 273 (1 изд.). С. 6.
Шалфеев Н., прот. Памяти о. Н.В. Тихомирова. № 274 (1 изд.). С. 5.
Погребение прот. Н. Тихомирова. № 274. С. 4.
Умер прот. К. Грундулис. № 292. С. 5.
Прот. Н.В. Шалфеев и А.К. Венцевская уходят в отставку. № 320. С. 5.
60-летие Св. Никольской единоверческой церкви в Режице. № 349. С. 5.
К.В. – Неверие никогда не сможет овладеть миром, – говорит приехавший в Ригу иеромонах Иоанн <Шаховской>. № 356. С. 8.
Ганфман М. Звезда путеводная. № 357. С. 1.
Шалфеев Б. Праздник Рождества Христова. № 357. С. 1.
Рождество в Латвии. № 357. С. 1.

1933

- Торжественное молебствие по случаю 25-летия гимназии О.Н. Лишиной. № 16. С. 4.
Настоятелем Покровской церкви избран Г. Пономарев. № 23. С. 3.
Похороны о. Петра Апсита. № 92. С. 12.
Вынос Плащаницы. № 105. С. 4.
Ганфман М. Воскресение. № 106. С. 1.
Над прот. <К>. Зайцем назначено духовное следствие. № 116. С. 6.
Ни одна из ревизий не обнаружила в действиях прот. Зайца никаких упущений или правонарушений. № 117. С. 6.
Новое осложнение в деле протоиерея Кирилла Зайца. № 136. С. 5.
Протоиерей Кирилл Зайц не допускается к совершению богослужений. № 148. С. 4.
Почему прот. Кирилл Зайц подал заявление об увольнении за штат? № 156. С. 4.
45-летие пастырской деятельности прот. Иакова Карпа. № 178. С. 5.
Прот. И. Карп награжден палицей. № 179. С. 5.
Новый настоятель эдинбургского прихода на Рижском взморье. № 191. С. 5.
Сегодня Спас. Храмовый праздник Спасо-Преображенской Пустыни. № 215. С. 10.
Праздник Успения Божьей Матери в Троице-Сергиевом монастыре. № 222. С. 1.
Вер К. Сегодня – чин погребения Божьей Матери в Троице-Сергиевом монастыре. № 224. С. 5.
Воскресные православные торжества на Рижском взморье. № 224. С. 8.
Прот. К. Зайц просит прокурора привлечь самого себя к законной ответственности. № 229. С. 10.
К. Дорин намеревался внести Петропавловскому братству сумму недостачи. № 229. С. 10.
Престольный праздник Иоанновского собора. № 239. С. 6.

Вселенская панихида у памятника русских воинов на Покровском кладбище. № 239. С. 6.
Праздник Рождества Богородицы в Риге. № 249. С. 6.
Крестный ход на Московском предместье. № 251. С. 4.
Молебен в Театре русской драмы. № 263. С. 8.
Прот. К. Зайцу предложено покинуть занимаемую им квартиру в соборном доме. № 267. С. 7.
Протодиакон К. Дорин признан виновным в присвоении и приговорен к 6 мес. тюрьмы. № 270. С. 5.
Прот. К. Зайц считает назначенный над ним духовный суд неправомочным и поэтому отказался явиться на суд. № 271. С. 5.
Духовный суд над прот. К. Зайц сможет состояться лишь после светского. № 282. С. 5.
«Духовенство не может терпеть в своей среде прот. К. Зайц и прот. К. Дорина» – такова резолюция всепархиального пастырского собрания. № 303. С. 5.
Письмо прот. К. Зайц православному духовенству Латвии. № 308. С. 2.

1934

Архидиак. о. Серафим скончался в день своего юбилея. № 82. С. 5.
Вчера состоялось погребение архидиакона Серафима. № 84. С. 9.
Новый благочинный православных латышских церквей Риги и ее округа. № 92 (1 изд.). С. 4.
Освящение вербы православных русских. № 93. С. 4.
Пасхальные богослужения в Риге. № 93. С. 4.
Вынос Св. Плащаницы и чин погребения Христа. № 96. С. 5.
Ночное православное пасхальное богослужение. № 98. С. 4.
Отклонена кассационная жалоба К. Дорина. № 111 (1 изд.). С. 7.
В Православном студенческом единении. № 111. С. 4.
Поминовение пастырей и печальников Всехсвятского православного прихода. № 152. С. 10.
Двойное торжество Всехсвятского прихода. № 154. С. 6.
Адрес К. Ульманису от латышских и русских православных приходов. № 165. С. 1.
Адрес и хлеб-соль К. Ульманису от Троице-Сергиевского монастыря. № 165. С. 1.
Православные латвийские пастыри в Эстонии были приняты чрезвычайно радушно. № 185. С. 8.
И.А. Гонестов – новый диакон Покровского кладбищенского прихода. № 244. С. 6.
Поминовение православных воинов на Покровском кладбище. № 244. С. 6.
Престольный праздник в Кафедральном Соборе. № 247. С. 6.
Архиепископ Иоанн очень болен. № 252. С. 6.
Столетний юбилей новослободского православного прихода. № 267. С. 5.
Столетие православного лепайского Свято-Троицкого прихода. № 270. С. 9.
Панихида по короле Александре в Кафедральном соборе. № 281. С. 4.
Латвийская Церковь осиротела. № 283. С. 1.
Почившего архиепископа оплакивают верующие всех исповеданий. № 283. С. 1.
Архиепископ Иоанн – церковный и политический деятель. № 283. С. 2.
Шалфеев Б. В кончине архиепископа Иоанна много схожего с кончиной епископа Филарета II. № 283. С. 2.
Пильский П. Архиепископ Иоанн. № 283. С. 2.
На панихиде по архиепископе Иоанне в Кафедральном соборе. № 283. С. 4.
Брат почившего архиепископа Антон Поммер рассказывает о своем брате. № 283. С. 5.
Останки погибшего архиеп. Иоанна уложены в гроб. № 284. С. 56.
Архиеп. Иоанн был смертельно ранен пулей. № 284. С. 59.
Перевезение останков архиепископа Иоанна в Кафедральный собор. № 285. С. 1.
Праха арх. Иоанна в Кафедральном соборе. № 285. С. 4.

- В дыхательных органах арх. Иоанна найдены частицы угля. № 285. С. 4.
- У гроба покойного архиепископа в Кафедральном соборе. № 286. С. 4.
- Останки архиеп. Иоанна не будут погребены под Кафедр. Собором. № 287 (1 изд.). С. 1.
- Останки архиеп. Иоанна будут погребены на Покровском кладбище. № 287. С. 1.
- В день погребения в кафедральный собор будет впушено только 2000 человек. № 287. С. 6.
- В Риге уже погребены два православных епископа. № 289. (1 изд.) С. 4.
- Синод объявил траур на 6 месяцев по покойном архиепископе Иоанне. № 289 (1 изд.). С. 4.
- А.Ф. Встречи старообрядца с архиепископом Иоанном. № 289. С. 5.
- Пастор И. Берг – представитель лютеранской церкви на погребении арх. Иоанна. № 289. С. 5.
- Православная русская учащаяся молодежь у гроба арх. Иоанна. № 289. С. 5.
- Над могилой арх. Иоанна на Покровском кладбище будет сооружена часовня. № 290. С. 1.
- Митрополит Эстонский Александр и епископ Печерский Николай (К их приезду в Ригу для участия в погребении архиепископа Иоанна). № 290. С. 5.
- Вчера в Ригу приехал епископ Николай Печерский. № 290. С. 5.
- Вчера в Ригу прибыл представитель митрополита Польского Дионисия епископ Феофан. № 290. С. 5.
- Сегодня – 9-ый день со дня кончины арх. Иоанна. № 290. С. 5.
- Величественные панихиды «перкенкоровцев» у гроба арх. Иоанна. № 290. С. 5.
- Сегодня погребение останков арх. Иоанна. № 291. С. 1.
- Братское единение Латвийской и Эстонской Православных Церквей. № 291. С. 7.
- На месте вечного упокоения арх. Иоанна. № 291. С. 7.
- Десятки тысяч рижан на погребении арх. Иоанна. № 292. С. 1
- Отпевание архиепископа Иоанна. № 292. С. 3.
- Шествие на кладбище и чин погребения. № 292. С. 4.
- Проповедь протоиер. А. Македонского на литургии по арх. Иоанна. № 293 (1 изд.) С. 5.
- Американский епископ Тихон об архиепископе Иоанне. № 293. С. 3.
- Вчера на могиле арх. Иоанна на Покровском кладбище. № 293. С. 5.
- Митрополит Александр и Николай – в женском Троице-Сергиевском монастыре. № 294. С. 5.
- Митроп. Александр. сделает в Таллинне доклад о похоронах архиеп. Иоанна. № 296 (1 изд.). С. 5.
- Шалфеев Б. 50-летие рижского Кафедрального собора. № 298. С. 1.
- Вчера православный Кафедральный собор отметил 50-летие совершения первого богослужения. № 299. С. 4.
- В день кончины архиеп. Иоанна в Англии молились за упокой его души. № 301. С. 1.
- Панихида рижскоградского духовенства на могиле архиепископа Иоанна. № 302. С. 1.
- В воскресенье – обновление и переименование Иоанновской-кладбищенской церкви. № 303. С. 5.
- Уголок памяти архиепископа Иоанна в Кафедральном соборе. № 303. С. 6.
- Сегодня на Латгальском предместье начало торжеств обновления Иоанновского кладбищенского храма. № 304. С. 5.
- Торжество обновления Иоанновского храма на Латгальском предместье. № 306. С. 3.
- Панихиды в Риге и Таллинне по воспитанникам рижской довоенной семинарии. № 306. С. 3.
- Архирейская дача в Шмерде будет реставрирована. № 307. С. 6.
- Погребение арх. Иоанна в фильме. № 308. С. 5.
- Образован комитет для сбора пожертвований на сооружение памятника арх. Иоанну. № 315. С. 4.
- Сороковой день кончины архиеп. Иоанна. № 321. С. 5.
- Сороковой день кончины архиепископа Иоанна был отмечен молитвой по всей Латвии. № 322. С. 6.
- Православные воины желают молиться за архиепископа Иоанна. № 324. С. 5.

- Синод обсуждал вопрос о выборах нового главы Латвийской Православной Церкви. № 328. С. 6.
Духовный концерт в пользу фонда памяти арх. Иоанна. № 329. С. 5.
Православный синод дополнил комиссию по представлению кандидатов на пост главы Православной Церкви в Латвии. № 336. С. 4.
Ежедневная поминальная служба на могиле архиеп. Иоанна. № 343. С. 6.
На Рождество эстонские архипастыри в Ригу не придут. № 344. С. 5.
Сегодня в Печерском монастыре еп. Николай посвятит в священнический сан двух пастырей для Латвии. № 347. С. 9.
Вечер памяти архиеп. Иоанна на Латгальском предместье вчера собрал очень много публики. № 348. С. 4.
Праздник св. Николая Чудотворца по старому стилю. № 350 (1 изд.). С. 6.
В первый день рождества – престольный праздник православного Кафедрального собора. № 354. С. 11.
Рождественские богослужения в православном Кафедральном соборе. № 357. С. 4.
Паломники на могиле архипастыря Иоанна. № 358. С. 4.

Архиепископ Иоанн: Публикации и интервью

1925

- Беседа архиепископа Иоанна. № 41. С. 4.
Церковь и «агитация» (Беседа с архиепископом Иоанном). № 43. С. 8.
Архиепископ Иоанн о Патриархе Тихоне (Беседа «Сегодня»). № 82. С. 3.
П. Архиепископ Иоанн о сносе часовни (Беседа «Сегодня»). № 136. С. 3.
Мой список. Что говорят лидеры кандидатских списков? (Анкета «Сегодня»). Архиепископ Иоанн. № 189. С. 3.
Архиепископ Иоанн о меньшинствах (Беседа «Сегодня»). № 230. С. 4.

1926

- Архиепископ Иоанн о положении Церкви в Советской России (Беседа) № 24а. С. 3.
Архиепископ Иоанн о дне празднования Пасхи (Беседа «Сегодня») № 53. С. 8.
Годовщина кончины Патриарха Тихона. № 76. С. 1.
Церковный НЭП в Сов. России (Беседа «Сегодня» с архиепископом Иоанном). № 96. С. 3.
Речь архиепископа Иоанна в Сейме о несправедливостях по отношению к Православной Церкви в Латвии. № 110. С. 1–2.
Архиепископ Иоанн отвечает. № 119. С. 1–2.
Архиепископ Иоанн о новых утеснениях православия и обантисемитских эксцессах. № 140. С. 1.
Русофобия. № 192. С. 1.
Архиепископ Иоанн о люцинских настроениях (Беседа «Сегодня»). № 205. С. 5.
Архиепископ Иоанн о законе о Православной Церкви (Беседа «Сегодня»). № 230. С. 1.
Архиепископ Иоанн о Вселатвийском православном соборе (Беседа «Сегодня»). № 242. С. 1.
Поморский Б. Архиепископ Иоанн о Вселатвийск. православлн. соборе. № 246. С. 10.
На торжестве возобновления духовной православной семинарии. № 272. С. 2.
Мир на земле. № 292. С. 1.

1927

- Воскресение. № 86. С. 1.
Вера в духовное воскресение. № 90. С. 1.
Русский народный идеал. № 114. С. 1.
Политика и церковь. № 198. С. 1.
Праздник мира. № 292. С. 1.

1928

Жажда бессмертия. № 100. С. 1.

Проект левее ленинских. № 283. С. 2.

Проповедь арх. Иоанна о проекте срытия собора. № 287. С. 4.

1929

Речь архиепископа Иоанна на заседании Сейма 1 февраля. № 34. С. 2.

Речь арх. Иоанна об отношениях национального большинства и меньшинства. № 342. С. 2.

Мученики за веру в СССР. № 357. С. 1.

1930

Без Пасхи. № 110. С. 1.

1931

А.П. Архиепископ Иоанн приветствует отделение Западноевропейской епархии от подчинения Москве (Беседа «Сегодня»). № 66. С. 4.

Христос Воскресе! № 101. С. 1.

Заявление архиепископа Иоанна. № 185. С. 2.

1932

Ответ архиеп. Иоанна. № 99. С. 6.

Письмо архиепископа Иоанна. № 110. С. 6. [См. также ответ на это письмо депутатов С. Трофимова, М. Каллистратова, Т. Павловского в № 113. С. 6].

Письмо архиепископа Иоанна. № 120. С. 6.

1933

Тяжелые обвинения соц.-дем. Рудевица против арх. Иоанна. — Ответ архиепископа. № 176. С. 5.

SUMMARY

The Newspaper “Segodnya” about Orthodox Church in Latvia (1925–1934)

From 1925 the new period in history of the Latvian Orthodox Church has begun. In 1925 archbishop Ioann (Pommer) became a deputy of the Parliament of Latvia, representing in it the interests of the Orthodox population of the country. Owing to his activities, in 1926 finally the law on the legal status of the Orthodox Church of Latvia was passed; according to this law it was granted the same rights that had been previously granted to other confessions. On the night of October 12, 1934 archbishop Ioann was killed. In this article the reflection of situation of Orthodox Church in Latvia at 1925–1934 in newspaper’s “Segodnya” publications is studied.

НАШЕЙ ЮНОСТИ ПОЛЕТ (О ТРЕХ ТОПОСАХ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА)

В.Г. Щукин

Светлой памяти Андрея Донатовича Синявского

Задачу, которую я ставлю перед собой, нельзя назвать скромной. Мне хотелось бы ответить на вопрос: *почему люди тоскуют по коммунизму?* Я понимаю, что решить эту задачу в полной мере сейчас невозможно, так как серьезные исследования этой интереснейшей проблемы только еще начинаются. В предлагаемой статье я затрону лишь некоторые ее аспекты.

Под словом «коммунизм» я в данном случае подразумеваю не утопический идеал, к которому периодически обращались интеллектуалы-идеалисты и пролетарии разных эпох и народов в первоначальном, «римском» смысле этого слова, а тип массовой культуры, реально функционировавший в ряде стран Азии, Восточной Европы и Центральной Америки в первой половине XX века. Упомянутые страны были сателлитами Советской России¹, из чего вовсе не следует, что рассматриваемая культурная модель была русской моделью. Коммунизм не имеет отечества, хотя некоторые, часто весьма непохожие друг на друга национальные культуры оказались особенно к нему восприимчивыми. Упомянутый исторический период представлял собой эпоху небывалого разгула национализма, двух мировых войн, нескольких революций и экономических кризисов, изменения привычных границ и образования целого ряда новых государств. В то же самое время это эпоха великих открытий, в корне изменивших представления о структуре материи и общества, интеллектуального сознания и темной области бессознательного, эпоха великих надежд, грандиозных свершений и *mania grandiosa*... Почва для возникновения и бурного роста экстремальных идеологий типа стремления к Абсолюту и любого рода тоталитаризма была тогда в высшей степени благодатной.

Существует мнение, что идеологию и культурную модель коммунизма придумала некая группа злоумышленников — политиков-подпольщиков экстремистского толка, атеистов-догматиков или, не приведи Господь, «жидомасонов». Придумала вопреки воле миллионов нормальных людей и силой навязала этим людям сталинский ампи́р с его массивными портиками и колоннами, портреты «вождей», «знатных» шахтеров и хлеборобов, бравурные марши, «Светлый путь» Григория Александрова и «Богатую невесту» Ивана Пырьева. На мой взгляд, подобные представления о жестоких насаждателях культурных канонов и невинном народе являются ошибочными. В культуре, а в особенности в поп-культуре всегда су-

шествует горизонт ожиданий читающей, посещающей театры, кино, выставки и музеи, а также сидящей перед телевизором публики². Ни один мало-мальски сведущий диктатор — а «отцы коммунизма» несомненно были талантливыми и куда как прагматичными диктаторами — не может не принять во внимание того, чего «требуется душа» многомиллионных народных масс, что может понравиться, а что не понравиться кухарке и доярке, столяру и плотнику, Ивану Кузьмичу и Матроне Ивановне.

Владимир Паперный считает, что драматическое столкновение революционно-авангардистской Культуры Один и тоталитарно-популистской Культуры Два³ «пришлось на период между 1930 и 1932 годом. Примером двух диаметрально противоположных реакций на одну и ту же архитектурную идею было строительство жилого комплекса на улице Моховой по проекту Ивана Жолтовского. Здание, представлявшее собой современный вариант палладианской Лоджа дель Капитано⁴, было построено за ночь до первомайской демонстрации. Виктор Веснин, один из лидеров конструктивизма, осудил „возрожденчество” И. Жолтовского». Но «глас народа», который едва ли не во все времена приравнивался к гласу Божьему, решил иначе: «демонстранты, проходившие в колоннах 1 мая 1934 года мимо дома Жолтовского, не сговариваясь, выразили свое одобрение бурными аплодисментами» (Паперный 2001: 91).

Весьма примечателен также эпизод из жизни Сергея Эйзенштейна. После выхода в свет фильма «Броненосец „Потемкин”» устроили его просмотр на одном из ленинградских заводов. После окончания сеанса рабочие поблагодарили создателя фильма за превосходную кинокартину и спросили: «А о чем ваш фильм-то, дорогой товарищ Эйзенштейн?». Зато «в доску свой», мужиковатый и уж наверняка понятный «Чапаев» «братьев» Георгия и Сергея Васильевых подобных вопросов не вызывал. Зрители из «простых» толпами шли на «Чапаева», как до революции ходили на фильмы о вампирах, мужьях-рогоносцах и знойных восточных красавицах. «Народ», то есть массовый зритель и читатель двадцатых годов, стосковавшийся за годы войны, революции и гротескной эквилибристики нэпа по мирной и безмятежной — «красивой» — жизни, хотел получить в подарок такое искусство, которое позволяло забыть о тревожной прометейской эпохе, сулившей простому человеку одни заботы и страдания, а также забыть о нищете, которая окружала его со всех сторон, и о постоянных бедах и унижениях. Забыть — и приподняться над неупорядоченной, как бы сотканной из постоянных рывков то в одну, то в другую сторону действительностью. Забыть и поверить в себя, в свои силы и возможности, в собственное достоинство и грядущее счастье, для которого, как утверждал когда-то великий гуманист и идеалист Владимир Короленко, человек создан, «как птица для полета»⁵. Таким образом, горизонт ожиданий массового адресата культуры состоял в основном из двух важнейших тематико-идеологических элементов — желания увидеть в произведении искусства, во-первых, «жизнь», то есть хорошо знакомую бытовую сторону действительности, и во-вторых, «красоту», то есть мечту о желанной счастливой жизни, воплощенную в ясных, приятных и всем понятных словах и образах. Понятая таким образом красота обязательно должна была быть возвышенной и трогательной.

Синтез всех этих ожиданий — крас и в а я ж и з н ь. Культурный код, который позволил хотя бы частично или иллюзорно удовлетворить эстетические «желания трудящихся», вошел в историю под разными названиями — социалистический реализм, тоталитарное искусство, Культура Два. Насаждаемый сверху политиками и идеологами тогдашней исторической мутации «реального коммунизма» и довольно часто вызывавший вполне трезвую насмешливо-ироническую оценку простых людей, этот тип культуры всё же отвечал их вкусам, а главное, чаяниям. По всей вероятности, имел место феномен, изображенный Вуди Алленом в фильме «Пурпурная роза Каира» (1985), главная героиня которого, бедная девушка, мечтает о «красивой» жизни в далекой прекрасной стране и о «красивом» романе с героем приторной киномелодрамы.

Напрашивается одно существенное замечание. Я не хотел бы быть понятым таким образом, будто я иронизирую или даже пренебрежительно отношусь к массовым, «низовым» потребителям культурной продукции, к Матренам Ивановнам и Иванам Кузьмичам. Выбранный мною слегка саркастический тон вызван вовсе не высокомерием интеллигента, а тем, что «реальный коммунизм» для меня — не далекая история, а реальное начало моей собственной духовной и эстетической жизни, моя первая детская идеологическая программа, а главное — эстетически преломленная вера. Пробуждение критического сознания было у меня самым непосредственным образом связано с веселой насмешкой над детскими «коммунистическими» идеалами и вкусами Культуры Два. И потому писать об этих вкусах и идеалах я могу только саркастически. Однако ни один серьезный исследователь не посмеет односторонне дискредитировать массовую культуру и массового ее потребителя как нечто непотребное и примитивное. Вчерашние мужики и бабы в деревнях и нынешние мужики и бабы в городах заслуживают самого пристального внимания и большого уважения хотя бы потому, что очень часто становятся невинными жертвами социальных экспериментов, устраиваемых образованными людьми. Простых людей по-человечески жаль, и сочувствие к ним, даже к их едва ли не детской интеллектуальной беспомощности — чувство доброе и очень нужное. Именно этому учит нас гениальное творчество Андрея Платонова, а в еще большей степени — Михаила Зощенко. Бытовой здравый разум и предприимчивость людей необразованных часто становятся необходимым противовесом для крайностей утопического сознания ученых интеллигентов. Бывают, однако, времена, когда мужик и интеллигент, обычно живущие в разных духовных измерениях, сходятся в своих ут о п и ч е с к и х чаяниях, идеалах и устремлениях. Утопии, во многом очень разные, но в самом главном очень похожие, рождаются в умах как интеллигенции, так и простого народа. Этим главным является принципиальная трансцендентность провозглашаемого утопистами идеала, его полнейшая оторванность от действительности, при любых обещаниях его скорого воплощения в жизнь. Чем нереальнее были сочиняемые грезы, тем для всех было лучше, «красивее».

Духовный и эстетический идеал «реального коммунизма» дождался реализации сначала в Культуре Один, а затем в Культуре Два⁶. Идеал этот, при всей кажущейся примитивности, обладал этим главным искомым качеством — трансцен-

дентностью. Культуру Один создали интеллигенты. Народ ее не понял и не принял. И тогда интеллигенты, которые по-своему, по старой гуманной народнической традиции любили народ, придумали Культуру Два. Придумали для властей, которые по своему интеллектуальному уровню становились всё более «народными» (партийно-государственная верхушка планомерно избавлялась от интеллигентов в своих рядах), и для самого народа, который, как в известной «поэме» Ивана Карамазова, ждал чуда, тайны и авторитета. Сказанное мною — разумеется, общая схема, и отступлений от нее довольно много. Далеко не все интеллигенты были энтузиастами революции и связанного с нею утопически-прометейского авангардизма. И далеко не всем простым людям пришлось по душе тоталитарное искусство. Однако главная тенденция горизонта ожиданий второй половины двадцатых годов была такова, что большинству хотелось пережить не экстаз новатора-экспериментатора, а самое обыкновенное, «мужицкое», «мещанское» или «бабье» счастье, а если настоящее счастье почему-либо не получится, то хотя бы его суррогат. Народ заслужил право на иллюзию сладкой жизни после дореволюционного «плохо-бедно, но как-нибудь», а главное — после ужасов войны и военного коммунизма с его продрозверсткой и уплотнением жилплощади.

Но что значит пережить иллюзию счастья? Это значило почувствовать, что слова с трибун и радиоприемников обещают нечто долгожданное, нечто такое, что доходило бы до самого сердца. А каждый, кто хотя бы немного знает сердце человеческое, как знал его Достоевский⁷, понимает, что оно волнуется и «поет, как весною скворец», когда какой-нибудь трогательный и обворожительный заветный образ, способный расшевелить не только сознание, но и глубинные, бессознательные слои психики, совершает маленькое чудо — внутренне возвышает человека над беспощадным и безнадежным миром или же унижает его, вызывая столь ценимую в народе «жалость», растроганность⁸. Но возвысить человека или разжалобить его может только тот образ, мотив или технический прием искусства, который в состоянии вызвать к жизни дремлющие в нас извечные психологические комплексы — архетипы. Даже самая деспотическая власть не в состоянии силой навязать своим подданным свою веру и идеологию, не в состоянии заставить думать и чувствовать по-своему, если служащим ей мифотворцам и художникам не удастся проникнуть в самые сокровенные уголки души, дотронуться до самых чувствительных ее сторон.

Моя попытка ответить на вопрос, почему люди тоскуют по коммунизму, будет выглядеть следующим образом: это происходит оттого, что люди, живущие по законам Великого Инквизитора (а их на земле подавляющее большинство и это вполне нормальные люди), всегда и везде мечтали о чудесах и невозможном счастье, а потому любили и будут любить простые и сладкие обещания исполнения их невыполнимых желаний. Мифология народов всего мира и мировое искусство полны простых и ясных образов воображаемого счастья⁹, связанного с нашим вечным и скрываемым глубоко в душе достижением недостижимого. Там, в этих мифах, сказках и эпических поэмах бесплодной женщине удастся в старости родить ребенка, усопшему или убитому праведнику — воскреснуть из мертвых, пустыни превращаются в цветущие сады, а юный герой

летит по небу к своей возлюбленной на ковче-самолете. И в конце концов не всё ли равно, кто дарит людям счастье или заменяющее его переживание волнующего чуда — Господь Бог, благосклонная судьба, творящий чудеса папа римский или родная коммунистическая партия — «передовой авангард всего прогрессивного человечества»?

Архетипы лежат в основе самых важных, основополагающих психических реакций, которые выражают отношение человека к наиболее типичным, из поколения в поколение повторяющимся ситуациям. Каждый человек должен как-то родиться, сформировать себя психически, а затем стать независимым от родителей, соединиться с партнером противоположного пола, состариться и умереть. Ситуации домашнего очага или дальней дороги также сопутствуют человеку на протяжении многих столетий и воспринимаются как архетипические. И на мой взгляд, к числу архетипических следует причислить также ситуацию встречи с принципиально несбыточной, утопической мечтой. С мечтой о таком чуде, которое позволило бы очень просто и почти безо всяких усилий достичь исполнения вечных желаний — скажем, таких, чтобы человек (а значит, и Я) стал царем вселенной, чтобы научился воскресать, а еще лучше не умирать, чтобы ничего не делать, а всевозможных благ было бы «от пуза» или немного иначе — чтобы после бед и страданий вдруг пришли бы мир и победа, чтобы Они меня приняли в свои ряды и полюбили, чтобы Он (погибший, изменившийся, без вести пропавший) вдруг вернулся и чтобы можно было после всего этого тихо заплакать от счастья...

Я не оговорился: это именно ситуация встречи с несбыточной или хотя бы с несбывшейся мечтой. И притом встречи неосознанно долгожданной, но реально неожиданной. Мечта, конечно, не приходит извне — мы создаем ее сами в нашем воображении. Однако работа воображения, как писал когда-то Александр Потебня, «*возжигается образом*» (Потебня 1905: 31). Мы видим его на картине или в кино, «читаем» его в книге или «слышим», как Любовь Орлова поет по радио под вдохновенную музыку Дунаевского: «Нам нет преград ни в море, и на суше...»¹⁰, и этот образ дотрагивается до самых сокровенных сторон нашей души и рождает «отрадное мечтание» о несбыточном — о безграничных возможностях моего человеческого «Я».

В дальнейшем я остановлюсь лишь на трех интенционально заостренных мотивных комплексах, которые со всей определенностью отсылают нас к «вечным», архетипическим мечтам и чаяниям человечества. Они довольно часто встречаются и в коммунистическом и в противоположных, право-националистических тоталитарных дискурсах (они далеко не тождественны друг другу!). Это мотив «нашестьи» (то есть принадлежности к Нам, к нашему сообществу), мотив вечной юности и мотив полета.

«*Сталин — наша слава боевая, Сталин — нашей юности полет*» — это слова из «*Песни о Сталине*» — текста, не обнаруживающего у его автора большого таланта¹¹. Но именно в трех последних банально звучащих словах невольно выразилось то, о чем мечтали люди во все времена¹². Они мечтали быть молодыми и вечно радоваться своему юному здоровью, силе и красоте. Их юность представляла

как «наша»: она не касалась избранных париев, а была уделом «всех нас», имманентным свойством всего человечества. А прометейские стремления этой всеобщей вечной юности можно было сравнить с полетом вольной птицы, которой во все века завидовал человек.

Рассмотрим эти мотивные комплексы несколько подробнее.

МЫ – НАШЕ. В этих двух местоимениях, соответствия которым можно найти в любом языке, выражено самосознание или, иными словами, «роевое» Мы-сознание рода, племени и более сложных древнейших сообществ¹³. Человек по своей биологической природе слаб. Чтобы противостоять могуществу стихий, он вынужден объединиться сначала с теми, кто с ним «одной крови», а затем с дальнейшими «ближними» (не в христианском, а именно в племенном значении этого слова). Люди делили род человеческий на Мы и Они (чужие), а дела рук человеческих на «культуру» и «не-культуру». «Наше», то есть внутреннее по отношению к субъекту культуры, обычно осмыслялось как культура, чужое, то есть внешнее – как не-культура или антикультура (ср. Лотман 1992: 386–397). Таковы азы любой культурной самоидентификации. Диалог культур появляется на далеко продвинутой стадии развития, вовсе не отменяя, а сохраняя в себе память о том, кто такие Мы, хотя это слово может не обозначать принадлежности к племени. Всё равно, Мы – это «правильные» или «хорошие»¹⁴. С понятием «наше» тесно связан древний миф об избранном Богом племени или народе, появлявшийся в самых различных культурах и используемый поныне. Аналогичный миф оказал огромное влияние и на русскую культуру, которая начиная с XV века воспринимала себя как одинокую, окруженную «неверными» и единственно праведную¹⁵. Русской спецификой было, однако, то, что богоизбранным объявлялось не сообщество людей (племя, народ, единоверцы и т.п.), а территория – баснословная Святая Русь.

Мифическое Мы – это не только подчеркивание отдельности, неповторимости или святости какого-либо сообщества, но и мечта о всемирном братстве. На высших этапах культурного развития появляется желание не ограничиваться принадлежностью к определенному коллективу (семейному, родовому, партийному, национальному и т.п.), а распространить сферу «наше» на весь род людской. Появляется готовность к диалогу с Другим, могущество которой не стоит преувеличивать, так как человеку и по сей день свойственно тайное желание распространить свои собственные, а также «наши» ценности по всему миру, признавая общечеловеческими именно их¹⁶. Как раз такой представляется мечта о всемирном братстве у позднего Достоевского, который в знаменитой пушкинской речи (1880) говорил о «силе братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (Достоевский 1972–1990: 26, 147; разрядка моя. – В.Ш.). В заглавии своего последнего романа – *«Братья Карамазовы»*, а также в «малой идиллии» (содружество Алеши с мальчиками у постели умирающего Илюшечки) он еще раз воплотил идею всемирного братства.

Коммунистическая вера в Мы была еще сильнее, доходчивее и даже разнообразнее, поскольку апеллировала к таким разным по своей природе понятиям, как народ, родина, дом, враг, бедные и богатые. К тому же в русской, по преимуществу

аграрной культуре, почти не знавшей института частной собственности, богатство считалось грехом, а классовая солидарность и классовая борьба (этот последний марксистский термин вряд ли был простому народу понятен) сводились к мести богатым и удачливым. Принадлежность к коммунистическому Мы обещала победу и счастье в недалеком будущем, в которое, конечно, далеко не все верили. Однако само катарсическое переживание победы «нашего добра» над «ихним злом» в соцреалистической поэме, кинокартине или массовой песне было той необходимой, а главное, простой и понятной духовной пищей, которую не могло накормить классическое элитарное искусство, как по сей день (с весьма немногими оговорками) не может накормить также коммерческая поп-культура капитализма.

ВЕЧНАЯ ЮНОСТЬ. Мечта о ней сопровождала человечество с первых шагов творимой им культуры. Она была связана с еще более сокровенной мечтой — о бессмертии. Человеческий дух, суть которого заключается в осмыслении сущего, принципиально не может смириться с необходимостью умереть. Попыток обмануть природу и обойти стороной ее законы хотя бы в воображении было немало. В библейском раю, кроме всем известного древа познания добра и зла росло древо жизни, плодов которого люди не успели, но могли бы, по словам самого Господа, вкусить и стали бы жить вечно. Ведь, согласно Библии, Адам и Ева были изгнаны не только в наказание за непослушание Богу, но и превентивно, «на всякий случай»: высшие существа боялись, что человек станет, *«как один из Нас»* (Бытие, 3, 22). Древние греки именно с юностью связывали идею красоты. Даром вечной юности боги одарили лишь Гебу, дочь Зевса и Геры, и необычайно красивого юношу Ганимеда, разливавшего вино богам на Олимпе вместе с Гебой. С мотивом вечной юности тесно связан и мотив полета: Зевс, плененный красотой Ганимеда, похищает его у отца в образе орла и возносится с ним на Олимп (Тахо-Годи 1987: 267–268; 265); кстати, Икар также был юн и очень красив.

В России в конце XIX века всё большую популярность приобретала «философия общего дела» Николая Федорова, который задался целью физически воскресить предков всех людей по мужской линии. Не секрет, что этот ультраутопический проект пленил воображение многих коммунистов и близких им хотя бы в некоторых деталях деятелей культуры — Александра Богданова, Владимира Маяковского, Андрея Платонова, Константина Циолковского, Николая Заболоцкого, а может быть, и самого Сталина, который приказал забальзамировать тело Ленина и поместить его в мавзолей.

Культ юности в идеологической системе коммунизма был так же силен, как и в ее двойнике — идеологии промышленного капитализма. В этих обеих разновидностях индустриальной и постиндустриальной культуры считалось достойным быть юным и сильным, а не старым и слабым, потому что как прогресс, понимаемый количественно, как постоянное наращивание «процентов экономического роста», требует «воспроизводства рабочей силы», то есть постоянной замены «отработавших своё» стариков молодыми трудящимися, у которых еще достаточно сил, чтобы участвовать в «крысиных гонках» за успехом и прибылью или «героически трудиться на благо нашей великой родины».

ПОЛЕТ. Люди умели многое. Они могли ходить, ползать, плавать. Они не могли только летать, как птицы. А кому в детстве не хотелось полететь? Кому не снилось, что он летает?

Желание летать можно объяснить двумя важными причинами. Во-первых, человек потому и являлся человеком, что всегда стремился овладеть тайнами природы и стать ее повелителем¹⁷, а полет в небо означал вознесение над видимой природой и приближение к невидимым мирам и иным хозяевам природы – богам, уравнение с ними в правах. Во-вторых, ощущение полета, даже во сне, ни с чем не сравнимо. Это, наверное, лучшая из всех возможных метафор с в о б о д ы . Лучшая, потому что находит свое реальное воплощение в немом, ничем невыразимом восторге, не нуждаясь ни в дополнительных символах, ни в словесных, ни в иконических, ни даже в музыкальных знаках, хотя именно вдохновенная музыка лучше всего выражает подобное состояние души. К сказанному можно только добавить, что, по наблюдениям К.Г. Юнга, орел или самолет в небе, появляющиеся в снах и фантазиях наяву, символически выражают или мужскую ипостась души (Animus), интуицию или дух (spiritus) как проясненный смысл всего сущего (подробнее см. Jacobi 1993: 159; 188). На мой взгляд, приведенные аргументы убедительно доказывают архетипическую природу мотива полета.

Коммунизм представлял собою общественную систему, в основе которой лежало значительное ограничение не только гражданских и политических свобод, но и личной свободы индивида. Поэтому необходимо было придумать такое болеутоляющее средство, которое позволило бы человеку забыть о несвободе, не только политической, но любой – несвободе от природы, от старости, от смерти, от ударов судьбы. Символика свободного полета, парения в пространстве – это всё то, о чем так страстно мечтала Катерина из *«Грозы»* Александра Островского¹⁸. Ее стихия – воздух, дым, полет, гроза, красота, то есть явления небесные, воздушные, газообразные (Мильдон 1992: 123) – оказалась именно как раз той самой искомой наркотической таблеткой. Благодаря тому «нашей юности полет» присутствует в соцреалистическом искусстве на каждом шагу¹⁹. Притягательность наркотика оказалась колоссальной, потому что он воздействовал на самые сокровенные, коренные, неосознанные элементы человеческой психики. Как же было не тосковать по сладкому опьянению, которое он приносил с собой, особенно если принимать его в не слишком больших дозах!

* * *

Перейдем к примерам. Я позволю себе кратко остановиться на нескольких произведениях, в которых отчетливо просматривается характерная для поп-коммунизма слияние всех трех вышеупомянутых мотивных комплексов в один.

Проще всего это можно показать на примере добротной соцреалистической живописи, одним из наиболее талантливых воплощений которой являются полотна Александра Дейнеки.

Картина *«На балконе»* (1931) изображает тринадцатилетнюю обнаженную девушку, стоящую, расставив ноги, на балконе, сквозь решетку которого видно море. Девушка совсем мокрая; наверное, она только что облива-

лась водой из белого эмалированного тазика, который стоит поодаль. Большое белое полотенце, еще белее тазика, небрежно брошено на решетку, и свежий морской ветер колышит им. На этой картине никто не летает — разве что ветер, движение которого передано блестяще благодаря бликам на морских волнах, растрепанным стриженным волосам и трепещущему полотенцу. Нет также никаких очевидных намеков на коллективизм, «нашесть», кроме самых очевидных и абстрактных. Можно, конечно, предположить, что художник хотел изобразить на аше море, на аш (самый лучший, самый свежий, самый вольный и т. п.) ветер и на аш у девушку, но подобная интерпретация представляется мне тенденциозной. Но и никакой портретности, никаких признаков индивидуальности в лице девушки мы не найдем. Пафос картины иной — показать единство поэзии юности, природы и движения. Балкон залит ярчайшим солнечным светом, таким белесым, какой бывает только на юге. Избранный художником ракурс — вид сверху вниз, будто бы с режиссерской вышки во время киносъеомок или с качелей, которые вот-вот да и раскачаются так, что вознесутся над всей этой бездной солнца и моря. Создается впечатление, что счастливый созерцатель девушки на балконе как бы летит в пронизанное воздухом и светом пространство. В лице девушки, в ее детских глазах и едва обозначившихся грудях просматривается не застенчивое девичество, не томная и ласковая женственность, а задорное ребячество. Она выглядит совсем как мальчишка, и ее женская красота — дело будущего. Залогом этого будущего является и животворящее солнце, и избыток света, воздуха и воды, и ветер, и динамичное движение во всем. Поистине юности полет.

Мотив «нашести» заявляет о себе в позднейших работах Дейнеки, например, в «Игре в мяч» (1932), «Эстафете по Садовому кольцу» (1947) или в «Будущих летчиках» (1938). На этой последней картине мы вновь видим южное небо и южное море, залитое солнцем. Над морем летит снижающийся гидросамолет, такой же легкий и воздушный, как белое облачко, несущееся рядом; другой такой же самолет белеет вдалеке от берега. На каменных ступенях набережной сидят два обнаженных мальчика лет десяти-двенадцати и юноша чуть постарше, в полотняных бурых трусах, почти под цвет набережной. Мальчики сидят к нам спиной и пристально смотрят на самолет. Их напряженные худые тела и ясно обозначенные позвоночники свидетельствуют о том, что они им зачарованы: всё их внимание поглощено этой замечательной машиной. Старший даже протягивает к нему десницу, замершую в указательно-благословляющем жесте.

Пафос этой картины, как и картины «На балконе» — юности полет. Летит самолет, летят облачка, летит по волнам белый катер на горизонте, крепко веет свежий ветер (что видно по бурунам на ребешках волн), и даже колорит картины по преимуществу воздушный, «аэродинамический» — синее море, белый пароход, синее небо, белый самолет... И ребята скоро тоже полетят, ведь они будущие летчики.

А что же здесь «наше»? Очень многое. В отличие от космополитического одесского или ялтинского балкона перед нами «легендарный Севастополь», гордость русской военной истории. Сидящие мальчики явно славянского вида — не брюнеты, как большинство южан, а белобрысые, с оттопыренными ушами. Да и са-

молет, конечно наш, советский (а какой же еще?), и катер тоже. А самое главное, — это выражается не прямо, а достаточно деликатно, полунамеком, — нашим, советским является само желание летать. Ведь в те годы всем знаком был «наш» *«Авиамарш»*:

*Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор,
Нам разум дал стальные руки-крылья,
А вместо сердца пламенный мотор.*

*Всё выше, и выше, и выше
Стремим мы полет наших птиц,
И в каждом пропеллере дышит
Спокойствие наших границ.*

(Герман 1921.)²⁰

Разумеется, каждый здравомыслящий человек понимает, что желание и умение летать на самолете было присуще не только гражданам СССР, но также англичанам, немцам или полякам, давшим миру выдающихся авиаторов, а также многим другим народам. Но в данном случае это неважно. Мы всё равно «их» обгоним, всё равно взлетим «выше всех, дальше всех, быстрее всех», как гласил один из популярных лозунгов тридцатых годов, угадывая наши сокровенные чаяния²¹. В музыке Дунаевского, архитектуре Иофана или радостной палитре полотен Дейнеки слышится не «позорное благоразумие», о котором с презрением писал перед смертью Маяковский²², а светлая поэзия юности, победы над далеким Другим и дерзкого свободного полета. В этой «глупости» заносчивости, в этом «ребячестве» и заключается, кроме большой и серьезной ошибки и даже опасности, вся неповторимая прелесть утопического сознания. Рациональная трезвость и ответственность за свои мечты и идеологические поступки — удел людей мудрых, но старых, а старость редко бывает красивой и поэтичной. Юность глупа и безответственна, и особенно безответственна она тогда, когда ее обуревают стадный инстинкт — могучее бессознательное Мы. Но как же прекрасен вдохновенный полет юной фантазии, юных эмоций, которые кипят в горящих пламенем глазах и на воспаленных устах, еще не познавших горького вкуса сомнения, иронии и разочарования! Он так сродни этому ветру, этому свежему воздуху, морским волнам, самолету, юным загорелым телам и залитой солнцем набережной...

И еще один пример, на этот раз песенный, музыкально-поэтический. В 1931 году появилась хоровая песня «Юность». Музыку написал Мариан Коваль — один из инициаторов и главных идеологов РАПМа — Российской ассоциации пролетарских музыкантов. Эта организация была чем-то вроде РАППа в литературе: ее представители отстаивали стиль военно-революционной песни и сопротивлялись «засилию» джазовых и эстрадных стилей, получивших распространение в поп-культуре времен нэпа. Автором слов был двадцативосьмилетний поэт Илья Френкель. *«Юность»* была его поэтическим дебютом, а первый сборник вышел лишь в 1935 году²³. Текст этой песни выглядит следующим образом:

*Собирайтесь под знамёна, под знамёна Ильича!
Наша юность непреклонна²⁴, наша юность горяча!
Нас миллионы, юных, смелых, нет преграды молодым.²⁵
В бой за ленинское дело мы идём и победим!*

*Песня мира и свободы сокрушает правдой ложь²⁶,
На борьбу зовёт народы, поднимает молодёжь!
Нас миллионы, юных, смелых, нет преграды молодым.²⁷
В бой за ленинское дело мы идём и победим!*

*Расцвела Страна Советов, не вернётся царство тьмы.
Солнцем Родины согреты, коммунизм построим мы.
Нас миллионы, юных, смелых, нет преграды молодым.²⁸
В бой за ленинское дело мы идём и победим!*

*Твёрже шаг! Тесней колонны! Выше знамя Ильича!
Наша юность непреклонна.²⁴ Наша юность горяча!
Нас миллионы, юных, смелых, нет преграды молодым.⁶⁰
В бой за ленинское дело мы идём и победим.⁶¹*

Заметим, что из шестнадцати строчек только три заканчиваются запятой или точкой, в остальных случаях гордо красуется восклицательный знак (!). В последнем куплете он вторгается и в середину строки. Предпоследний стих повторяет второй, но с восклицательным знаком после слова *непреклонна*; можно даже вспомнить о том, что в «*Истории одного города*» Салтыкова-Щедрина Угрюм-Бурчеев переименовал город Глупов в Непрекклонск... Восклицательный знак означает не только громкость, но и особый, в о з в ы ш е н н ы й пафос произношения: обозначенная им фраза при произношении должна стремиться ввысь. Песня посвящена «красной», «пролетарской», коммунистической, а значит, на ш е й молодежи, посвящена ее дерзновенным и победоносным деяниям, напоминающим вдохновенный полет Икара. Недаром первое слово песни — клич «собирайтесь!». Собирайтесь под наши знамена, присоединяйтесь к нам, маршируйте в колоннах, наступайте на врага и летите в небо вместе с нами! Непреклонна (или закалённа) и горяча не просто юность, а наша юность. Это нас, а не их миллионы, это с нами, а не с ними на борьбу пойдут народы, это мы построим коммунизм. Бахтинский «внеположенный другой» (подразумеваемое Они) выступает в этой песне в простом и ясном, как и положено в реально-коммунистическом дискурсе, обличье — в образе врага.

Семантическое поле, созданное Ильей Френкелем, предельно просто, и в целом оно сводится к значению марша необыкновенно сплоченного, без различия индивидуальностей, сообщества живых особей или, вернее, общественных единиц, близкого по своему характеру к дерзновенному полету. Юность горяча, а только стихия огня, как учит технический опыт XX века, может поднять человека в воздух. Молодым нет преград, и их воображаемое мифопоэтическое и этическое пространство (можно делать всё, что вредит врагам и способствует победе «нашего дела») можно сравнить с безграничным, полным воздуха и света пространством картин Дейнеки.

Весьма примечательно, что поэтический текст «Юности» удивительно беден по содержанию. Номинальные значения слов отодвигаются на второй план, особенно если воспринимать песню с ее зажигательной, бодрящей мелодией на слух. Важно не то, о чем повествует эта песня — на самом деле она ни о чем не повествует, ее эпический потенциал равен нулю. Важно то, что эта песня необыкновенно эмоциональна — в этом ее сила и — не побоюсь сказать — гениальность. Она возбуждает дух и возвышает душу, стремясь всё больше ввысь и ввысь на каждой ударной гласной: «В бой за ленинское дЕ-Ело мы идЁм и победИм!» Это боевая лирика в чистой форме. Она вся состоит из лирических закличек хора, который, как его древнегреческий предшественник, призывает к единению в борьбе и, таким образом, восходит к античной гимнографии. С этой точки зрения нельзя не заметить, что музыка Коваля идеально подходит к «взлетающим» закличкам Френкеля. Это не марш, хотя на первый взгляд кажется, что песня написана для обслуживания массовых шествий. Это именно военный гимн, призванный поднимать боевой дух воинов и славить их осуществленные и грядущие победы. А богиня победы Нике, как известно, была крылатой и летела впереди победоносных армий...

* * *

Тема «нашей юности полета» вечна и неисчерпаема, как вечна и неистребима мечта человечества о возвращении к юности. Дух сомнения и критического анализа, который призван противостоять наркотическому упоению утопией, также вечен и неистребим. Трудность заключается в том, чтобы помирить друг с другом эти два необходимые людям начала.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ С этим могло быть по-разному. Некоторые страны (Китайская Народная Республика, Корейская Народно-Демократическая Республика (Северная Корея), Югославия, Албания, Румыния) бросили вызов России и разорвали с ней экономические и политические связи, но тем не менее продолжали функционировать как «реально коммунистические».
- ² Понятие горизонта ожиданий ввел в научный обиход немецкий теоретик литературы Ганс-Роберт Яусс (см. Jauss 1959: 153, 180, 225, 271).
- ³ Характеристику Культуры Один и Культуры Два см. в кн.: Паперный 1996.
- ⁴ Речь идет о доме номер 12 по Моховой улице в Москве (ныне — Манежная площадь, д. 13), который с левой стороны примыкает к гостинице «Националь». В этом здании долгое время помещалось правление ВАО «Интурист».
- ⁵ В рассказе В.Г. Короленко «Парадокс» (1894) безрукий от рождения калека пишет ногой изречение: «Человек рожден для счастья, как птица для полета» (Душенко 1997: 176).
- ⁶ Взаимную оппозиционность этих двух культурных моделей не следует преувеличивать: в Культуре Один можно обнаружить необходимые предпосылки появления Культуры Два, а в этой последней — некоторые основополагающие принципы Культуры Один. Подробнее см.: Sadowski 2008: 96–103.

- ⁷ В статье «Опять “Молодое перо”» (1863), полемически направленной против М.Е. Салтыкова-Щедрина, Достоевский восклицает (в скобках): «Знаю я сердце человеческое или нет?» (Достоевский 1976–1990: 20, 84).
- ⁸ Состояние это было описано первым из известных нам утопистов — Платоном. В восточной патристике, которая формировалась под сильным влиянием неоплатонизма, это «тихое» и «слезное» умиление души получило название Элепт. Семантическое поле данного понятия включало в себя также сокрушение сердечное, смирение, сожаление, а также производные чувства — страдание и сочувствие (см., напр., Дьяченко 1993: 755).
- ⁹ Ср. слова из «Песни о Москве» Т.Н. Хренникова на слова В.М. Гусева из кинофильма И.А. Пырьева «Свинарка и пастух» (1941): «Не забудь мне очей твоих ясных / И простых твоих ласковых слов». Цитирую по памяти. Разрядка моя. — В.Щ.
- ¹⁰ Строка из «Марша энтузиастов» Д.Д. Шостаковича на слова В.И. Лебедева-Кумача из кинофильма Г.В. Александрова «Светлый путь» (1940). Цит. по сети: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=enthusia>. Дата поиска 4 января 2009 г.
- ¹¹ «Песня о Сталине» (1938) была написана композитором Матвеем Блантером на слова поэта Алексея Суркова. Цит. по сети: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=stalin1>. Дата поиска 1 мая 2011 г.
- ¹² Силу и суггестивность этих слов по достоинству оценил Александр Зиновьев, который назвал свою книгу о Сталине и сталинской эпохе «Нашей юности полет» (1983).
- ¹³ Термин «Мы-сознание» предложен Валерием Тюпой (Тюпа 2008: 106–107).
- ¹⁴ В московской студенческой среде 1970-х годов был популярен характерный тост — «За нас хороших!» Однако в то же самое время была распространена пародийная поговорка, высмеивающая официальный поп-коммунистический дискурс: «Дорогие товарищи! Среди нас есть такие товарищи, которые нам совсем не товарищи!»
- ¹⁵ Возникновению такого мифа способствовало исключительное стечение обстоятельств. В 1439 году была заключена Флорентийская уния, подчинявшая папе римскому восточное христианство, с чем никак не могла примириться набиравшая силу Москва. Через 14 лет под ударами турок пал Константинополь, что было воспринято как кара Господня за грех подчинения супостатам, то есть католикам. Московия становится единственной, кроме Грузии, относительно независимой православной страной. Прошло еще 27 лет, и Москва молебствовала по случаю окончательного освобождения от власти Золотой Орды. Все «знаки на небе», как тогда казалось, указывали на праведность избранного непримиримого и «одинокого» пути.
- ¹⁶ Подобная идея прозвучала в речи председателя Европейского парламента Ежи Бузека по случаю празднования семидесятилетия начала второй мировой войны в Вестерплатте 1 сентября 2009 года. Оратор приглашал в Европейский Союз не принадлежащие к нему страны, но лишь в том случае, если они согласятся принять «нашу» (то есть неолиберальную, рыночную) иерархию ценностей.

- ¹⁷ Мотив покорения природы во всей постренессансной культуре и, в частности, в культуре коммунистической утопии — отдельная, необычайно важная тема.
- ¹⁸ Напомню слова Катерины из первого действия *«Грозы»*: *«Отчего люди не летают! <...> Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела»* (Островский 1987: I, 353). Подробнее о полете Катерины см. Мильдон 1992: 139–145. Автор монографии, кроме прочего, сравнивает ее поведение (напомню: Катерина бросилась в Волгу от несчастной любви, но сперва на десять дней вырвалась на волю и по ночам «гуляла» с возлюбленным) с судьбой мифической птицы Феникс, которая рождается из пламени, чтобы в нем же и сгореть (Мильдон 1992: 155–158).
- ¹⁹ Мотивы вертикали, полета в небо и положительно коннотируемой вавилонской башни в воображаемом тоталитарном «пространстве жизни» подробно рассмотрены в: Sadowski 2005: 87–112.
- ²⁰ Цит. по сети: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=marshair>, дата поиска 3 января 2009 г. Музыка этой песни написал композитор Юлий Хайт, ранее и в более позднее время специализировавшийся по вальсам и фокстротам. В 1926 году на эту же музыку была написана боевая песня отрядов СА *«Das Berliner Jungarbeiterlied»* («Песня молодых берлинских рабочих»). Автор ее текста не установлен (см. там же). Любопытная деталь: 12 апреля 1961 года, после сообщения о полете в космос Юрия Гагарина Всесоюзное радио за неимением песен о космонавтах почти непрерывно исполняло *«Авиамарш»*.
- ²¹ Лозунг *«Летать выше всех, дальше всех, быстрее всех»* возник в 1934 году и, возможно, принадлежал начальнику Военно-воздушных сил СССР Я.И. Алкснису (Душенко 1997: 435).
- ²² *«Надеюсь верую вовеки не придет / ко мне позорное благоразумие»* (Маяковский 1968: 577).
- ²³ http://ru.wikipedia.org/wiki/Френкель,_Илья_Львович. Дата поиска 4 января 2009 г.
- ²⁴ В позднейшем варианте — *«наша юность закалённа»*.
- ²⁵ В позднейшем варианте — *«нет преград для молодых»*.
- ²⁶ В позднейшем варианте — *«сокрушает мрак и ложь»*.
- ²⁷ См. примечание 25.
- ²⁸ См. примечание 25.
- ²⁹ См. примечание 24.
- ³⁰ См. примечание 25.
- ³¹ Цит. по сети: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=yunost3>, [yunost4](http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=yunost4). Дата поиска 4 января 2009 г.

ЛИТЕРАТУРА

- Герман П.
1921 Авиамарш. В сети: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=marshair>. Дата поиска 3 января 2009 г.
- Достоевский Ф.М.
1972–1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград: Наука.
- Душенко К.В.
1997 *Словарь современных цитат*. Москва: Аграф.
- Дьяченко Г., протоиерей
1993 *Полный церковнославянский словарь*. Москва: Издательский отдел Московского патриархата.
- Лотман Ю.М.
1992 О метаязыке типологических описаний культуры. *Избранные статьи в трех томах*, т. I. Таллинн: Александра. С. 386–397.
- Маяковский В.В.
1968 «Любит? не любит? Я руки ломаю...». *Стихотворения. Поэмы*. Ленинград: Советский писатель.
- Мильтон В.И.
1992 *Открылась бездна. Образы места и времени в классической русской драме*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Островский А.Н.
1987 *Сочинения в трех томах*. Москва: Художественная литература.
- Паперный В.
1996 *Культура «Два»*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Паперный В.
2001 Мужчины, женщины и жилое пространство. *Жилище в России: век XX. Архитектура и социальная история. Монографический сборник / Составители и редакторы: Уильям Брумфилд, Блэр Рубл*. Москва: Три квадрата. С. 90–102.
- Потебня А.А.
1905 *Из записок по теории словесности*. Харьков: Изд-во М.В. Потебни.
- Тахо-Годи А.А.
1987 Ганимед. Геба. *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. 1 / Главный редактор С.А. Токарев. Москва: Советская энциклопедия. С. 265; 267–268.
- Тюпа В.
2008 Кризис советской ментальности в 60-е годы. *Przegląd Rusycystyczny (Katowice) № 2 (122)*. – S. 104–120.
- Jacobi J.
1993 *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła / Przekład S. Łypasiewicz*. Warszawa: Wydawnictwo Wodnika.
- Jauss H.R.
1959 *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*. Tübingen: M. Niemayer.
- Sadowski J.
2005 *Rewolucja i kontrrewolucja obywateli. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*. Łódź: Ibidem.
- Sadowski J.
2008 Kultura “jeden” w kulturze “dwa”. W kwestii opisu istoty radzieckiej kultury oficjalnej. *Przegląd Rusycystyczny (Katowice) № 2 (122)*. S. 96–103.

SUMMARY

The Wings of Our Youth or about the Certain Archetypes of the Communism

The article is an attempt to give an explanation why people long for communism. Author seeks the causes of such longing in the fact that a number of archetypal motifs and eternal aspirations of humanity form the basic of communism. Using the examples of Aleksander Deyneka's paintings and from well known Marian Koval's song *Youth* with lyrics by Ilya Frenkel he analyses three archetypal notions such as an archetype of community (we – ours), eternal youth and a flight through the skies.

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ИДЕАЛЬНОГО ПРАВИТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ЧЕШСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Надежда Мороз

У каждой нации существуют свои собственные, иногда уникальные представления о том, каким должен быть идеальный правитель. Эти представления складываются веками и даже тысячелетиями. Еще в античном мире философы задавались вопросом, как создать идеальное государство и кто сможет им управлять. В современном мире, благодаря небывалому развитию всевозможных средств массовой информации, потоку данных, который льется на каждого человека практически из любого электронного устройства, стало проще манипулировать сознанием человека. Белое и черное уже не данности сами по себе, важно, как их подают, на каком блюде и с какими приправами. Если продолжать такую кулинарную метафору, то в данном случае блюдом становится контекст для подачи информации, а приправами – лингвистические средства.

По сути своей политический дискурс – это дискурс власти, и основная его цель – осуществить воздействие на реципиента, формируя у него убеждение в правоте и правомочности власти, в правомерности ее действий. Уже доказано, что весь политический дискурс строится на бинарных фреймовых оппозициях, таких как «старый – новый», «левый – правый», «свой – чужой», «запад – восток», «коммунизм – антикоммунизм» и так далее. Однако каждый национальный политический дискурс «расцветивает» фреймовые матрицы своими концептуальными смыслами.

В сознании человека власть обычно отождествляется с каким-либо субъектом или материальными предметами, а не существует как абстрактная субстанция. В зависимости от того, какой в стране существует политический строй, меняются номинации правителя – это может быть царь, король, император, генеральный секретарь, президент и так далее, но он, прежде всего, человек. Поэтому если проводится опрос населения страны о том, каким же должен быть идеальный президент, характеристики обычно сводятся к житейским, бытовым характеристикам, согласно которым образ «идеального президента» сводится к образу «хорошего человека». Политический лидер обязательно должен быть личностью. Человек и личность противопоставлены так же, как статичное и динамичное. Человеком нельзя стать, им можно быть или не быть, в то время как личность – приобретаемое свойство.

В СЧПД доминируют психологические (интеллектуальные и эмоциональные оценки) «политического лидера». По данным социологического опроса, проведенного чешской газетой «Lidové Noviny», – выяснилось, что жители Чешской

республики хотели бы видеть президента с такими качествами, как интеллигентность, способность руководить и принимать на себя ответственность, быть образованным, знать несколько иностранных языков. Глава государства должен быть прогрессивным человеком и точно знать, чего он хочет:

Pro úřad prezidenta se vůbec nehodí agresivní ideologové, osobnosti rozporné a konfrontační s návyky stranických lídrů. Důstojný nástupce Václava Havla by měl být prezidentem všech občanů, schopným sjednocovat a inspirovat lidi bez rozdílu politického přesvědčení a náboženského vyznání, etnického původu a barvy pleti. A tak by bylo žádoucí, aby byl prezident volen přímo. Jistě se shodneme v přání, aby se volilo mezi dobrým a lepším, ne mezi morem a cholerou. (Lidové noviny 14.10.02).

[На должность президента совершенно не годятся агрессивные идеологи, личности противоречивые и конфликтные с навыками партийных лидеров. Достойный преемник Вацлава Гавела должен был бы быть президентом всех граждан, способным объединять и воодушевлять людей вне зависимости от политических убеждений и вероисповедания, этнического происхождения и цвета кожи. И поэтому хотелось бы, чтобы президент был выбран прямо. Несомненно, мы сойдемся в желании, чтобы выбор был между хорошим и лучшим, а не между мором и холерой. — Здесь и далее переведено с чешского автором статьи].

В этом высказывании выявляются такие противопоставления как *агрессивный идеолог ~ президент всех граждан; противоречивые и конфликтные личности ~ человек, способный объединить и воодушевить; партийный лидер ~ президент*. В данном высказывании также актуализована метафора болезни, а учитывая характер этих болезней и метафору смерти, в сознании человека срабатывает стереотип восприятия: не прямые выборы ведут к болезни государства и последующей его смерти, прямые выборы помогут найти самого идеального кандидата в президенты. При этом личность первого президента Чехии Вацлава Гавела подана с косвенно положительной оценкой — ведь будут выбирать его **достойного** преемника.

Бывшего президента чехи, с одной стороны, ценят как человека, безусловно, умного, но, с другой стороны, скептически оценивают его политическую деятельность:

Obnovitel demokracie, bohém, světový dramatik, komická a bezmocná figurka české politiky, jediný český politik, který má ve světě jméno. To všechno má být Václav Havel. Rozporná hodnocení rozporuplné osoby (Dnes 09.02.02).

[Обновитель демократии, представитель богемы, драматург с мировым именем, комическая и бессильная фигурка чешской политики, единственный чешский политик, который имеет в мире имя. Все это — Вацлав Гавел. Противоречивая оценка противоречивой личности].

Семы положительной оценки в этом высказывании зафиксированы в значениях номинаций *обновитель демократии, драматург с мировым именем*. В качестве отрицательной оценки выделяются следующие характеристики: *комическая и бессильная фигурка чешской политики, единственный чешский политик, который имеет в мире имя, противоречивая личность*. Негативность оценки создается при помощи диминутивного суффикса **-k-** в слове *figurka*, и сенсорно-психологических оценочных определений *комическая, бессильная, противоречивая*.

Очень актуальным в СЧПД является перифрастический оним «посленоябрьский президент», который обычно используется для определения характеристики президента страны. События 17 ноября – одна из нескольких активных прецедентных ситуаций, используемых в СЧПД. Перифрастический оним подчеркивает то, что стоит за прецедентным высказыванием или прецедентным именем. 17 ноября – переломный момент в истории чешской государственности, это начало «Бархатной революции». Под «посленоябрьским президентом» подразумевается не личность Вацлава Гавела, а личность любого президента, который будет стоять во главе государства после событий 1989 года. Вацлав Гавел – первый «посленоябрьский» президент:

Dnešní 65. narozeniny Václava Havla sice zahájí jeho poslední rok na Pražském Bradě, teoreticky by se ale dosud jediný český polistopadový prezident nemusel loučit s rolí hlavy státu navždy (Lidové noviny 5.10.01).

[Сегодняшний, 65-ый день рождения Вацлава Гавела хотя и открывает его последний год на Пражском Граде, но теоретически единственный пока посленоябрьский президент не должен был бы разлучаться с ролью главы государства навсегда].

Всячески подчеркивается, что каждый президент – это не просто правитель страны, это руководитель страны, пережившей переворот, и именно дата этого переворота является символом независимости, а не личность человека. Президенты просто исполняют эту функцию:

V lednu roku 2003 dostanou Češi druhého polistopadového prezidenta. Václav Havel z této funkce odchází (Lidové noviny 25.05.01).

[В январе 2003 года чехи получают второго посленоябрьского президента. Вацлав Гавел больше не выполняет данную функцию].

Хоть автор и не преследовал цель сравнить представление об идеальном правителе в разных этносах, однако в качестве иллюстрации хотелось бы привести данные подобного исследования, проведенного в РФ: «Президент должен быть примерным во всем: водку не пить, не курить»; «здоровый, молодой, порядочный, культурный, образованный, заботливый» и т.п. Еще одна особенность нынешнего сознания россиян – то, что во многих случаях точкой отсчета для опрашиваемых стал нынешний президент России (годится личность как Путина, так и Медведева, т.к. их образы часто смешиваются в сознании россиян, ср. шутки на тему «президент Путев-Медведин»).

В этом плане ЧПД показывает другую направленность – в Чехии не принято хвалить действующего президента, это где-то даже моветон, наоборот, чем больше критики в его адрес, тем лучше. Особенно ярко проявилось это качество в связи с последними событиями, когда чешское телевидение показало сюжет о том, как президент Клаус в прямом эфире «крадет» протокольную ручку. Новость облетела весь мир за сутки, в социальной сети Facebook и на сайте youtube.com люди смотрели, как президент тайком кладет в карман ручку, которую в принципе после встречи мог забрать совершенно легально. Всех возмущает не то, что он делает, а как. Вот лишь несколько комментариев к видеосюжету (сохранено оригинальное оформление и правописание):

Při cestách po Latinské Americe zavítal Václav Klaus do Chile, kde se mu mj. zalíbilo protokolární pero. A jak to dopadlo? Typicky česky. [Во время визита в Латинскую Америку Вацлав Клаус заехал в Чили, где ему кроме всего остального понравилась протокольная ручка. А как это произошло? Типически по-чешски].

Tak Klaus je frajer, skoro 3 milióny shlédnutí za měsíc a půl. [Клаус – настоящий франт, почти 3 миллиона просмотров за полтора месяца].

I špatná reklama je přece reklama: D ...i kdy• já tohle ani za špatnou reklamou nepova•uju, naopak se tím pobavilo u• dost lidí, a tak to má být: D ... proč bysme se od srdce nezasmáli: D.

[И плохая реклама – это все-таки реклама. К тому же я не считаю это плохой рекламой, наоборот. при помощи этого (ролика) уже развлекалось достаточно людей, и это хорошо, почему бы нам не засмеяться от всего сердца] (<http://www.youtube.com/watch?v=zpe4T0lXZcE> – доступно на 21.10.11)

Интересно то, что последователям Швейка не стыдно за президента, скорее им смешно, они иронизируют над тем, что президент – достойный представитель чешского народа (в Чехии очень много воров-карманников, которые особенно охотятся за туристами, по данным туристического сервера TripAdvisor.com, карманники с Карлова моста – на третьем месте среди лучших в мире).

Исходя из того, что чехи живут с постоянным ощущением разочарования и критики настоящей власти, им свойственна носталгическая идеализация прошлого. В этом плане в чешском сознании существует два образа идеального правителя – это Карл IV (император Священной Римской империи и при этом чех по национальности) и Томаш Гарриг Масарик, или TGM – первый президент Чехословакии. Масарик являлся политическим и духовным лидером независимой Чехословакии (имел полуофициальное прозвище «батюшка» – *Tatíček*), был воплощением этичной борьбы за независимость и создание нового государства.

Образ Томаша Гаррига Масарика в массовом чешском сознании на протяжении многих десятилетий сформировался в некую идеальную сущность. Он воспринимается как олицетворение всего лучшего, что когда-либо было в Чешском государстве. Он воплотил в себе лучшие черты человека, которого чехи мечтали видеть на посту главы государства: не принадлежал ни к одной политической партии, ставил перед собой цель создать истинное демократическое государство, был образованным, культурным, аполитичным. За заслуги при основании Чехословацкой республики был награжден почетным титулом Президента Освободителя. В Чешской Республике имеется несчетное количество географических названий, связанных с именем Масарика – *Masarykovo nádraží* (вокзал Масарика), *Masarykovo nábřeží* (набережная Масарика), *Masarykova univerzita* (университет Масарика), *Masarykovo náměstí* (площадь Масарика), *Masarykova knihovna* (библиотека Масарика) и т.д. Даже Татру T80 называют *Masarykův vůz* (автомобиль Масарика, тачка Масарика), потому что когда-то президент ездил именно на этом автомобиле.

Когда речь идет о характеристике Т.Г. Масарика в СЧПД, то из всех прагматических значений чаще всего используется *оценка*. Статусно-маркированные ситуации выражаются через определенные предикаты: например, *požadovat* – тре-

бовать, настоятельно просить. Это глагол актуального права, то есть человек имеет право на такое поведение, вытекающее из общественного устройства и личных характеристик субъекта, *выражаемых посредством модальных операторов внутренней возможности (сила, ум, знание и др.)*. В данном случае президент имеет право требовать что-либо от своих подчиненных, поскольку он получил свои полномочия в результате общественного выбора:

Ale Masaryk sám požadoval pro stabilizaci nového státu třicet let klidu. Nedostal ho a tak “jeho” stát zanikl (Dnes 27.10.01).

[Масарик сам требовал для стабилизации нового государства тридцать лет мира. Не получил его, и «его» государство исчезло].

Это пример характеристики субъекта, который обладает нисходящим статусом лица. Интересно, что государство принадлежит Масарику, это выражено через притяжательное местоимение *jeho*, на смену государству Масарика пришло государство НеМасарика.

Одна из положительных оценок личности Т.Г. Масарика – неординарность. В истории создания первой Чехословацкой республики Т.Г. Масарику отводится главная роль, он – активное начало этого процесса, и если данное государство считается «вершиной» истории, то это, безусловно, дело рук неординарной личности:

První československá republika by přinejmenším v té podobě, v jaké ji máme za jeden z vrcholů našich dějin, nevznikla bez Masarykova úsilí, které obsáhlo tehdy Evropu, Rusko i Ameriku. Aby se Masaryk mohl do Prahy 21. prosince 1918 vrátit jako hlava státu, musel doslova objet celou zeměkouli (Dnes 27.10.01).

[Первая Чехословацкая республика, по крайней мере, в том виде, в каком мы ее считаем одной из вершин нашей истории, не возникла бы без усилия Масарика, которое охватило в то время Европу, Россию и Америку. Для того чтобы Масарик мог 21 декабря 1918 года возвратиться в Прагу как глава государства, он должен был буквально объехать весь земной шар].

На втором месте по частотности (после аксиологических значений) при характеристике личностей двух президентов в СЧПД используется метафорика. В современной лингвистике метафора представляется более сложным и важным явлением, чем это казалось ранее. Доказано, что «метафора активно участвует в формировании личностной модели мира, играет крайне важную роль в интеграции вербальной и чувственно-образной систем человека, а также является ключевым элементом категоризации языка, мышления и восприятия» (Петров 1990: 135). Выделяются два принципиально различных направления – семантическое и когнитивное. «*С позиций первого, механизм и результат переноса хорошо описываются посредством концепции значения. В рамках второго – основную роль играет “знание”*» (Петров 1990: 135). Семантический уровень исследования метафоры на данный момент является уже достаточно разработанным, гораздо больший интерес представляет собой когнитивный анализ метафорического переноса.

Главную роль при когнитивном подходе играет аналогия, в основе которой лежит перенос знаний из одной содержательной области в другую. Рассмотрим с

таких позиций одну из «простых» метафор СЧПД: “*T.G. Masaryk: pro prostý lid ztelesnění státu*” [Т.Г. Масарик: для простого народа воплощение государства] (Dnes 26.10.02).

Примарная информация, содержащаяся в данном высказывании, — «имя некоего человека, на личность которого людьми переносится абстрактное восприятие органа власти». Для понимания национально-обусловленной информации, заложенной в текстовом примере, необходимо рассмотрение двух областей знания, связанных с концептом “политического лидера” в его проявлении в слоте *T.G.M.*, и концепта “власти” (концептуальный слой *государство*). Область фоновых знаний, связанных с личностью Т.Г. Масарика, — философ-позитивист религиозно-этического направления; президент Чехословакии в 1918–1935 годах; идеальный политический лидер в сознании чешского народа, так как он обладает следующими качествами: интеллигентен, культурен и образован, не принадлежит ни к одной политической партии, аполитичен в своих взглядах, неординарен в своих поступках и представляет сферу искусства.

Область знаний о чешском государстве содержит базовые компоненты: основная организация, представляющая власть на конкретной территории; данную власть символизирует Пражский Град, различные политические деятели; власть дистанцирована от народа географически и символически; для «чешского человека» характерно иронически-отрицательное отношение к государству.

Концептуально значимые знания, на которых базируется данный метафорический перенос, — Т.Г. Масарик возглавлял заграничное сопротивление, был организатором противостояния Австро-Венгерской монархии, являлся первым президентом первой независимой Чехословацкой республики.

При семантическом подходе к анализу данной метафоры обозначается некое государство и некий человек, который руководит данным государством; личность этого человека соотносится в массовом сознании с представлением о власти. При таком виде переноса каждый последующий президент, будет осознаваться как олицетворение государства. Здесь концептуальное содержание изменяется от абстрактности к конкретности: от абстрактного понятия о государстве к представлению о конкретном человеке как о его руководителе.

При когнитивном анализе выбранной метафоры Масарик — это не один из многих, это первый и единственный президент нового независимого государства, которое возникло только по инициативе данного человека. И в этом случае происходит генерализация представлений. Образ государства в сознании будет тесно связан с образом данного человека, с качествами его характера. Государство будет оцениваться положительно, потому что народ уважает данного конкретного политика, ценит все его лучшие личные качества и автоматически переносит это восприятие на оценку государства как такового. Поэтому государство Масарика — идеально, государство НеМасарика — ущербно, потому что правит страной не Масарик.

В СЧПД при сплошной выборке высказываний с именем Масарика на первом месте по частотности стоят самые разнообразные биографии президента — как официальные, так и неофициальные, сборники цитат, а также географичес-

кие номинации и названия официальных учреждений, названных его именем. Очень часто отмечается рефлексия по поводу прошлого, что мог бы сделать Масарик, чтобы изменить будущее своего народа, и что он не сделал:

Se zaujetím a s obsesí se snažil odhalit a popsat příčiny katastrofy, kterou pro Rusko znamenala Velká říjnová revoluce v roce 1917. A v této souvislosti napadl v jedné chvíli, ze svého exilu v americkém Vermontu, velice vehementně také ikonu československé demokracie, totiž zakladatele československého státu T.G. Masaryka. Podle Solenicyna měl totiž Masaryk prý se svými legiemi po skončení 1. světové války v roce 1918 v Rusku velkou- a údajně naprosto reálnou- šanci porazit bolševiky. Neudělal to- a v Solenicynových očích byli tak Češi a Slováci za ztročení půlky Evropy pod komunismem spoluodpovědní a mohli si stěovat jen na sebe.

[С пристрастием вплоть до навязчивости он пытался раскрыть и описать причины катастрофы, которой для России стала Великая октябрьская революция в 1917 году. В данной связи во время проживания в эмиграции в американском Вермонте он однажды очень решительно напал на икону чехословацкой демократии, а именно на основателя чехословацкого государства Т. Г. Масарика. По мнению Солженицына, Масарик со своими легионами после окончания первой мировой войны в 1918 году имел большой и совершенно реальный шанс поразить большевиков. Он этого не сделал, и поэтому в глазах Солженицына чехи и словаки несли совместную ответственность за коммунистическое поражение половины Европы и могли винить только самих себя]. (http://www.rozhlas.cz/komentare/portal/_zprava/481403 — доступно на 21.10.11)

Солженицын обвиняет Масарика в гибели Российской Империи и видит в последующей оккупации Чехословакии советскими войсками руку божью — это кара небес.

Аллюзии к имени Томаша Гаррига Масарика учащаются в контексте предвыборных компаний, часто вместо полного имени употребляется лишь аббревиатура TGM, которая словно знак для посвященных. Личность президента вытаскивается на свет, словно старый мундир, который примеряют к новым кандидатам — подойдет или нет, и как он будет в этом смотреться:

A jestliže pan Václav Makrlík vytyčuje obecná kritéria pro kandidaturu na funkci příštího prezidenta naší republiky a zapomíná uvést alespoň některé z duchovních hodnot TGM (právě v souvislosti s probíhající diskusí je to nejspíše vhodné, nemusí se čekat až na výročí, jubilea a formální vzpomínkové akty), pak bych si dovolil některá připomenout (Lidové noviny 02.08.07).

[И если господин Вацлав Макрлик определяет простые критерии для кандидата на должность следующего президента нашей республики и забывает привести хотя бы некоторые из духовных ценностей ТГМ (именно в связи с протекающей дискуссией это как раз уместно, не нужно ждать какой-то годовщины, юбилея и формальных актов воспоминаний), я позволю себе вспомнить некоторые].

В этом отрывке самое интересное то, что автор обвиняет Вацлава Макрлика (чешский публицист) в том, что тот забывает об ориентирах Масарика, актуализует в сознании реципиента образ идеального президента и таким образом переводит читателя на свою сторону, одновременно Макрлик оценивается отрицательно, поскольку он не с нами, значит он против нас. Но ведь нигде не написано,

что при выборе президента обязательно нужно равняться на личность Масарика. Нет никаких законодательных актов, в которых бы говорилось о постулатах Масарика, якобы необходимых кандидату в президенты. Здесь автор статьи управляет сознанием адресата при помощи бинарной оппозиции «свои – чужие».

Э. Лассан в своей новой монографии «Лингвистика ставит диагноз...» пишет о риторике ностальгии, которая проявляется в дискурсе как диалог с прошлым, то есть дискурсы прошлого воспроизводятся в дискурсах настоящего, и наоборот, дискурсы настоящего обращаются в прошлое и оценивают его, из такого соположения дискурсов рождается некая информационная общность, являющаяся признаком диалога:

Co bychom asi nyní slyšeli z Masarykových úst, kdyby ještě mohla mluvit? Jistě slova víry, odvaby a povzbuzení. Masaryk by jistě nebyl příliš překvapen tím, co se nyní kolem nás a proti nám děje (Lidové noviny 07.03.08).

[Что бы мы могли сегодня услышать из уст Масарика, если бы он еще мог разговаривать? Разумеется, слова веры, мужества и воодушевления. Масарик точно не был бы слишком удивлен тем, что творится сегодня вокруг нас и против нас].

В данном случае Масарику приписывается роль пророка, предвидящего нынешнюю ситуацию, и это словно бы должно успокаивать читателя, ведь если наш мудрый «батушка» предвидел такую ситуацию, то он точно оставил какие-то указания, как вести себя дальше, как исправить положение. В читателя вселяется уверенность при помощи положительно маркированных слов «вера, мужество, поощрение», наш отец не журит нас, а поощряет. Здесь работает простая метафора «государство – это семья», которая является одной из основных всего чешского дискурса (подробнее: Коровицына 2000). Она актуализирует фрейм семейного поведения, и в частности, – роль отца, более опытного наставника, который может ругать, хвалить, давать советы.

Итак, в качестве подведения итога вышесказанному отметим, что в чешском политическом дискурсе возникают два образа президента – абстрактного идеального, в качестве характеристик которого в СЧПД выступают психологические и нравственные оценки Масарика, и конкретного действующего президента Клауса, в оценках которого преобладают иронические нотки, атрибуты вещного мира (ручки, перепутанные машины и другие «ляпы» президента). При этом в образе предыдущего президента Гавела, по поводу которого во время его нахождения на посту главы государства было написано немало иронических статей, касающихся в особенности его личной жизни, сейчас уже заметна тенденция к его идеализации. До конца правления Клауса остается еще 2 года, и можно сделать предположение о том, что с момента появления третьего «посленоябрьского» президента возникнет тенденция к идеализации образа Вацлава Клауса, для чего будут использоваться другие языковые и концептуальные средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Будаев Э.В., Чудинов А.П.
2007 Методологические грани политической метафорологии. *Политическая лингвистика*. Вып. 21.
- Вежбицкая Анна
1999 *Семантические универсалии и описание языков*. Москва.
- Коровицына Н.В.
2000 Самая «бархатная» революция: чешский человек на фоне общественных перемен. *Славяноведение*. № 3.
- Лассан Элеонора
2011 *Лингвистика ставит диагноз...* Вильнюс.
- Чудинов А.П.
2008 Российская политическая метафора в начале XXI века. *Политическая лингвистика*. Вып. 24.
- Daneš F.
1997 *Český jazyk na přelomu tisícletí*. Praha.
- Jedlička J.
1992 *České typy aneb poptávka po našem hrdinovi: pokus o vysvětlení české povahy a českého kulturního založení prostřednictvím literárních typů*. Praha.

SUMMARY

Formation of the Character of Ideal Governor in the Modern Czech Political Discourse

The article is devoted to the description of language means of formation of the ideal governor in the modern Czech political discourse. There are two characters of president appearing in the Czech political discourse – an abstract ideal characterized by psychological and moral evaluation – T. G. Masaryk, and a specific current president Vaclav Klaus with ironic notes in his evaluation, items of the commodity world (pens, mixed up cars and other blatant errors of the president). Furthermore, considering the character of the previous president Vaclav Havel, who was the subject of various ironical articles during his time as a head of the state, and the peculiarities of his private life, there is now a tendency to idealize his character.

Korektori: Inna Dvorecka, Gaļina Vasiļkova
Maketētāja: Vita Šotaka



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 25.04.2013. Pasūtījuma Nr. 16.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.