

Komparatīvistikas almanahs
Journal of Comparative Studies

CILVĒKS LITERATŪRĀ
UN KULTŪRĀ – II
HUMAN IN LITERATURE
AND CULTURE – II

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES ~
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2015

Vasiļjeva E., Badins Ž. (red.) *Komparatīvistikas almanahs Nr. 8 (37). Cilvēks literatūrā un kultūrā – II*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saulē”, 2015, 212 lpp.

Vasiļjeva E., Badins Ž. (eds.) *Journal of Comparative Studies No 8 (37). Human in Literature and Culture – II*. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press “Saulē”, 2015, 212 p.

Zinātniskā komiteja / Scientific Committee

Dr. philol. Maija Burima, Latvija / Latvia
Dr. hist. André Filler, Francija / France
Dr. habil. philol. Fjodors Fjodorovs, Latvija / Latvia
Dr. philol. Ladislav Franek, Slovākija / Slovakia
Dr. philol. Rahilia Geibullajeva, Azerbaidžāna / Azerbaijan
Dr. hum. Asta Gustaitienė, Lietuva / Lithuania
Dr. philol. Zaiga Ikere, Latvija / Latvia
Dr. philol. Natalya Ilyinskaya, Krievija / Russia
Dr. habil. philol. Mariola Jakubowicz, Polija / Poland
Dr. philol. Ilze Kačāne, Latvija / Latvia
Dr. philol. Jeļena Koroļova, Latvija / Latvia
Dr. philol. Yordan Lyutskanov, Bulgārija / Bulgaria
Dr. phil. Malan Marnersdóttir, Fēru salas / Faroe Islands
Dr. philol. Vanesa Matajc, Slovēnija / Slovenia
Dr. philol. Irma Ratiani, Gruzija / Georgia
Dr. philol. Anzelika Steingold, Igaunija / Estonia
Dr. philol. Elīna Vasiļjeva, Latvija / Latvia
Dr. habil. philol. Vera Vāvere, Latvija / Latvia

Žurnāla izdošana apstiprināta Daugavpils Universitātes Zinātnes padomes sēdē 2015. gada 22. septembrī, protokols Nr. 15.

The publication of the Journal has been approved at Daugavpils University Science Council meeting on September 22, 2015, Minutes No 15.

Redkolēģija / Editorial Staff:

Elīna Vasiļjeva, Žans Badins

Korektori / Proof-readers:

Gaļina Sirica, Sandra Meškova, Jana Butāne-Zarjuta

Makets / Lay-out:

Vita Štotaka

Zinātnisko žurnālu *Komparatīvistikas almanahs* trīs reizes gadā izdod Daugavpils Universitātes Humanitārā fakultāte un Humanitāro un sociālo zinātņu institūts, Daugavpils, LATVIJA

Visi raksti tiek anonīmi recenzēti.

Journal of Comparative Studies is published three times a year by the Faculty of Humanities and Institute of Humanities and Social Sciences, Daugavpils University, Daugavpils, LATVIA. All papers are anonymously peer-reviewed.

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTE
DAUGAVPILS UNIVERSITY

HUMANITĀRĀ FAKULTĀTE
FACULTY OF HUMANITIES



HUMANITĀRO UN SOCIĀLO
ZINĀTŅU INSTITŪTS
INSTITUTE OF HUMANITIES
AND SOCIAL SCIENCES

Komparatīvistikas almanahs
Nr. 8 (37)

CILVĒKS LITERATŪRĀ UN KULTŪRĀ – II

*

Journal of Comparative Studies
No 8 (37)

HUMAN IN LITERATURE AND CULTURE – II

Daugavpils Universitātes *Komparatīvistikas almanahs* ir iekļauts IC Master List un EBSCO elektroniskajā datubāzē, kas ir viens no pilnīgākajiem zinātnisko žurnālu, periodisko izdevumu un citu avotu pilnu tekstu apkopotājiem. Izdevums *Komparatīvistikas almanahs* būs lasāms EBSCO modernizētajā datubāzē pēc zinātnisko izdevumu kolekcijas nokomplektēšanas.

The Journal of Comparative Studies of Daugavpils University has entered into an electronic licensing relationship with IC Master List and EBSCO Publishing, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. The full text of *The Journal of Comparative Studies* will be found on EBSCO Publishing's upgraded database once the collection is complete.

SATURS / CONTENTS

Priekšvārds	9
Foreword	11

I

Anželika Šteingolde

Par vienas dialektālas buramvārdu formulas izpēti: <i>Aitas manas, bīstieties manis</i> К вопросу об изучении одной диалектной заклинательной формулы: <i>Овцы мои, бойтесь меня</i>	13
On the Study of One Dialectal Spell: <i>My Sheep, Be Afraid of Me</i>	

Rozanna Kurpniece

Kultūras notikuma reprezentācijas pragmatisms Rīgas laikraksta <i>Segodnja</i> 1920. gadu sludinājumos Прагматичность представления культурного события в объявлениях рижской газеты <i>Сегодня</i> 1920-х годов	28
Pragmatic Aspect of the Representation of a Cultural Event in the Advertisements in a Riga's Newspaper <i>Segodnya</i> of the 1920s	

II

Nataļja Poļakova

Vizuālās stratēģijas Eduarda fon Kajzerlinga prozā Визуальные стратегии в прозе Эдуарда фон Кайзерлинга	43
Visual Strategies in Eduard von Keyserling's Fiction	

Evelīna Stepanova

Cilvēks un saule: mēģinājums radīt jaunu mītu (1910.–1920. gadu krievu dzeja) Человек и солнце: попытка создания нового мифа (на материале русской поэзии 1910–20-х гг.)	54
Man and the Sun: an Attempt at Creating a New Myth (based on the material of Russian poetry of the 1910–20s)	

Aleksandrs Belousovs

- Viņa ir demonstrantu ierindā: priekšnieces tēls*
Leonīda Dobičina stāstā *Portrets*
Она идет в рядах: образ начальницы в рассказе
Леонида Добычина *Портрет* 62
She Walks in the Ranks: An Image of a Female
Executive in Leonid Dobychin's Short Story
The Portrait

Larisa Safronova

- Cilvēka emocijas un pārdzīvojumi Leonīda Dobičina
īsprozā
Эмоции и переживания человека в малой прозе
Леонида Добычина 69
Emotions and Feelings in Leonid Dobychin's Short
Prose Fiction

Galina Vasiļkova

- Cilvēka koncepcija Borisa Žitkova romānā
Viktors Vavičs
Концепция человека в романе Бориса Житкова
Виктор Вавич 79
The Conception of Human in Boris Zhitkov's Novel
Victor Vavich

Ļubova Lavrenova

- Skandālisti: personības problēma Venjamina Kaverina
romānā *Skandālists jeb vakari Vasiļjevska salā*
Скандалисты: к проблеме личности в романе
Вениамина Каверина *Скандалист, или вечера на*
Васильевском острове 88
Nekrylov and Shklowskyj: the Problem of Personality
in the Novel by Veniamin Kaverin *Brawler, or Evenings*
on Vassilyevsky Island

Inna Dvorecka

- Igors Činnovs un Jurijs Odarčenko: groteska un cilvēka
konceptija
Игорь Чиннов и Юрий Одарченко: гротеск и
концепция человека 99
Igor Chinnov and Yuri Odarchenko: the Grotesque
and the Concept of Human

Dina Azere

- Ceļotāja pasaules aina “Atkušņa” ceļa tēlojumā
Картина мира путешественника в «оттепельном»
путевом очерке 113
The Traveller’s World Picture in the Travelogue of the
‘Thaw’ Period

Arkādijs Neminuščijs

- Nekas cilvēcisks...* jeb Sergeja Dovlatova personāža
ēdienkarte
Ничто человеческое..., или меню довлатовского
персонажа 127
Nothing Human... or the Menu of Sergej Dovlatov’s
Hero

Ināra Kudrjavska

- Cilvēks Grigorija Kanoviča daiļradē: ticību mainījušie
Человек в творчестве Григория Кановича: сменившие
веру 135
Human in Grigoriy Kanovich’s Writing: Backsliders

Nataļja Šroma

- Cilvēks, kurš (ne)lasa Dostojevski: mūsdienu krievu
prozas varoņi kā lasītāji
Человек, (не)читающий Достоевского: герои
современной русской прозы как читатели 147
A Man Who Reads / Does not Read Dostoyevsky:
the Characters of the Modern Russian Prose as Readers

Irina Modebadze, Tatjana Megrelišvili

- Gruzijas krievu literatūra: diferenciacijas problēmas un
pētījuma metodoloģija
Русскоязычная литература Грузии: проблемы
дифференциации и методология исследования 166
The Russian-Language Literature of Georgia:
the Problems of Differentiation and Research
Methodology

III

Anastasija Vedela

Riharda Vāgnera <i>Tristans un Izolde</i> latviešu un krievu kultūrā 20. gadsimta sākumā <i>Тристан и Изольда</i> Рихарда Вагнера в латышской и русской культурах начала XX века	186
<i>Tristan and Isolde</i> by Rihard Wagner in the Latvian and Russian Cultures at the Beginning of the 20 th Century	

Sergejs Poļanskis

Albēra Kamī recepcija Latvijā Рецепция Альбера Камю в Латвии	199
The Reception of Albert Camus in Latvia	

Autori	208
---------------------	-----

Contributors	210
---------------------------	-----

PRIEKŠVārds

Cilvēka koncepcija veido jebkura autora māksliniecisko pasauli. Katrs laikmets, katra nacionālā kultūra rada savu skatījumu uz cilvēka dominantēm. Cilvēks ir daiļrades centrs un mākslinieka redzējuma objekts. Literatūra un māksla var attēlot sadzīvi, sociālās attiecības, dabas pasauli, vēstures konfliktus, bet būtībā tas ir nepieciešams, lai atminētu cilvēka noslēpumu. Saprast cilvēka atveidošanas principus – apzināt mākslinieciskos paņēmienus.

Daugavpils Universitātes humanitāro zinātņu pētnieki tradicionāli, jau ilgu gadus pievēršas cilvēka fenomenam mākslā. Cilvēka koncepcijas aktualizācija tiek iestrādāta daudzos pētījumos un studiju tēmās. DU Humanitārās fakultātes literatūrzinātnes skolas veidotājs un zinātniskais līderis profesors Fjodors Fjodorovs 2005.–2007. gadā vadīja LZP projektu *Cilvēka antropoloģija literatūrā un kultūrā*. Pētījumu rezultāti atspoguļoti starptautiskajās konferencēs, semināros, zinātnisko rakstu krājumos. 2013. gadā DU rīkotais I Starptautiskais komparatīvistikas kongress *Cilvēks literatūrā un kultūrā* bija loģisks turpinājums ilggadējai pētījumu cikla iestrādei. Kongresa materiāli publicēti DU zinātniskā žurnāla *Komparatīvistikas almanahs* izdevumos *Cilvēks valodā: etnolingvistika, lingvistiskā pasaules aina* (2014) un *Cilvēks literatūrā un kultūrā* (2015).

Zinātnisko rakstu krājumā *Komparatīvistikas almanahs. Cilvēks literatūrā un kultūrā – II* apkopoti 16 pētījumi krievu valodā, kas veltīti cilvēka fenomena izpratnei un tā pasaules ainas atspoguļojumam valodā un literatūrā dažādās kultūrās un laikmetos. Rakstu autori ir ievērojami zinātnieki un jaunie pētnieki no Gruzijas, Igaunijas, Krievijas un Latvijas. Izdevuma publikācijās aktualizētas dažādas pieejas cilvēka koncepcijas izpētē, sākot ar folkloras tekstiem līdz jaunākajai literatūrai, periodikai un literatūras klasikai.

Krājuma pirmajā daļā iekļauti raksti, kas veltīti dažādām cilvēka koncepcijas izpausmēm folklorā un valodā, otrajā daļā – literārā teksta pētījumi. Autori pievēršas tādiem aktuāliem aspektiem kā *cilvēka koncepcija, vizuālās stratēģijas, cilvēka emocijas un pārdzīvojumi, absurds un grotesks, mūsdienu cilvēka reprezentācijas problemātika* utt. Zīmīgi, ka par pētījuma objektu kļūst latviešu, lietuviešu, ebreju, krievu, vācu, franču un Gruzijas kultūrtelpa.

Komparatīvie pētījumi ļauj atklāt dažādu kultūru kontaktus, apzināt sarežģītus ietekmju, aizguvumu procesus, kas veicināja Eiropas kultūras attīstību no 19. gadsimta līdz mūsdienām. Dažādu paaudžu un kultūru zinātniski pētnieciskais starpdisciplinārais dialogs ir nopietns pamats turpmākiem pētījumiem.

Izdevuma redaktori: *Elīna Vasiļjeva*
Žans Badins

FOREWORD

The conception of human is an important factor that determines the artistic world of any author. Each epoch and national culture creates its own vision of human dominants. Human is the centre of artistic creation and an object of an artist's vision. Literature and art may depict everyday life, public relations, nature, conflicts of history but in fact this is needed to solve the mystery of the human, to become aware of the way human is depicted in art and detect the artistic means used for this purpose.

The researchers of the humanities at Daugavpils University have been traditionally engaged in studying the human in art. The conception of human is developed in many studies and research works. The founder and scientific leader of DU Faculty of Humanities school of literary science, professor Fjodor Fjodorov in 2005–2007 conducted the project of Latvian Council of Science, *Human Anthropology in Literature and Culture*. The research outcomes of this project were reflected in international conferences, seminars, and research paper collections. The 1st International Congress of Comparative Studies, *Human in Literature and Culture* held at DU in 2013 was a logical continuation of a long-term research cycle. The congress materials are published in DU research journal *Comparative Studies Almanac* editions, *Human in Language: ethno-linguistics, linguistic world picture* (2014) and *Human in Literature and Culture* (2015).

The research paper collection *Comparative Studies Almanac. Human in Literature and Culture – II* comprises 16 scholarly papers in Russian that are dedicated to the investigation of human and his/her world picture in language and literature in various cultures and epochs. The authors are recognized scholars and young researchers from Georgia, Estonia, Russia, and Latvia. The papers provide different approaches to the conception of human, from folklore texts to recent literature, journalism, and literary classics.

Part 1 of the collection comprises papers dedicated to various manifestations of the conception of human in folklore and language, whereas part 2 focuses on literary studies. Authors regard such topical aspects as *human conception, visual strategies, human emotions and experiences, the absurd and the grotesque, the problem of representation of contemporary human*, etc. It is noteworthy that research is concerned with

Latvian, Lithuanian, Jewish, Russian, German, French, and Georgian culture space.

Comparative studies make it possible to reveal diverse culture relations, investigate complex processes of borrowing and impact that contributed to the development of European culture from the 19th century to present day. The interdisciplinary research dialogue of various generations and cultures lays a solid base for further studies.

Editors of the collection: *Elīna Vasiļjeva*
Žans Badins

Анжелика Штейнгольд

**К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ОДНОЙ ДИАЛЕКТНОЙ
ЗАКЛИНАТЕЛЬНОЙ ФОРМУЛЫ:
ОВЦЫ МОИ, БОЙТЕСЬ МЕНЯ...¹**

Summary

On the Study of One Dialectal Spell: “My Sheep, Be Afraid of Me...”

The beginning of the East Slavs' migration from the right coast of Lake Peipus to the left one is not fully clear yet. Researchers date this event between XIII and XVII centuries. Basing on linguistic and ethnographic data, it is almost certainly known that the Pskov region could be the most probable epicentre of their “Exodus”. Though, in wedding tradition along with well-preserved so-called Pskov “skeleton”, can be found some, as yet poorly understood, some features of another ethnographic tradition. The article investigates the genesis of one Russian wedding spell “Овцы мои, бойтесь меня, волк идет, съест вас” {My sheep, be afraid of me. The wolf is coming to eat you!} recorded on the western coast of Lake Peipus. The autor comes to the conclusion that the charm has many common features with the Fenno-Ugric (mostly Karelian) wedding magic formulas. Pronounced by the bride when firstly entering the groom's house, the spell intended to frighten it's spirits — the patrons of alien space. Since the wolf was considered as people's ancestor, protector and patroon, calling him as an ally the bride tried to strengthen her own metaphysical status.

Key-words: Russians from the western coast of Lake Peipus, traditional culture, wedding spell

*

Введение

Начиная с 2003 г. кафедра русского языка Тартуского университета систематически изучает язык и культуру русского старожильского населения эстонского Причудья. Русские поселения в Эстонии относятся к т. н. островному типу, т. е. располагаются точно и иногда на значительном расстоянии друг от друга. Относительно высокой плотности поселения русских старожилов достигают на западном побережье Чудского озера, на о-ве Пийриссаар и в Принаровье.

По своей конфессиональной принадлежности жители Северного Причудья преимущественно являются православными, в Западном Причудье доминирует старообрядческий элемент, а состав жителей Печорского района конфессионально неоднороден.

Время первичной миграции восточных славян в область эстонского Причудья до сих пор окончательно не установлено: опора на разные исторические источники в этом отношении дает разный результат. Обычно предлагаются датировки в промежутке между XIII в. и XVII в., что, вероятно, указывает на разновременный, волновой и неоднаправленный характер этих миграций. Однако, несмотря на то, что данный регион (в отличие, например, от соседней Псковщины) не относится к области т. н. первичного заселения восточных славян, научная ценность обнаруживаемых здесь фольклорно-этнографических и лингвистических сведений не вызывает сомнений.

Некоторые источники по изучению культуры и языка русских жителей Западного Причудья

Описание материального и духовного быта лифляндских русских, равно как и их языка, появляется в письменных источниках достаточно поздно. Вероятно, самой ранней публикацией на эту тему следует считать очерк К. А. Авдеевой *Прогулка из Дерпта по Чудскому озеру* (1842), в котором, в частности, приводятся некоторые местные слова и выражения: *ладья* ‘лодка’, *штырь* ‘мачта’, *шабер* ‘лещ’ и др.² В 1893 году В. А. Бобровым был предпринят целенаправленный сбор материалов по говорам русского населения Лифляндии. Ему же принадлежит первое описание фонетических и лексических особенностей языка местных русских. Сбор материалов осуществлялся им среди русского населения, проживающего в Риге и Юрьеве, а также в близлежащих деревнях. В. А. Бобров сообщает, что в Лифляндии русские живут либо отдельно, либо перемежаясь с эстонцами. Он пришел к заключению, что русские попали в эту часть Прибалтики в разное время, различными путями и из разных мест. Статья В. А. Боброва завершается небольшим, но крайне ценным для современных диалектологов и историков перечнем местных слов, многие из которых широко употребительны до сих пор: *вербница*, *грабить* ‘сгребать’, *загнетить* (напр., самовар), *лодья*, *окрутиться* ‘нарядиться’, ‘одеться’, *окрутный*, *пахать* ‘мести’, *русманочка/русманка* ‘русская из внутренних губерний [России]’, *стир* ‘мачта’, *корфик* ‘корзинка’, *шафрейка* ‘чулан’, *трепка* ‘лестница’³.

Более детальное обследование данного региона было предпринято накануне Второй мировой войны. Благодаря фольклорным экспедициям, осуществленным под руководством Пауля Аристэ, а также полевым исследованиям отдельных ученых, работавших по заказу Архива эстонской народной поэзии, мы сейчас имеем доступ к уникальным сведениям о бытовом укладе, традиционной культуре, верованиях и языке эстонских русских, начиная с 1928–1929 годов. В частности, сохранились подробные описания свадебного обряда из дер. Логоза (пос. Лохусуу), посада Чёрный (г. Муствеэ), пос. Красные Горы (г. Калласте), относящиеся к 1938–1939 гг. В советское время фольклорно-филологическое изучение русских деревень Эстонии осуществлялось Т. Ф. Мурниковой, Е. В. Рихтер, Х. Хейтер и др. учеными. Большой вклад в пополнение экспедиционных материалов был внесен студентами-русистами Тартуского университета, ежегодно проходившими в Причудье диалектологическую практику⁴.

К вопросу об истоках западнопричудской свадебной обрядности

Елизавете Владимировне Рихтер принадлежит замечательная книга — *Русское население Западного Причудья*, в которой впервые в истории науки было дано комплексное этнографическое описание интересующего нас региона. Местный свадебный обряд в изложении автора мало чем отличается от псковского⁵. Безусловно, в целом Е. В. Рихтер права. Однако уже в ранних фиксациях (20–30 гг. XX в.), наряду с хорошо сохранившимся псковским «каркасом», обнаруживаются отдельные, пока еще слабо проявляющиеся отклонения и новации. Это выражается в смешении и искажении исходных ритуально-обрядовых форм, в забвении традиционных магических мотивировок, в сокращении фольклорных текстов и видоизменении обрядовой терминологии и т. д.

В частности, чертами вариативности отмечены наименования свадебных поезжан: *дружки, клетники/клятники, сватова, шафера, кашники, волки*⁶. На уровне фразеологии также обнаруживаются некоторые расхождения с псковским обрядовым словарем. Например, выражение типа *класть деньги под ковши* — пить за здоровье жениха на брачном пиру⁷ не известно на Псковщине. Интересным моментом свадьбы, записанным в конце 30-х гг. в дер. Логоза (Северное Причудье), является преподнесение молодым после брачного пира хлеба с солью и щуки со словами: *Старый [хлеб] съдайте, а новый наживайте*⁸. Участие щуки в качестве зооморфного символа в псков-

ской обрядовой традиции нами пока не отмечено. Еще один ритуальный элемент, обнаруженный в ходе полевых исследований на о-ве Пийриссаар и пока отмеченный только одной параллелью в центральнопсковских районах, — это украшение молодой колодца после первой брачной ночи и похищение привязанных к колодцу лент девочками-подростками [Архив КРЯ ТУ].

Анализ заговорной формулы *Овцы мои, бойтесь меня...*

Один из кульминационных моментов свадебного обряда оказался нам особенно интересным. В связи с этим процитируем отрывок из монографии Е. В. Рихтер: *Переступая порог, невеста, по совету деревенских женщин, торопилась произнести слова: «Овцы мои, бойтесь меня, волк идет, съест вас.»*⁹ Очень важно последующее замечание автора: *Значение этого выражения сейчас объяснить не могут, волк, по-видимому, означает здесь представителя другого рода (рода невесты)*¹⁰. Данная формула, произносимая невестой при вступлении в дом жениха, имеет отчетливое магическое значение. Попытаемся в нем разобраться.

Переступание порога невестой или женихом при вступлении в чужой дом всегда отмечено особым вниманием участников обряда, и с этим актом традиционно связан ряд суеверий и гаданий. Так, в севернопсковских деревнях *примечали, кто первый переступит через порог дома, съест пирожок или выпьет стопку, тот и будет хозяином в доме*¹¹. Однако задумаемся, могла ли женщина претендовать на доминирующую роль в доме и семье при патриархальном бытовом укладе? Очевидно, ответ на этот вопрос будет отрицательным. Вероятнее всего, обнаруживаемые нами утилитарные объяснения в записях XIX—XX вв. этого и сходных ритуалов отвечают более современным социальным нуждам и навеяны поздними идеологическими наслоениями.

Теоретически можно предложить и другое «прочтение» интересующей нас формулы, подсказанное реализацией важнейшей темы свадебной обрядности, — темы ритуального соперничества двух родов: рода жениха и рода невесты. Приведем несколько ярких примеров такого «антагонизма». Приходя сватать невесту, засланные представители жениха подходили к печи и перемещали хозяйственную утварь (*мешали клюки*), что расценивалось как элемент соперничества. В начальной фазе обряда дружки *спорились хлебами*. В адрес *клятника* и поезжан подругами невесты произносились корильные

песни, а в момент встречи невесты родней жениха ее именовали *непряхой, неткахой, невенюшкой, толенкой*.

Однако в интересующей нас заклинательной формуле переносно говорится 1. не о соперничестве, а об абсолютном доминировании; 2. она не сопровождает гадание (т. е. не касается вопроса о том, кто первый – невеста или жених – переступит порог).

В изложении Е. В. Рихтер подчеркивается, что магические слова должны быть произнесены очень быстро при попадании невесты в «новое» для нее пространство. Очевидно, такое заклятие, произносимое при вступлении невесты в дом жениха, должно было утвердить ее положение в чужом для нее месте, обладающем особым духовным укладом, но при этом не антагонистически по отношению к будущему мужу, а также и не столько физически, сколько метафизически.

Следующий вопрос, который возникает в процессе толкования этой заговорной формулы, касается ее образности. Почему невеста называет себя *волком*? Безусловно, круг наименований невесты «изнутри» и «снаружи» в процессе обряда может существенно меняться. Прагматика номинации невесты обусловлена выполняемой ею ролью в конкретном эпизоде действия, фазой обряда, адресацией именования (внешнее именование – автономинация; именование кланом «своих» – именование «чужими») и др. параметрами. Однако при этом невеста **никогда** не называется существительным грамматического мужского рода. На общеславянском фоне подобное самоназвание также выглядит чужеродным. Корреляция по роду в зоонимических метафорах строго выдерживается, однозначно проецируясь на половую принадлежность центральных участников обряда. В соответствии с русской традицией невеста преимущественно именуется *лебедью, куницей, серой утицей, телушкой* и т. д., а жених – *соколом, сободем, быком, порозом* и т. д.¹² Даже в корильных песнях может говориться, что *ведут медведицу*, но отнюдь не *медведя*.

Более того, символика волка в славянской народной культуре является ярко негативной, связана с хтоническим началом, миром мертвых, нечистью, оборотничеством, беззаконными действиями¹³. В свадебных песенных текстах к негативным названиям-характеристикам жениха прибегает невеста, прощаясь со *своей волей, девьей красотой*, т. е. еще до вступления в дом жениха и совершения брака. В народно-поэтическом дискурсе узуальны следующие отрицательные наименования жениха: *чуженин, вор-злодей, остудник* и др.¹⁴ А. В. Гура акцентировал внимание на мужской символике волка, показав, что

момент загрызания волком своей добычи обычно интерпретируется в свадебном тексте в эротическом ключе¹⁵.

В этой связи логично было бы ожидать ассоциирования невесты с овечкой, а жениха с волком, поскольку именно он, подобно хищнику, «крадет» девушку из родительского дома. Однако, как видим, распределение «ролей» в интересующей нас заговорной формуле происходит диаметрально противоположным образом.

Итак, возражения со стороны грамматики и символической образности таковы, что не позволяют признать самоназвание невесты исконно славянским. Можно предположить, что и сам заговор, и наименование невесты *волк* проникли в Причудье из соседней финно-угорской среды, где в соответствующих языках не существует грамматической корреляции по роду и, соответственно, название *волка* переносно может означать представителей обоего пола. Это предположение поддерживается и тем обстоятельством, что в псковской традиции указанный заговор отсутствует.

Как известно, на территориях т. н. первичного заселения вероятность столкновения с инокультурным субстратом (финно-угорским, балтийским) достаточно высока. То же справедливо и для более западных регионов. В непосредственной близости к причудским русским проживают эстонцы, вепсы (на севере) и сету (на юге), но аналогичных заклинательных формул в этих районах нами пока не обнаружено. Зато в простирающейся далее на север и северо-восток карельской народной культуре (и даже в значительно более удаленной мордовской) близкие магические формулы не являются редкостью. Так, уже в монографии М. В. Михайловской *Карельские заговоры, приметы и заплачки* (1925) упоминается структурно, семантически, прагматически сходный заговор: *Когда невеста придет от венца в дом, так нужно тихонько сказать: «Волк в дом, овцы под лавку», — так будут все ее бояться*¹⁶.

Ю. Ю. Сурхаско, признанный эксперт в области карельской духовной культуры и семейной обрядности, также сообщает о бытовании у карельских девушек заклинания *Hukka pertih, lambahat laičan alla* (перевод тот же), якобы выражающего *стремление молодой если и не к власти в доме, то хотя бы к некоторой минимальной независимости*¹⁷.

В фольклорных записях, опубликованных в 1933 году в Финляндии в серии *Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia*, нами обнаружены следующие тексты магического содержания, использующие ту же элементарную образность и близкие синтаксические конструкции, что и в причудской заклинательной формуле.

1. *Kun annetaan tyttö miehille, kun tu[lee] ottamaan sulhanen, sitte tyttö nousoo pätsille, keritsimet ottaa käteen, sitte keritsimis läpi katsoo sinne sulhaseen päin. Sitte lukoo: «Minä hukka, sinä lammas»* (Impilahti. Ruokojärvi. Itkijänainen)¹⁸.

Когда девушку выдают замуж, когда жених приезжает за ней, девушка поднимается на печь, берет в руки ножницы для стрижки овец, затем сквозь ножницы смотрит на жениха. И говорит (читает): **«Я волк, ты овца»** (Импилаhti. Руокоярви. Плакальщица).

Попутно заметим, что в некоторых карельских деревнях (напр., в Колатсельге) девушка просто сердито смотрела на своего суженого, имитируя при этом стрижку овец¹⁹.

2. *Tullessaan ensi kerran sulhasen taloon viskaa morsian unnin perään rahan ja sanoo: «Mie joukkoon jorahan, kansaan karahan, muut muuttuk[aa]n mullaksi, mie kullaksi, mie piälle pelkariksi, mie suureks susiks, muut lasitsukaan lautsain alle!»* (Korpiselkä)²⁰.

Приходя в первый раз в дом жениха, невеста бросает в сторону печи деньги и говорит: **«Я вас заколдую, к народу присоединюсь, остальные [т. е. вы] превратитесь в землю, я в золото, я над вами [возвышусь], мне становиться большим волком, остальным [т. е. вам] — прятаться под лавкой.»** (Корписелкя)²¹.

Очень важно, на наш взгляд, что обстоятельства произнесения карельских заговорных текстов в целом соответствуют причудской обрядовой традиции — это либо ситуация попадания невесты в «чужое» пространство, либо первая встреча с женихом у нее дома (т. е. в «чужом» для него пространстве). Во всех рассмотренных случаях заклинание приурочено к свадьбе, связано с изменением статуса одного из участников обряда, произносится на «стыке» двух миров, выполняет функцию оберега, распространено исключительно в девичьей (женской) среде.

В мордовских обрядовых текстах лексема со значением волк⁷ может быть метонимически заменена на слово, означающее пастух⁷. Справедливости ради следует сказать, что мордовский заговор приурочен не к моменту вступления в дом жениха, а к началу венчания, когда невесту снимают с телеги и под ноги ей бросают кнут. Она становится на кнутовище и произносит про себя: **Я пастух, вы овцы**²². С другой стороны, подобная лексическая замена не меняет магической цели высказывания — упрочения невестой своего положения на ментальном уровне, хотя, конечно, идея пересечения опасной границы здесь выражена неявно.

Представление о том, что женщина/жена может ассоциироваться в народном сознании с волком, получает отражение и в малых жанрах карельского фольклора. Ср.: *Жена — хранительница [букв. замок] дома, жена и разорительница [букв. волк] дома*²³.

У западнофинских народов (в том числе у карел) волк являлся значимым персонажем фольклора и онтологическим элементом религиозных верований; он ассоциировался в народном сознании с мощью, хитростью, абсолютным превосходством. Иногда образ волка рассматривается учеными как воплощение первопредка. Приговоры, содержащие «волчью» образность, традиционно считаются очень сильными²⁴. Ср. у сету во время первого доения коровы в доме новобрачного молодая произносила заговор: *Молоко — семье, масло — чужим (другим), в волчью пасть, в щуку зубы*²⁵. Исследовательница не смогла до конца раскрыть смысл этого заклинания. Однако представляется справедливым ее предположение о связи образов волка и щуки с миром первопредков, которым новобрачная приносила жертву в доме мужа²⁶.

Поскольку еще в конце XIX в. карельская система народных верований базировалась на шаманистических представлениях, надо думать, что анализируемое заклинание было направлено не столько против жениха как конкретного человека или представителя враждебного клана, сколько против его духов-покровителей, в непосредственное соприкосновение с которыми невеста вступала.

Эти духи (карел. *rohiet syndzyzet* ‘высокие предки’) могли не дать доброй доли новоприбывшей, если она не могла их умиловать или подчинить себе. Амбивалентная сущность духов-покровителей требовала одновременного применения при контакте с ними как тактики запугивания, так и умилования.

Важным компонентом карельского свадебного обряда было прощание невесты со своими «высокими предками», выражавшееся в поклонение родным иконам. Приходя же в дом жениха, невеста должна была не только произнести знакомую нам формулу, но и бросить за печь жертвенную рукавицу с серебряной монетой, а также высыпать в подпечек принесенную из дома золу, чтобы *выкупить для себя место*²⁷. Умилование духов предков продолжалось и на второй день свадьбы. Молодая развешивала по избе полотенца и делала приношения духам амбара, хлева, бани, других хозяйственных построек²⁸. Идя впервые за водой, она привязывала к колодезному вороту полотенце, принося тем самым жертву «хозяину» источника²⁹. Подобные обряды второго дня были распространены у всех финно-угров, в том числе у сету и мордвы³⁰. Думается, что аналогичное жерт-

венное значение выполняли у русских жителей острова Пийриссаар ленты, развешиваемые молодой на колодце (в центральнопсковских районах их заменял табачный кисет или пояс)³¹. Той же цели могла служить монета, бросаема в реку, а также пояс, оставляемый новобрачной на каменке при первом посещении ею бани³².

Возможность переноса финно-угорского заклинания на русскую почву может быть продемонстрирована на примере текстов, записанных в разных регионах России, начиная со второй половины XIX в. Для большинства из них характерна севернорусская локализация (Пинежский, Приозерный и др. районы Архангельской обл., Кондопожский, Прионежский р-ны Карелии, а также Шуйский уезд Владимирской губ.) и свадебная приуроченность. Так, в Приозерном р-не Архангельской обл. заговор *Вы мои овцы — я ваш волк. Сейчас вас съем* произносился невестой одновременно с поворачиванием ручкомойника (видимо, на второй день свадьбы)³³. В Шуйском у. Владимирской губ. новобрачная трижды произносила *Я вам волк, вы мои овцы, бойтесь и любите меня*, впервые входя в дом мужа³⁴. Возможность ухода от узко-обрядовой приуроченности заговора отражена в следующем кондопожском примере: *Чтобы за девушкой ухаживали кавалеры, она говорила по дороге в клуб или на вечеринку <...>: «Я — волк пришла, а они — стадо, овцы мои, всех я, всех съем»*³⁵. Карельскому прототипу синтаксически и лексически в наибольшей степени отвечает вариант *Кыш, все овцы, под лавку: я пришла — волк, всех вас съем*³⁶. В отдельных случаях заговор меняет свою гендерную закрепленность, хотя и остается в рамках свадебного обряда³⁷, в других — напротив, он отвечает уже другому поводу (например, читается на исполнение желания) и безотносительно к полу заклинателя. Л. Н. Майков, например, сообщает о произнесении этой магической формулы при вхождении в чужой дом: *Я волк, ты овца; съем я тебя; проглочу я тебя, бойся меня!*³⁸. Таким образом, не только поход девушки в клуб и на игрища, но также встреча любого человека со своим начальником, переступание чужого порога могли сопровождаться этой охранительной формулой³⁹.

Варьирование этого небольшого заговорного текста (лексическое, синтаксическое, прагматическое) иногда оказывается достаточно существенным, однако сняв вторичные лексические наслоения, мы приходим к уже знакомой нам структуре. Так, в Спасской Губе на пороге клуба девушки произносят следующие слова, чтобы не иметь соперниц: *Все волки под лавку, я медведь на середину*⁴⁰. Хотя лексическое противопоставление *волк — овцы* видоизменено в оппози-

цию *медведь — волки*, содержание этого противопоставления («сильный член оппозиции» — «слабый член оппозиции») остается прежним; знаковым является также уничижительное отсылание противника *под лавку* (ср. карел. *laučan alla*).

Интересна история взаимодействия интересующего нас обрядового заговора с книжными текстами т. н. отреченной традиции. Уделив достаточно большое место изучению животной образности (в частности, оппозиции *волк — овцы*) в текстах указанных двух типов в своей монографии *Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв. История. Символика, поэтика*, А. Л. Топорков, на наш взгляд, очень верно вскрыл их отличия⁴¹. Изложим выводы автора, сделав некоторые уточнения и незначительно изменив исходные формулировки. Признаками заговорных текстов, аналогичных «нашим», являются следующие: 1. устное использование, 2. распространение почти исключительно в девичьей среде, 3. «пограничный» локус применения, 4. включенность в свадебную обрядность, 5. игровое отождествление говорящим себя с волком, а адресатов заговора — с овцами. Для текстов отреченной традиции, как считает А. Л. Топорков, характерны следующие черты: 1. книжное распространение, 2. отнесенность к мужскому репертуару, 3. социальная направленность на «властей предержажих», 4. отсутствие включенности в обряд, 5. доминирование зооморфных сравнений в противовес отождествлениям⁴².

Несмотря на то, что А. Л. Топорков, судя по всему, не знал о существовании карельских параллелей к интересующему нас заговору, он хорошо почувствовал разницу истоков устного и книжного варианта заговора (а точнее, двух разных типов текстов).

Возвращаясь к причудской заклинательной формуле, хотим подчеркнуть, что, на наш взгляд, она представляет собой реликт субстратного характера, не получивший широкого внеобрядового применения (в отличие, например, от севернорусских аналогов). Ее финно-угорские истоки, хотя и нуждаются в фактическом подкреплении, все-таки представляются весьма вероятными. Крайне важно, что данный заговор существовал не сам по себе, а был включен в цепь ритуальных действий, связанных с упрочением положения невесты (как нового члена клана) в доме жениха путем запугивания и умилостивления духов-предков. Русский материал уже не вскрывает магической сути ритуальных действий, совершаемых молодой на второй день свадьбы, но финно-угорские свидетельства типологически восполняют этот пробел. На западном берегу Чудского озера, таким образом, произошло наложение русской свадебной традиции

на более раннюю финно-угорскую. Следы такого наложения иногда обнаружить очень непросто. Вспомним о традиции благословения молодых хлебом-солью и щукой в севернопричудской дер. Логоза. Участие щуки в акте родительского наделения молодых счастьем представляется неслучайным. Щука, наряду с волком, входит в круг существ, особо почитаемых финно-угорскими и самодийскими народами в качестве тотемных предков (ср. сетуское выражение *в волчью пасть, в щучьи зубы*)⁴³. Для южнокарельских свадебных песен актуален мотив поглощения жениха *серой щукой* или *серым волком*)⁴⁴, обычно понимаемый учеными в инициативном ключе⁴⁵.

Выводы

Несмотря на трудность интерпретации заговора *Овцы мои, бойтеть меня...*, имеются серьезные основания для сближения его с финно-угорскими свадебными заклинаниями, лучше всего сохранившимися в традиционной культуре карел. Целью произнесения заговора на пороге дома являлось ритуальное запугивание духов-покровителей чужого места. Поскольку волк считался прародителем людей, воплощением первопредка, защитником и покровителем, невеста, призывая его в союзники, стремилась упрочить свой метафизический статус в новом для нее пространстве. Субстратное влияние финно-угорской духовной культуры на ментальность русских жителей левобережья Чудского озера еще требует дальнейшего всестороннего изучения.

¹ Настоящее исследование осуществлено в рамках темы базового финансирования PFLGR 12912 *Русский старожильческий дискурс Эстонии: когнитивный аспект*.

² Авдеева А. *Записки о старом и новом быте*. Санкт-Петербург, 1842, с. 51.

³ Бобров В. Материалы к познанию русских говоров Лифляндской губернии. *Jacić-Festschrift. Zbornik u Slavu Vatroslava Jagića*. Berlin, 1908, с. 395.

⁴ Все фольклорные материалы хранятся в Литературном музее им. Ф. Р. Крейцвальда в г. Тарту (фонды ERA Vene, RKM Vene, TPÜ VKK), часть материалов диалектологических практик находится на кафедре русского языка Тартуского университета.

⁵ Рихтер Е. *Русское население Западного Причудья (Очерки истории, материальной и духовной культуры)*. Таллинн: Валгус, 1976, с. 199–215.

⁶ Штейнгольд А. К проблеме этнолингвистического описания западнопричудских свадебных чинов: «клятники» — «клятник». *Slavistica Vilniensis. Lie-*

tiviai ir slavai: kalbų ir kultūrų sąveika istorijoje ir dabartyje. Под ред. Е. Коницкой. Vilniaus: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, с. 149–156.

⁷ ERA Vene 12, с. 622.

⁸ Там же, с. 629–630.

⁹ Архивный источник этих сведений пока не установлен. Рихтер Е. *Русское население Западного Причудья (Очерки истории, материальной и духовной культуры)*. Таллинн, 1976, с. 210.

¹⁰ Там же.

¹¹ НТКПО — *Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов*. Т. 1. Санкт-Петербург, Псков: Изд-во обл. центра нар. творчества, 2002, с. 121.

¹² Гура А. Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда. *Этнография и фольклор. Обряды и обрядовый фольклор*. Москва, 1974, с. 86–87.

¹³ Гура А. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: «Индрик», 1997, с. 122–131.

¹⁴ Тодоровская Е. А. О внепесенных связях народной обрядовой поэзии. *Этнография и фольклор. Обряды и обрядовый фольклор*. Отв. ред. Б. Н. Путилов. Москва, 1974, с. 82–90.

¹⁵ Гура А. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: «Индрик», 1997, с. 126–127.

¹⁶ Михайловская М. Карельские заговоры, приметы и заплочки. *Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при АН СССР*, т. 5, вып. 2. Ленинград: Изд-во АН СССР, 1925, с. 627.

¹⁷ Сурхаско Ю. *Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.)*. Ленинград: Наука, 1977, с. 172.

¹⁸ SKVR – Suomen kansan vanhat runot VII. Raja- ja pohjois-karjalan runot. 5. *Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia*. 143. osa. Helsinki, 1933, р. 1090.

¹⁹ Сурхаско Ю. *Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.)*. Ленинград: Наука, 1977, с. 132.

²⁰ SKVR – Suomen kansan vanhat runot VII. Raja- ja pohjois-karjalan runot. 5. *Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia*. 143. osa. Helsinki, 1933, р. 1093.

²¹ Автор сердечно благодарит Т. Воробьеву и И. О. Мошникову за помощь при переводе карельских текстов.

²² Евсеев М. *Мордовская свадьба*. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1959, с. 225.

²³ СКЯ — *Словарь карельского языка (ливвиковский диалект)*. Сост. Г. Н. Макаров. Петрозаводск, 1990, с. 76.

²⁴ Пихо М. Серебряные украшения на сетуской свадьбе. *Изборск и его округа. Материалы научно-практической конференции, посвященной 30-летию Изборской археологической экспедиции (6–7 сентября 2001 г.)*. Псков: Псковская обл. типография, 2002, с. 88–89.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, с. 89.

²⁷ Сурхаско Ю. Ю. *Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.)*. Ленинград: Наука, 1977, с. 128. Сурхаско Ю. Ю. *Семейные обряды и верования карел. Конец XIX – начало XX в.* Отв. ред. Е. И. Клементьев. Ленинград: Наука, 1985, с. 146.

²⁸ Михайловская М. Карельские заговоры, приметы и заплачки. *Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при АН СССР*, т. 5, вып. 2. Ленинград: Изд-во АН СССР, 1925, с. 626.

²⁹ Сурхаско Ю. Ю. *Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.)*. Ленинград: Наука, 1977, с. 192, 194. Сурхаско Ю. Ю. *Семейные обряды и верования карел. Конец XIX – начало XX в.* Отв. ред. Е. И. Клементьев. Ленинград: Наука, 1985, с. 146.

³⁰ Пихо М. Серебряные украшения на сетуской свадьбе. *Изборск и его округа. Материалы научно-практической конференции, посвященной 30-летию Изборской археологической экспедиции (6–7 сентября 2001 г.)*. Псков: Псковская обл. типография, 2002, с. 88. Евсеев М. *Мордовская свадьба*. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1959, с. 235.

³¹ НТКПО – *Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов*. Под ред. А. М. Мехнецова. Санкт-Петербург, Псков, 2002, с. 514.

³² ERA Vene 12, с. 631. НТКПО – *Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов*. Под ред. А. М. Мехнецова. Санкт-Петербург, Псков, 2002, с. 514.

³³ РЗЗ – *Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 гг.* Под ред. проф. В. П. Аникина. Москва: МГУ, 1998, с. 152.

³⁴ Гарелин Я. Местные народные суеверия в Шуйском уезде. *Труды Владимирского губернского статистического комитета*. Вып. 6. Владимир, 1867, с. 83.

³⁵ РЗК – *Русские заговоры Карелии*. Сост. Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 2000, с. 31, 28. Астахова А. М. Заговорное искусство на р. Пинеге. *Искусство Севера*. Т. II. Ленинград: «Academia», 1928, с. 48.

³⁶ РЗК – *Русские заговоры Карелии*. Сост. Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 2000, с. 38.

³⁷ Топорков А. *Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика*. Москва: «Индрик», 2005, с. 92. Степанова Н. *1111 заговоров сибирской целительницы*. Москва: РИПОЛ классик, 2008, с. 177.

³⁸ Майков Л. Н. *Великорусские заклинания*. Москва: Рипол классик, 1997, с. 144.

³⁹ Ефименко П. Материалы по этнографии русского населения Архангельской области. *Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете*. Т. XXX, Вып. 2. (Тр. Этнографического отдела Императорского О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете). Под ред. Н. А. Попова. Кн. 5, Ч. 2: Народная словесность. Москва, 1878, с. 146. Топорков А. *Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, сим-*

волика, поэтика. Москва: «Индрик», 2005, с. 92. Авдеева А. *Записки о старом и новом быте*. Санкт-Петербург, 1842, с. 142.

⁴⁰ РЗК — *Русские заговоры Карелии*. Сост. Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 2000, с. 28.

⁴¹ Топорков А. *Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв.: История, символика, поэтика*. Москва: «Индрик», 2005, с. 85—95.

⁴² Там же, с. 93—94.

⁴³ Криничная Н. Мотив реинкарнации в преданиях народов уральской языковой семьи. *Материалы VI Международного конгресса финно-угроведов*. Т. 1. Москва: Наука, 1989, с. 337.

⁴⁴ Пихо М. Серебряные украшения на сетуской свадьбе. *Изборск и его округа. Материалы научно-практической конференции, посвященной 30-летию Изборской археологической экспедиции (6–7 сентября 2001 г.)*. Псков: Псковская обл. типография, 2002, с. 89.

⁴⁵ Степанова А. Эпические песни южных карел: сюжет «Сватовство в Хийтола». *Материалы VI Международного конгресса финно-угроведов*. Т. 1. Москва: Наука, 1989, с. 373.

ЛИТЕРАТУРА

ERA Vene — Архив эстонского фольклора. Русский фонд. *Литературный музей им. Ф. Р. Крейцвальда, г. Тарту*.

SKVR — Suomen kansan vanhat runot VII. Raja- ja pohjois-karjalan runot. 5. *Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia*. 143. osa. Helsinki, 1933.

Авдеева К. А. *Записки о старом и новом быте*. Санкт-Петербург, 1942.

Архив КРЯ ТУ — *Архив аудиозаписей и расшифровок кафедры русского языка Тартуского университета*.

Астахова А. Заговорное искусство на р. Пинеге. *Искусство Севера*. Т. II. Ленинград, 1928, с. 33—76.

Бобров В. Материалы к познанию русских говоров Лифляндской губернии. *Jacić-Festschrift. Zbornik u Slavi Vatroslava Jagića*. Berlin, 1908, с. 389—395.

Гарелин Я. П. Местные народные суеверия в Шуйском уезде. *Труды Владимирского губернского статистического комитета*. Вып. 6. Владимир, 1867, с. 77—89.

Гура А. Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда. *Этнография и фольклор. Обряды и обрядовый фольклор*. Отв. ред. Б. Н. Путилов. Москва, 1974, с. 171—181.

Гура А. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: «Индрик», 1997.

Евсеев М. *Мордовская свадьба*. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1959.

Ефименко П. Материалы по этнографии русского населения Архангельской области. *Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете*. Т. XXX, Вып. 2.

(Тр. Этнографического отдела Императорского О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете). Под ред. Н. А. Попова. Кн. 5, Ч. 2: Народная словесность. Москва, 1878.

Криничная Н. Мотив реинкарнации в преданиях народов уральской языковой семьи. *Материалы VI Международного конгресса финно-угроведов*. Т. 1. Москва: Наука, 1989, с. 337–339.

Майков Л. Н. *Великорусские заклинания*. Москва: Рипол классик, 1997.

Михайловская М. В. Карельские заговоры, приметы и заплочки. *Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при АН СССР*. Т. V. Вып. 2. Ленинград: Изд-во АН СССР, 1925, с. 611–630.

НТКПО – *Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов*. Под ред. А. М. Мехнецова. Санкт-Петербург, Псков: Изд-во обл. центра нар. творчества, 2002.

Пихо М. Серебряные украшения на сетуской свадьбе. *Изборск и его округа. Материалы научно-практической конференции, посвященной 30-летию Изборской археологической экспедиции (6–7 сентября 2001 г.)*. Псков: Псковская обл. типография, 2002, с. 82–93.

РЗЗ – *Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 гг.* Под ред. проф. В. П. Аникина. Москва: МГУ, 1998.

РЗК – *Русские заговоры Карелии*. Сост. Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 2000.

Рихтер Е. В. *Русское население Западного Причудья (Очерки истории, материальной и духовной культуры)*. Таллинн: Валгус, 1976.

СКЯ – *Словарь карельского языка (ливвиковский диалект)*. Сост. Г. Н. Макаров. Петрозаводск: Карелия, 1990.

Степанова А. Эпические песни южных карел: сюжет «Сватовство в Хийтола». *Материалы VI Международного конгресса финно-угроведов*. Т. 1. Москва: Наука, 1989, с. 372–374.

Степанова Н. *1111 заговоров сибирской целительницы*. Москва: РИПОЛ классик, 2008.

Сурхаско Ю. *Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.)*. Ленинград: Наука, 1977.

Сурхаско Ю. *Семейные обряды и верования карел. Конец XIX – начало XX в.* Отв. ред. Е. И. Клементьев. Ленинград: Наука, 1985.

Тодоровская Е. О внепесенных связях народной обрядовой поэзии. *Этнография и фольклор. Обряды и обрядовый фольклор*. Отв. ред. Б. Н. Путилов. Ленинград: Наука, 1974, с. 82–90.

Топорков А. *Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика*. Москва: «Индрик», 2005.

Штейнгольд А. К проблеме этнолингвистического описания западнопричудских свадебных чинов: «клятники» – «клятник». *Slavistica Vilniensis. Lietuvių ir slavų kalbų ir kultūrų sąveika istorijoje ir dabartyje*. Под ред. Е. Коницкой. Vilniaus: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, с. 149–156.

Розанна Курпниене

ПРАГМАТИЧНОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО СОБЫТИЯ В ОБЪЯВЛЕНИЯХ РИЖСКОЙ ГАЗЕТЫ *СЕГОДНЯ* 1920-Х ГОДОВ

Summary

*Pragmatic Aspect of the Representation of a Cultural Event
in the Advertisements in a Riga's Newspaper "Segodnya" of the 1920s*

The article examines the pragmatic aspects of the representation of a cultural event in the advertisements, published in a Riga's newspaper 'Segodnya' (Today) of the 1920s. The author reveals the extra-linguistic factors, which determine the specific character of the representation of a cultural event, as well as analyzes the pragmatic structure of utterances and the realization of the basic components of the general model of the event in the advertisements. Moreover, the article describes the motivation that explains the different linguistic forms of utterances of varying types. In addition, the author of the article characterizes the groups of entertaining and non-entertaining advertisements, as well as the principles of focalization of information that is characteristic of them.

Key-words: advertisements in a newspaper, a cultural event, pragmatics, "Segodnya"

*

Введение

Презентацию события сферы культуры в объявлениях рижской газеты *Сегодня* начала XX века отличает соответствие культурноязыковым установкам времени. В объявлениях реализуются и прагматические установки, объективация которых представляет исследовательский интерес, обусловленный актуальностью изучения истории формирования жанра рекламного объявления, выяснения специфики его функционирования в конкретной социокультурной среде (русское коммуникативное пространство Латвии) в определенный исторический период. Выявление прагматически значимых факторов представления культурного события определило **предметное содержание** настоящей статьи, ее рабочим **материалом** послужила выборка из объявлений рижской газеты *Сегодня* 20-х годов XX века,

а отсутствие исследований прагматического аспекта объявлений, ориентированных на русское социально-культурное пространство, можно предложить в качестве **обоснования выбора** темы.

В газете *Сегодня* 20-х годов XX века «афиша» культурных событий представлена объявлениями, которые сообщают горожанам о возможностях заполнения их досуга. Театральные постановки рижских профессиональных и любительских коллективов, различные гастролы, цирковые представления, концерты, кинофильмы, благотворительные вечера — данный список далеко не исчерпывает перечень предлагаемых мероприятий.

Объявления печатались на первой и последней страницах газеты. При этом на первой полосе публиковались сообщения о культурных событиях, не относящихся к сфере массовых развлечений. Эти сообщения соседствовали с политическими или экономическими новостями. Здесь же чаще всего размещались объявления Рижского театра русской драмы. Место на первой полосе служит показателем оценки конкретных событий как особо значимых в культурной жизни города, свидетельствует об отношении газеты к культурной информации подобного рода в целом, ведь уже сам факт размещения информации на первой полосе должен был способствовать повышению рейтинга мероприятия «в глазах» читателя.

На последней странице помещались объявления о культурных событиях более массового характера. Их постоянным окружением была реклама, от которой внешне «культурные» объявления отличались незначительно. Между тем факт соседства этой группы объявлений с рекламой не случаен, он отражает формирующуюся традицию рассматривать газетные объявления о культурных событиях в рамках рекламного прагматического пространства.

Известно, что в жанровое поле объявления входят информирующие, призывающие, запрещающие и рекламные сообщения. Научный дискурс фиксирует основные признаки двух композиционно-речевых форм следующим образом:

***Объявление** — информативный речевой жанр, содержащий сообщение, извещение о чем-либо, доводимое до всеобщего сведения, помещенное где-либо для широкого ознакомления и имеющее реквизиты: дата, время, место, название действия, адресант, адресат; стандартизованное неэкспрессивное представление информации в нейтральной форме. **Рекламное объявление** — сообщение (чаще всего платное), размещенное в периодической печати с целью побудить адресата к нужному, с точки зрения рекламодателя,*

выбору и поступку, нестандартное представление информации, эмоционально окрашенное, рассчитанное на то, чтобы сделать из получателя рекламы потребителя товаров и услуг.¹

Данные дефиниции позволяют объединять жанры в одном функционально—прагматическом пространстве (с учетом возможных различий в степени рекламности) или разграничивать их, т.е. рассматривать рекламные объявления как видовую форму объявлений. В последнем случае основанием могут служить не только объективированные в приведенных дефинициях признаки, но и иные характеристики жанра рекламного объявления. Это может быть, например, признак *самопрезентации агента*² или логическая схема, которую принято выделять как прототипическую основу собственно рекламного высказывания:

1. существует X;
2. этот X нужен и полезен Вам;
3. у меня есть X;
4. Вам следует приобрести X у меня, потому что
5. этот X лучше, чем у других;
6. потому что у меня Вы его получите на более выгодных условиях, чем у других.³

Тем не менее, корпус объявлений в *Сегодня* свидетельствует, что даже при отсутствии четко выраженной рекламной прототипической установки, многие «культурные объявления» выполняют рекламную функцию.

В пространстве газеты жанры собственно объявления и рекламного объявления традиционно и устойчиво взаимодействуют, их объединяет наличие общих прагматических установок — иницирующей макроустановки на сообщение и результирующей установки на перлокутивный эффект, связанный с побуждением адресата к конкретному действию: посещению того культурного мероприятия, о котором информирует объявление. Однако само сообщение / информирование может выступать или **не** выступать в качестве ведущей коммуникативной установки, и определяется это характером конкретного культурного события и его целевой аудиторией.

В качестве главной коммуникативной установки информирование идентифицируется в объявлениях о культурных событиях **не развлекательного** характера, таких как концерты классической музыки, профессиональные или любительские театральные спектакли, благотворительные вечера. Подобные мероприятия ориентированы на

адресата с достаточно высоким уровнем ценностных предпочтений и развитой системой мотиваций.

Данная группа объявлений интенционально достаточно однородна, ее формируют высказывания-сообщения. Но в составе сообщений, в их локутивной структуре,⁴ содержатся компоненты – носители языковой прагматической информации: это единицы, которые обозначают конкретное культурное событие, являются его номинацией. В функции обозначения культурного события используются неосложненные номинации (индивидуальные или общие имена события), а также сложные номинативные комплексы. В подавляющем большинстве в группе объявлений о культурных событиях не развлекательного характера используются номинативные комплексы, что, видимо, соответствует информационным потребностям адресата.

При обозначении культурного события в группе **театральных мероприятий** базовой выступает модель «литературная форма – автор – название спектакля»: *пьеса А. Пиранделло «Человек, зверь и добродетель»*; *пьеса Д. Барри «Остров равенства»*; *пьеса Э. Золя «Тереза Ракен»*; *пьеса А. Батайль «Ночная бабочка»*; *«Что иногда нужно женщине» пьеса О. Уайльда*; *пьеса Евг. Замятина «Общество почетных звонарей»*; *пьеса Л. Фульда «Дурак, Бой бабочек». Комедия в 4 д. Г. Зудермана....*

Функцию расширения модели выполняют разного рода уточняющие компоненты, которые служат проводником экспозитивной прагматики аргументации: *Новая пьеса К. Штернгейм «Манон Леско»* (вербальный маркер установки на новизну); *Общедоступный спектакль «Барышня с фиалками»* (вербальный маркер установки на широкий социальный охват аудитории); *Во второй, в пятый, в восьмой ... раз* (количественный показатель как проводник прагматической установки на зрительский успех).

В группе **объявлений о концертах** базовой служит модель «исполнитель – классическое произведение»: *Дмитрий Смирнов «Тоска», «Риголетто», III симфонический концерт; дирижер-гастролер Оскар Фрид – Рих. Штраус «Tils Rössespiegelis», Стравинского Феникс и Листа Мазепа и др.* Ее расширение устойчиво осуществляется посредством единиц, выражающих оценку степени известности исполнителя: *Знаменитый виолончелист Пятигорский; Всемирно прославленный виолончелист Кац; Известный пианист Форман* и др. или при помощи компонентов, эмоционально коннотирующих событие, например: *Прощальный концерт Меламедова....*

Неосложненные номинации в группе театральных объявлений используются редко и представляют собой индивидуальные имена событий, например: *ВОР*; *Женщина, которая убила*; *Хижина дяди Тома*; *Ревизор*; *Любовь – книга золотая*; *Царь Федор Иоаннович*.... Объяснение этому факту, возможно, следует искать в отсутствии строгих жанровых критериев оформления содержания или в наличии исходного представления о широкой известности литературного материала, т.е. в пресуппозиции, лежащей в основе того или иного конкретного объявления / высказывания.

В группе **объявлений о вечерах** неосложненные номинации используются достаточно активно и реализуются общими именами событий, такими как: *Танцы*; *Музыкально-вокально-драматический вечер*; *Вечер танцев*; *Благотворительный вечер*.

Актуализированные в объявлениях о культурных событиях не развлекательного характера имена собственные представляют собой т.н. *воплощенные антропонимы*,⁵ которые связаны с конкретными носителями имени – авторами произведений, композиторами, исполнителями, актерами. Всем номинативным разновидностям обозначения события в той или иной степени присуща аллюзийность, подкрепленная экспрессивно окрашенной эмоцией узнавания, обусловленной фактом (или степенью) знакомства адресата с содержанием произведений, владением информацией об исполнителях, уровне общей, театральной и музыкальной культуры. Все перечисленные параметры относятся к разряду фоновой, субъективно-ассоциативной информации, которая *формирует некий образ, затрагивающий определенные струны души*.⁶

В объявлениях о более **массовых, развлекательных** и зрелищных культурных событиях (местом их проведения, как правило, выступают кинотеатры, цирк, городские эстрадные площадки) установка на сообщение не является ведущей, эти объявления подчинены интенциональности воздействующего характера.

Презентацию культурных событий в этой группе объявлений отличает прагматический синкретизм, обуславливающий вариативность их интерпретации.

Так, в группе объявлений **о кинофильмах** это проявляется в возможности осмысления интенции сообщения как обещания и оценки: *Мировой боевик! Новая выдающаяся программа! Шедевр фильмового производства! Захватывающая драма! Знаменитая историческая фильма! Захватывающая криминальная драма!* и др. В элокутивной / локутивной части высказываний широко используются атрибутив-

ные единицы эксклюзивной семантики, буквально «обрушивающие» на адресата многофакторную оценку кинопродукта: *Оригинальный сюжет! Захватывающее действие!* или *Захватывающий сюжет! Роскошная постановка!*

Использование целого ряда разноплановых характеристик часто используется для презентации одного события. Подобный прием можно обозначить как «веерный» (или даже «каскадный») принцип оценивания. Его воздействующий потенциал усиливается благодаря взаимодействию в едином коммуникативном пространстве утвердительно-констативной и оценочно-вердиктивной прагматики:

- *Мировой боевик! Первоклассный шедевр!*
- *Первоклассный шедевр! Знаменитая историческая фильма!*
- *Грандиозная сенсационная фильма! Захватывающая драма! Оригинальный сюжет! Блестящая игра любимых актеров!*
- *Оригинальный сюжет! Захватывающее действие!*

Логическая совместимость диктумной части высказываний, как правило, не является значимым фактором, так как в одном объявлении может оцениваться кинофильм со стороны жанровой природы и художественных особенностей: *Мировой боевик! Захватывающая драма!*

В объявлениях о кинофильмах культурное событие представлено адресату в ореоле будоражащих воображение образов и оценочных смыслов, способных в качестве ответной реакции вызвать восхищенный вздох (наподобие восторженного экспрессива *Ух ты!*) который может расцениваться как эмоциональный компонент предполагаемого воздействующего эффекта.

По прагматической насыщенности объявления о кинофильмах отличаются от всех других объявлений. Возможно, это связано с новизной предназначенного массовому зрителю продукта культуры, с необходимостью формировать по отношению к нему устойчивый интерес, вовлекать потребителя данного продукта в новое культурное пространство.

Частотными в этой группе являются прагматически активные, усиленные повторами однословные реплики-призывы (скрытые директивы), их цель — привлечь внимание к событию: *Внимание! Внимание! Извещение! Премьера! Премьера! Сегодня! Сегодня!* В составе объявления они устойчиво контактируют с сообщениями—предупреждениями, в которых реализуется ограничительная семантика «только»: *Внимание! Внимание! Последние три дня! Русская серия! Русская серия!* Данным приемом создается смысловое напряжение и

формируется прагматическая перспектива. Все высказывания реплицированного типа наполняют объявления тональностью, свойственной устной городской (отчасти рыночной, площадной) коммуникации, и одновременно реализуют рекламную функцию выделенности объекта. Обращает на себя внимание обилие восклицательных знаков, свидетельствующих о повышенной экспрессивности рекламных инициальных реплик.

В целом объявления о развлекательных массовых культурных событиях формируют на них повышенный спрос, а объективированные в содержании высказываний эмоции, образы и оценки задают тип ответных реакций, которые в том числе могут привлечь самой возможностью быть разделенными, а значит и многократно усиленными.

Таким образом, прагматичность представления культурного события в газете *Сегодня* традиционна в том смысле, что обусловлена спецификой «фактора адресата» и особенностями культурного события, но вместе с тем она уникальна, поскольку соответствует «прагматике ожиданий» человека своей эпохи.

Известно, что природа установки прагматична, а ее реализация дискурсивна, поскольку определяется конкретной культурно-социальной реальностью, системой *предписаний дискурсивной формации*.⁷ Рекламные объявления двадцатых годов XX века ориентированы на определенный тип культурного сознания, т.е. на *основные способы видеть и осмыслять информацию*.⁸ Весь речевой строй объявлений демонстрирует последовательное движение смысла слева направо, он представляет собой максимально эксплицитный, лексически полноценный способ презентации содержания. Все объявления отличает высокая семантическая насыщенность, лексическая плотность, синтаксически развернутая форма представления содержания, соблюдение грамматических связей, — т.е. признаки, свойственные традиционной официальной письменной форме речи. Но объявление — жанр малоформатный, и в газетах 20-х годов эта его особенность обусловила широкое использование приема сокращения слов.

Текст № 1.

Театр «Палас» (Королевская 1) В воскресенье, 9 января 1921 г. в 8 час. веч. состоится СПЕКТАКЛЬ-БАЛ в пользу «Кассы Взаимопомощи» Рижск. Гор. Русск. Ср. Школы (Ломоносовской гимназии). — Поставлено будет: «**Женитьба Бальзаминова**», комедия в 3 действ. Островского

артист. Русск. Драмы Театр. Худ. О-ва г.г. Тенишовой, Званцевой, Вронского, Антонова и др.

под режисс. **А. И. Вронского.** — После спект. **Танцы и разн. увеселен.** до 3 ч. утра.

Билеты можно получить: в гастрономич. Магазине Каменева, по Известковой ул., уг. Королевской, в польском магазине, на Александровском бульв., уг. Бульв. Райниса, в кафе К.И.Т., по Мельничной ул. № 9 и в помещении школы, по Бульв. Райниса 29, ежедневно с 12 до 1 ч. дня.

Текст № 2.

Худож. — Драматическая студия Учщ. гор. Риги

Зал «ПАЛАС» (Королевская 1).

В четверг, 19 — го мая с.г., в 8 час. веч.,

драмат. класс. С.Л. Деманта дан будет:

«ЛЕС»

пьеса в 5 актах А.Н. Островского.

Билеты от 10—75 руб. у П. Нельднера и в канцелярии Студии

(Александровская 38, кв.6) с 6—8 ч. веч.

Для удобства восприятия примеры даны в виде скриптов, максимально приближенных к оригиналу, но в современной графике. (Доступ к оригинальным вариантам: *Сегодня*. 1919—1925. LNB Digitālā bibliotēka (Электронная библиотека Латвийской национальной библиотеки). Код доступа на 04.01.2016: <http://www.periodika.lv/#periodical;id=145934083154218831885119996092170058541>).

Такая форма выражения содержания сегодня воспринимается как нарративная, информативно избыточная. Содержательно насыщенное, детализированное объявление, в состав которого часто включался разъясняющий блок, несомненно, требует больших затрат времени на прочтение, чем аналогичные современные варианты, где используется специфический языковой код с пропусками компонентов, легко восстанавливаемых из контекста. Представляется, что одним из значимых внешних факторов, определяющих подобную дискурсивную практику, может выступать более размеренный, спокойный ритм жизни по сравнению с реальностью начала двадцать первого века.

Однако последовательный способ подачи информации взаимодействует в объявлениях с прагматически иным приемом — актуализацией фокусных центров. Выделение фокуса прагматично, так как предполагает «приписывание» значимости тому или иному ком-

поненту культурного события, структура которого может быть представлена «событийными» вопросами *Где? Когда? Что? Кто участвует?*

Для события, размещенного в СМИ, традиция выделяет в качестве основных вопросы *Что? Где? Когда?* Но в рекламных объявлениях фокусом может служить любой из основных «событийных» вопросов. Им также может стать вопрос из разряда дополнительных, если стоящая за ним информация оценивается как важная для адресата (напр., цена билетов, танцы как дополнительная по отношению к основному событию информация о возможности отдохнуть и развлечься, конкретное место получения билетов, фамилия ответственного за продажу билетов лица или время получения билетов).

В объявлениях *Сегодня*, в соответствии с уровнем развития полиграфии, основным визуальным средством обозначения фокусных центров выступает графика и шрифт.

Текст № 3.

Т-во

«ТЕАТР РУССК. ДРАМЫ.»

Улица Меркеля № 13, телефон № 50.

Суббота, 21-го ноября в 8 час. веч.

в последний раз пьеса А. Пиранделло.

«Человек, зверь и добродетель»

Воскресенье, 22-го ноября, утром, в 1 ч. дня

пьеса Д. Барри в 4 дейст.

«Остров равенства»

Цены местам от 10 до 100 рублей

Вечером в 8 ч. Во 2-ой раз пьеса Э.Золя

Тереза Ракен.

Понедельник, 23-го ноября, в 8 часов вечера,

Пьеса А. Батайль

Ночная бабочка.

Цены местам от 10 до 100 руб.

Текст № 4.

Кино-варьете

«Форум»

Уг. Елизаветинской и Школьной ул.

Внимание! Последние 3 дня! До 23 октября включ.

Шедевр фильмового производства

Мировой боевик! Мировой боевик!

«Парижские жены»

Жизненная драма в 8-ми акт.

Сказочные туалеты, шикарнейшая обстановка, захватывающая игра всех участвующих оправдывают название этой фильма мировым боевиком.

Хроника Латвии.

Веселая комедия.

На сцене **первоклассный дивертисмент!**

А.Н. Вернер

при участии

Нины Ильничны Таллини.

Бесперывный хохот! Знаменит. комедия!

Веселая квартирка.

Летнее утро

Лубок и хор на латв. яз. Постановка

А. ВЕРНЕРА, рисунки худ. М.ПЕРТС

К. Бедринь, лат. комик

Деревенские частушки в исполн.

А. Вернера, А. Таллини, А. Унгерн

Труппа Арнольдофф, малор. танцы,

Бр. Лайвиниеки, юмор. дуэт

Начало сеансов по будням в 6, 8 и 10 ч. веч., а по праздникам в 3 часа дня.

Фокусная параметризация культурного события приводит к децентрализации, к вариативности смысловой и прагматической организации высказывания. Тем самым адресату в дискурсе оказывается предъявлена полицентричная, динамичная, объемная фрейм-структура события. Замечу, что у носителя современного культурно-языкового сознания такое большое количество центров значимости вызывает скорее чувство напряженности. Однако компоненты обшей модели события позволяют системно представить специфику презентации события сферы культуры в газете *Сегодня*.

Параметр **Что?** (традиционная вершина события), реализованный специфическими номинациями культурного события в составе различных прагматических типов высказываний (а также самими высказываниями), устойчиво демонстрирует существенные различия прагматики объявлений о культурных событиях не развлекательного характера по отношению к событиям развлекательным, и в результате оказывается вариативным.

Лексическая объективация параметра *Где?* (информация о месте проведения культурного мероприятия) также вариативна. В объявлениях может быть указано название организации, ее адрес (название улицы в комплексе с номером телефона) или просто название организации, культурного общества:

- *Кино-Варьетэ «ФОРУМ» Уг. Елизаветинской и Школьной ул. Телефон 61-40;*
- *Т-во «Театр Русск. Драмы» Улица Меркеля № 13;*
- *О-во Поощр. Евр.знаний и искусств в Латвии. В зале Евр. Консерватории (ул. Меркеля 11);*
- *Общество вспомощ. нуждающимся учащимся при Рижск. гор. русск. средн. школе в помещении школы (ул. Вальдемара 1);*
- *Зал Латвийской Консерватории;*
- *Национальная Опера;*
- *Театр Русской Драмы;*
- *Зал ремесленного О-ва.*

Отсутствие адреса также может объясняться установкой на известность места расположения того или иного центра культурной жизни.

Реализация параметра *Когда?* представлена самими разными комбинациями и вариантами: в объявлениях репертуарного театра могут быть указаны день недели, число, время как часть суток (утро – день – вечер) и время начала представления. Это также может быть час, соотнесенный со временем суток: *утром, в 1 час дня и вечером, в 7 час. веч., Пятница, 20 октября, в 8 час. веч.; в воскр., 1-го июня с.г. в 8 час. веч.* (подобная обиходно-бытовая практика резко контрастирует с утвердившимся позже официально-деловой формой обозначения первой и второй половины дня). В объявлениях о культурных мероприятиях кинотеатров может быть указан период демонстрации фильма, напр., *с 1 по 5 октября*, может использоваться прагматически маркированное комплексное обозначение периода посредством цифрового указания и высказывания, реализующего прагматику сообщения – предупреждения: *С 10 мая с.г. Только 4 дня!*

Параметр *Участники* отличает от остальных наличие реальной и потенциальной составляющей. Потенциальная составляющая – это адресат, ожидания и потребности которого определяют прагматическую специфику представления культурных объявлений газеты *Сегодня*. Второй компонент представлен в составе высказываний как персоналии. Данный параметр тоже в высокой степени вариативен. В значительной мере это объясняется тем, что в объявлениях о

событиях не развлекательного и развлекательного характера представление участников имеет свою специфику. Центральным является указание имен и фамилий. В «серьезных» объявлениях имена и фамилии участников – авторов, режиссеров, актеров, музыкантов, исполнителей и даже конкретных распространителей билетов (*билеты у Нельднера*) – могут быть предъявлены а) в не осложненном воздействующей прагматикой виде, например: *Нац. Опера. Гастроли Дмитрия Смирнова; Вечер Вальса. У рояля В. Белы; Дирижер-гастролер Оскар Фрид*; б) в составе прагматических комплексов, объективирующих какой-либо значимый идентифицирующий признак. Это может быть статусная характеристика персоны (*ведущий актер русского Б. театра*), констатация известности (*Всемирно известный музыкант Игорь Гор*).

В группе развлекательных событий используется развернутый экспрессивно-, оценочный способ представления информации. Особые вербальные комплексы в составе высказываний могут:

- содержать специфическое указание на участников представлений (амплуа, принадлежность к национальной культуре или национальную принадлежность): *Универсалн. немецкий комик, латвийские комики братья Лайвиниеки; с участием лучших русских артистов московского театра...*;
- включать названия творческих коллективов – *великолепная Труппа Арнольдф*;
- указывать на исполнителей главных ролей: *В главн. ролях: знамен. амер. Арт. Красавица Мильдред Гаррис и Вильям Стевель; В главн. роли любим. публ. Pearl White...*

Обращает на себя внимание использование в объявлениях нетипичной сегодня (уважительной) полной формы имени, включающей имя, отчество, фамилию (*Нина Ивановна Таллини*). Этот прием может представлять собой не только форму вежливости, но и служить особым прагматическим маркером привлекательности культурного события для осведомленной публики.

Самым подробным и большим в группе развлекательных событий является объявление 1924 года об открытии нового сезона цирка Саламонского (27 строк). Оно объединяет в себе все прагматические признаки, свойственные объявлениям о культурных событиях развлекательного характера, и поэтому скрипт этого объявления может служить завершающим аккордом статьи, не требующим дополнительного комментария.

Текст № 5.

Цирк Саламонского

Дирекция А.А. Бедфорд-Фарког.

Меркеля ул. 4.

В среду **1 окт. 1924 г.** в 8 час. веч.:

Грандиозн. открытие 4 сезона

При вновь **капит. отремонтиров.** помещении.

40 лошадей! 150 артистов и служащ.

Первоклассн. Оркестр под управл. капельмейст. г-на Станек

Все вновь! 1-й раз в Риге!

Миров. сенсац.!

Дир. А. Бедфорд, со своими **воронными любимцами** при новой дрессуре.

Ритгер и Кнаппе, амер. Геркулесы.

Миа и Ирти, балет на скетинге

З. Эссдрас. Комбиниров. Акт

Эд. Приеде со своими мастерски дрессир. лошадьми

Фред Шассиер, манипул. на бочках

Марта Солена, акт в воздухе

2 Гартонс, люди без нервов.

Семейство Манс, акробаты

Г. Гегельвальд, вышш. Школа верхов. езды, танцюющ. лошади

Сипоне, Генрих и Тото, русск. клоуны

Рипси и Пипси, лат. клоуны

Гаральд Лойд, Чарли Чаплин и многое другое.

Внимание: **по воскрес.** 2 больших представления, в 3 ч. дня и 8 час.

веч. На дневное представл. **двое детей на 1 билет или в сопровождении взрослого 1 дитя бесплатно.**

Касса открыта **ежедн.** с 11—2 ч. и с 5 час. веч..

Выводы

Специфику прагматического аспекта презентации культурного события в объявлениях рижской газеты *Сегодня* определяет выделение (и наличие) в качестве ведущего конкретного типа прагматической установки: объявлениям о культурных событиях не развлекательного характера соответствует установка на информирование. Объявления этой группы реализуют репрезентативную прагматику сообщения, а их прагматический потенциал формируется имплицитно или на базе языковых единиц, выполняющих рекламные фун-

кции. Объявления развлекательного характера реализуют установку на воздействие, им свойственна полипрагматичность, определяющая возможность их множественной/вариативной интерпретации, а также насыщенность эксплицитными рекламными маркерами.

Заключение

Изменение жанровой формы объявления о культурном событии во времени — факт очевидный, между тем общие прагматические принципы презентации культурного события, «работающие» в объявлениях 20-х годов, не производят впечатления архаичных, с вершины современного опыта их скорее следует назвать наивными. Дальнейшее изучение проблемы возможно с привлечением объявлений разных исторических эпох. Это позволит наполнить виртуальную прогностическую модель конкретной языковой / прагматической информацией, выявить динамику реализации прагматического аспекта в исследуемой коммуникативной сфере, установить хронологические рамки значимых для истории жанра процессов и тенденций, т.е. осмыслить прагматическую данность на широком фоне общих устремлений развития языка, жанра и социума.

Объявления газеты *Сегодня* 20-х годов XX века знакомят нас с культурными событиями ушедшей эпохи. Сегодняшние рекламные объявления позволяют выполнить предписания перлокутивной установки, стать реальными участниками современных культурных событий и оставить исследователям особое сообщение: VEB — комментарий о посещении мероприятия.

¹ Миронова А. А. *Формирование жанра объявления в истории русского языка*. otherreferats.allbest.ru/languages/00293584.html (06.01.2014).

² Сердобинцева Е. Н. *Структура и язык рекламных текстов*. Москва: Флинта, 2010, с. 9.

³ Олянич А. В. Презентационные стратегии в рекламном дискурсе. *Презентационная теория дискурса*. Москва: Гнозис, 2007, с. 320.

⁴ Серль Дж. Классификация иллокутивных актов. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17. Москва: Прогресс, 1986, с. 170–195.

⁵ Gardiner A. *Theory of Proper Names*. London: Oxford University Press, 1953.

⁶ Уварова У. А. Фоновые знания в рекламе. *Чествая филолога: к 75-летию Ф. А. Литвина*. Орел, 2002, с. 92.

⁷ Фуко М. *Археология знания*. Киев: НИКА-ЦЕНТР, 1996.

⁸ Тюпа В. И. *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва: Языки славянской культуры, 2010, с. 99.

ЛИТЕРАТУРА

Gardiner A. *Theory of Proper Names*. London: Oxford University Press, 1953.

Миронова А. А. *Формирование жанра объявления в истории русского языка*. otherreferats.allbest.ru/languages/00293584.html [06.01. 2014].

Олянич А. В. Презентационные стратегии в рекламном дискурсе. *Презентационная теория дискурса*. Москва: Гнозис, 2007.

Сердобинцева Е. Н. *Структура и язык рекламных текстов*. Москва: Флинта, 2010.

Серль Дж. Классификация иллокутивных актов. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17. Москва: Прогресс, 1986, с. 170–195.

Тюпа В. И. *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва: Языки славянской культуры, 2010.

Уварова У. А. Фоновые знания в рекламе. *Чествуя филолога: к 75-летию Ф. А. Литвина*. Орел, 2002, с. 90–96.

Фуко М. *Археология знания*. Киев: НИКА-ЦЕНТР, 1996.

Наталья Полякова

ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ ЭДУАРДА ФОН КАЙЗЕРЛИНГА

Summary

Visual Strategies in Eduard von Keyserling's Fiction

The present article explores the literary work of the Baltic-German author Eduard von Keyserling (1855–1918). The inter-medial analysis aims to identify various levels of interaction across heterogeneous art discourses in the space of their semantic intersection, that is to identify the relationship between verbal and fine arts in the works with poly-art structure. Attention to the studies of inter-medial tendencies in literature is due to changing cultural paradigms from literature-centrism to so-called “art-centrism”.

Keyserling's fiction is characterized by multi-level mediality, thus expanding potentialities for aesthetic transformations in the text-visibility interaction. The textual analysis shows the domination of the visual code. The author employs a vast range of visualization techniques similar to the pictorial ones, such as visual metaphors, an appeal to visual perception, ekphrasis, a point of view, frame, front plane and background, etc.

A major analytical focus of the article is on the visual strategies of the author – the specifics and functions of visibility, integrated in the narrative structure. Further on, the following question is addressed – how Keyserling's poetics of visibility is implemented at the level of narration, in the representation of the act of looking itself, as well as of space and of literary characters.

Key-words: Baltic-German literature, Eduard von Keyserling, inter-mediality, visibility

*

Эдуард фон Кайзерлинг (1855–1918) принадлежит к семье, занимающей видное место в истории балтийской культуры конца XIX начала XX века. Александр Кайзерлинг (1815–1891) занимался естественно-научными исследованиями, был известным путешественником и политиком, представлял Эстонию при российском царском дворе. Герман Кайзерлинг (1880–1946), писатель и философ, основал Дармштадтскую «Школу мудрости», а также «Общество сво-

бодной философии». Прозаик Эдуард фон Кайзерлинг известен довольно узкому кругу читателей и более широкому литературоведов как безупречный стилист, как тонкий и ироничный хронист жизни немецкой аристократии начала 20 века. Эдуард фон Кайзерлинг родился 14 мая 1855 года в Латвии в Курляндии, в родовом имении своих предков, изучал юриспруденцию, философию и историю искусств в университете в Дорпате, с 1885 года до своей смерти 28 сентября 1918 года жил в Мюнхене. Творчество Кайзерлинга сравнительно мало исследовано. До сих пор нет полного собрания сочинений, полной библиографии всех его произведений, почти не сохранились документальные свидетельства жизни писателя.

Проза Кайзерлинга рассматривается в данной статье в контексте интермедиальности. Внимание к изучению интермедиальных тенденций в литературе обусловлено, как известно, сменой культурной парадигмы и предполагает отказ от литературоцентризма и переход к так называемому искусствоцентризму. Метод интермедиального анализа направлен на выявление различных способов взаимодействия разномедийных художественных дискурсов, на выявление взаимосвязи словесного и визуальных искусств в произведениях с разнородной художественной структурой. Основное внимание в статье уделяется визуальным стратегиям автора, специфике и функциям визуальности, интегрированной в структуру повествования.

В конце XIX – начале XX века возникают новые синтетические виды искусств. Разрушение жанровых границ между различными сферами искусств приводит к их взаимообогащению. Соединяясь и взаимодействуя в рамках одного художественного произведения с живописью, кино, фотографией, литература значительно повышает свою семиотичность за счет этих видов искусства. Возникает необходимость формирования новой исследовательской парадигмы – междисциплинарного подхода к изучению визуальной культуры во всех ее проявлениях. Предметом исследования литературоведения становится визуальность: изобразительные средства, находящие выражение в таких элементах повествования, как описания, носящие отпечаток влияния живописи, скульптуры, архитектуры и других визуальных искусств; явные и скрытые ссылки на произведения искусства; метафоры и другие тропы, апеллирующие к визуальным искусствам; заимствования словесным текстом композиционных и жанровых особенностей живописи и других видов искусства. В литературоведении эта тенденция нашла отражение, в первую очередь, в интересе к феномену интермедиальности, который породил такие

новые термины, как визуальные искусства, визуальное мышление, экфрасис, а также к поэтике и эстетике зримости, различным способам читательской рецепции визуального в художественной литературе. Наиболее часто в контексте интермедиальности исследовалась визуальная поэтика таких авторов рубежа XIX–XX веков, как Пруст, Кафка, Рильке, в произведениях которых художественная реальность в значительной мере моделируется по законам визуальных искусств.

Живописный дискурс в прозе Кайзерлинга

Эдуард фон Кайзерлинг, без сомнения, принадлежит, к тем авторам, для которых, используя формулировку М. М. Бахтина, слово *было совместимо с самой четкою зримостью*.¹ Особенно четко в его текстах прослеживается живописный дискурс. В текстах Кайзерлинга мы находим характерные для живописи утонченное восприятие цвета и света, игру света и теней, дифференцированный подход к описанию цвета. Цвет часто доминирует над словом. Теряя функциональный характер, миметическую заданность, цвет приобретает эстетическую самоценность, собственную экспрессивную динамику. Читатель часто вынужден визуализировать текст.

Тенденция воспринимать действительность прежде всего сквозь призму визуальности, дифференцированно подходить к описанию различных оттенков и тонов просматривается у многих авторов конца XIX – начала XX века. В дневниках современника Кайзерлинга австрийского литературного критика и писателя Германа Бара мы находим подробные описания модных оттенков того времени. Различные эмоции и люди вызывают у него различные цветовые ассоциации: *ужасный желтый человек*.² Оптически привязаны и воспоминания Бара: *<...> когда называют места, людей или книги, то сначала всплывает какой-то цвет*.³

Персонажи Кайзерлинга тоже воспринимают окружающий их мир сквозь призму субъективно-визуального. На важность визуального аспекта указывает тот факт, что действующими лицами у Кайзерлинга часто являются художники. Один из главных персонажей романа *Волны* художник Ганс Гриль рассуждает о технике живописи, о цвете и свете, использует живописные метафоры: *Чудесно! Цвет! Цвет! И какой! Из него можно было бы скроить сто тысяч платьев для венецианских мадонн!*⁴

Для прозы Кайзерлинга характерен синестезический эффект. В его текстах часто встречается сочетание разных форм чувственного восприятия. Однако главную роль играют зрительные ощущения, слуховые и обонятельные лишь дополняют их. В исследовательской литературе в этой связи подчеркивается, что именно субстанция визуальности, а не иные формы чувственного восприятия определяет эстетическую особенность художественного текста.⁵

При анализе прозы Кайзерлинга становится очевидным доминирование визуального кода. Автор использует богатый арсенал таких близких к живописным техник визуализации, как визуальные метафоры, апелляция к визуальному восприятию, экфрасис, точка зрения, обрамление, крупный план, передний план и фон.

Тематизация зрительного восприятия в текстах Кайзерлинга

Визуальность в прозе Кайзерлинга охватывает не только описания литературного пространства, интерьеров, действующих лиц, но и упоминание и детальное описание самого зрительного акта, условий, в которых он происходит, точки наблюдения, освещения, а также оптических приборов, с помощью которых он осуществляется. Важно отметить, что репрезентация зрительного восприятия является основополагающей предпосылкой литературной визуальности. Таким образом, акцентируется сам процесс наблюдения, который в повествовательном плане представляет собой бездействие, состояние. Можно сказать, что действие отступает, уступая место зрительному ряду, который суггерируется читателю. Изображение зрительных актов, наблюдения, зрения, взгляда имеет структурообразующую функцию и напрямую связано с поэтикой текста. Как справедливо отмечает исследователь Сандра Поппе, визуальность от чистой наглядности отличает то, что она сообщает тексту смысл.⁶ Обратимся к некоторым примерам:

Кноспелиус стоял у окна в домике смотрителя пляжа, держа перед глазами оперный бинокль, и смотрел на пляж. Он любил наблюдать, как там, на желтом песке туда-сюда ходили, искали друг друга, встречались, стояли рядом, опять расходились цветные фигурки.⁷

Персонаж Кайзерлинга Кноспелиус воспринимает жизнь поверженно, как сферу чистой зримости. Визуальность в этой цитате решена двояко: как в духе живописи — цветные фигурки на желтом

фоне, так и с использованием характерного для кино процесса вглядывания субъекта в происходящее, кинематографической фокусировки, заключающей изображение в оптическую раму. Обращает на себя внимание двойная перспектива, когда персонаж одновременно выступает как объект и субъект наблюдения. Визуальный ряд при этом усилен использованием оптического прибора — оперного бинокля. Оперный бинокль, является «камерным» оптическим прибором и, в основном, используется для рассматривания публики. Он не дает реальной картины действительности, скорее ограничивает, сужает поле зрения наблюдающего и выступает здесь как визуальная метафора, указывающая на поверхностное, «расфокусированное» восприятие жизни, на неспособность или нежелание познавать действительность. Оптический прибор заменяет прямой взгляд и является метафорой непрямого, искаженного взгляда, каковыми, например, у Гофмана являются очки или зеркало. В другой цитате Кноспелиусу достается роль режиссера праздничного вечера на природе.

Наконец, держа часы в руке, тайный советник провозгласил: «А теперь, все на салют, искусственного салюта у меня нет. Мой салют — это луна, которая как раз всходит. Итак, прошу следовать за мной».

«Мы с дочерью останемся здесь», — сказала генеральша, «я стара, и поэтому часто видела, как восходит луна». «Как Вам будет угодно» — ответил тайный советник, «хотя я думаю, что моя луна особенная. Итак, прошу, господа» <...> На холме все они остановились и стали смотреть на черный край леса, над которым всходила большая красная луна. «Мой светящийся шар», — сказал тайный советник, а фройляйн Борк выразила мнение, что природа все-таки красивее, чем все искусственное. Постояв какое-то время, и так и не найдя сказать о луне ничего особенного, общество отправилось в обратный путь».⁸

Восклицание фройляйн Борк что природа все-таки, красивее, чем все искусственное, звучит особенно банально. Еще в эпоху сентиментализма критике подвергалась так называемая поэзия лунного света. Манерность высказываний Кноспелиуса резко контрастирует с неприязнательностью увиденного: черный край леса, над которым всходит большая красная луна. Часы, которые он держит в руке, не более, чем бутафория, чем театральный жест.

«Кинематографическое содержание» повествования в этой цитате составляет переход от описания процесса наблюдения к наблюдаемому объекту, присутствует характерное для литературной визу-

альности упоминание точки, с которой ведется наблюдение. Слова Кноспелиуса *мой салют — это луна и мой светящийся шар* напоминают клоунаду, которая играет с лживой романтикой общества, демонстрируя всю искусственность ситуации. Театральный жест, эксплуатирующий природу, скорее воспринимается как своего рода иронический перформанс, предметом изображения которого является не эстетический объект, а представление само по себе. Роль Кноспелиуса, персонажа с почти гротескной внешностью — горбун с большим мальчишеским лицом, так описывает его Кайзерлинг, сводится к наблюдению за другими людьми. Это субъект, сознающий себя в качестве наблюдающего, изображающего и оценивающего, т. е. не совпадающий с собою как с субъектом. Позиция наблюдателя коннотирует кризис субъекта, интровертность его сознания, его закрытость миру. Роль взгляда здесь непосредственно связана с сужением эмпирического пространства персонажа и таким образом напрямую задействована в структурировании повествования.

В следующей цитате, также уводящей читателя в визуальный дискурс, актуализируется тема взгляда. Речь идет о взглядах представительниц другого социального слоя — о взглядах жен рыбаков.

<...> Вы наблюдали за глазами этих женщин? Это взгляды, которые не бесцельно скользят по предметам. Это взгляды, которые напрямую попадают в цель, которая для них важна, как молот в руках хорошего мастерового всегда точно и сильно бьет в нужное место. <...> Так стоять и ждать мужа или сына трудно. <...> И видели бы вы эти глаза, когда этот муж или сын не вернулся, и тогда жена бежит по пляжу туда сюда и высматривает каждую темную точку на воде или на пляже, и глядит с невероятным вниманием. Это глаза, которые знают свое ремесло <...>.⁹

Визуальное восприятие также имплицитно здесь процесс познания. Используемый в описании взгляда жен рыбаков глагол «бить», а также метафорика, связанная с тяжелым физическим трудом, демонстрируют спокойное отношение к действительности, ее принятие, определенную уверенность по отношению к ней. По-другому привыкли воспринимать жизнь изображаемые Кайзерлингом аристократы, а именно: пассивно скользя поверхностным взглядом, избирательно останавливаясь на отдельных эстетических раздражителях. Восприятие, привязанное к сиюминутным впечатлениям, является отражением пассивного, бездеятельного существования. Поверхностный, скользкий взгляд можно интерпретировать как страх и неуверенность перед жизнью, как отказ от смотрения, видения, а зна-

чит и от познания. Персонажи Кайзерлинга осознанно стилизуют свою собственную жизнь, фиксируя прежде всего ее эстетическую сторону. Они «прочитывают» мир как живописное произведение.

Перед парадной лестницей дворца собрались охотники, лесники и собаки. Наверху стояли дамы, изящные фигурки, которые пес-тро выделялись на фоне старого, освещенного солнцем портала. Красиво, думал Берков. Стильно вплоть до собак.¹⁰

Я живу в гостинице в лесу. Красивые деревья. Семья Берков тоже очень живописна. Дочь Ева — хороший этюд в красных тонах.¹¹

Стилизации, как уже говорилось выше, подвергается и природа, становясь объектом культуры. Пейзажи в текстах Кайзерлинга часто стилизованы под произведения живописи: *Тихо пылясь лежала земля. Везде желтый песок, поверх него, как выцветшая вышивка на поблекшем золотом фоне, лежали дуга, поля и сады.¹²* Сознание персонажей, неспособное воспринимать природу в чистом виде, стилизирует ее под живопись, напоминающую плоскостную живопись модерна. Создается декоративное, изысканное по своей колористике полотно.

Своеобразие моделирования пространства и изображения персонажей

Важную роль в художественном мире Эдуарда фон Кайзерлинга играет визуализация пространства. Автор моделирует пространства, обладающие знаковым характером: сад, замок, комната, полоска пляжа и др. Они замкнуты, можно сказать, герметичны и, являясь неким замкнутым микромиром, изолируют персонажей от мира внешнего. По мнению исследователя Бергхана, изображение пространства как составной части нарративных текстов является областью авторских интенций по отношению к действительности, различным образом реализованных в персонажах и самом действии.¹³ Замкнутость литературного пространства у Кайзерлинга углубляет на уровне неявных коннотаций тематику познания мира. Интермедиаальный дискурс в его текстах позволяет означить через визуальные коды глубинно-экзистенциальную проблематику человеческой изоляции, ощущение субъекта в замкнутой системе. Жизнь в имениях, в так называемых родовых гнездах позволяет его обитателям герметично отгородиться от деятельной жизни:

Позже в комнате зажгли лампу. За круглым столом сидели три женщины. Тяжелые, темные занавеси были задернуты, старые

*темные двери закрыты. Внешний мир, с его нечистоплотностью и враждебностью, казалось, снова был отгорожен.*¹⁴

Описание пространства у Кайзерлинга является визуальной ссылкой на внутреннее состояние персонажей без эксплицитной семантизации их восприятия. Здесь нет прямого упоминания эмоций, однако на семантическом уровне переданы брезгливость и неуверенность по отношению к миру по ту сторону гардин. Визуальные метафоры теснейшим образом связаны с главной эмоцией художественного текста и образуют таким образом основу повествования. Сандра Поппе замечает в этой связи, что именно неясные, неопределенные трудноуловимые эмоциональные состояния и настроения, такие как чувство неуверенности перед незнакомым, отчуждение, страх и т. п., которые не поддаются непосредственному изображению, могут быть переданы опосредованно, в том числе, путем описания пространства.¹⁵

Важным свойством языка являются его практически неограниченные возможности: возможность выразить словами видимое и невидимое, все грани чувственного восприятия человека. Этим качеством словесное описание превосходит живопись. Однако и в изображении человека в прозе Эдуарда фон Кайзерлинга повествование уходит на второй план. Интенция автора — не рассказывать, а показывать своих персонажей. При этом очевидна поверхностность, пользуясь языком живописи, эскизность в изображении как лиц, так и телесных характеристик. Описывая внешность своих персонажей Кайзерлинг часто реализует поэтику, далекую от жанра литературного портрета, которую скорее можно причислить к живописной эстетике. Люди часто являются лишь пятнами на декоративном полотне, на котором по аналогии с живописью автор «рисует» силуэты своих персонажей на фоне моря, неба или песка. Вот некоторые примеры:

*<...> Как все эти люди стояли вместе, как светлые тона платьев, рыжий и светлый цвета волос блестели и светились на фоне желтой дюны.*¹⁶

*На краю дюны на фоне светлого неба четко обозначились очень близко друг к другу фигуры высокого мужчины и женщины.*¹⁷

*Желтый песок, желтый батист платья, золотые волосы, симфония светлых тонов.*¹⁸

Фигуры персонажей часто сведены к контуру, к мазку кисточки, к линии или силуэту: *В цветной воде стояла Нини — узкая красная фигурка <...>*¹⁹ или *Генеральша в белом пикежном платье, как корабль,*

поднявший все паруса.²⁰ Фигурки двух девочек изображены как две узкие красные полоски в белесозеленом цвете, который был сегодня цветом моря.²¹ Образ девушки импрессионистически обобщен как видение из синего, розового и золотого.²² В следующей цитате портал выполняет функцию рамы, некоторого ограничения, которое указывает на появление нового, более статичного медийного пространства — изобразительного:

Когда я проходил мимо большой пестрой клумбы, я увидел Клавдию, узкую, синюю полоску, стоящую у дверей дома — волосы переливались на солнце, она прикрывала ладонью глаза и смотрела на дорогу. Старый тяжелый портал, словно темная рама одиночества, странным образом ложился вокруг цветной фигурки.²³

В художественном мире Кайзерлинга фокусировка на одном персонаже, его крупный план иногда выполняет ироническую, порой даже сатирическую функцию. Изображение лиц при этом фрагментарно, выборочно выделены отдельные черты, не дающие представления о внешности, однако характеризующие определенное, важное для автора свойство персонажа:

Тетушка лежала на кушетке. На ней было виннокрасное утреннее платье, нитка жемчуга вокруг невероятно белой шеи. Ее лицо было худым, приветливым, белым от пудры de riz, рыжие крашенные волосы были подняты очень высоко. Рядом на столике стояла старинная северская чашка, в которой оставалось немного ромашкового чая.²⁴

Взгляд читателя скользит по внешнему облику тетушки, задерживаясь лишь на цветовых сигналах: виннокрасный халат, белая шея, белое лицо, рыжие волосы. Условность, даже некоторая безликость определяется пассивностью и статичностью данного персонажа. С помощью детали *белое от пудры лицо* автор имплицитно моделирует образ безжизненности персонажа. Тема портрета близка здесь теме предметного, вещного мира. При отсутствии конкретных портретных характеристик вещная деталь, старинная фарфоровая чашка, привносящая в текст определенную декоративную статику, обладает способностью одновременно характеризовать персонаж и выражать авторские интенции по отношению к нему. Тема безжизненности, кукольности звучит эксплицитно в другой цитате: *Тетушка лежала в своем белом кружевном бурнусе в углу дивана как заигранная кукла, которую одели в новую одежду.²⁵* Изображая другой персонаж, майора фон Теттау, автор подчеркивает отличительную

особенность его глаз, которые также коннотируют нечто механическое, кукольное, неживое: *Он выкатывал свои выпученные фаянсовосиние глаза, как будто ему давил желтый воротник его мундира, и под большими военными усами прятал маленький чувственный ротик.*²⁶ Кайзерлинг создает в своих произведениях целую галерею подобных персонажей, характеристику которым дает его же персонаж художник Берков: *<...> все эти стилизованные знатные призраки.*²⁷

Анализ прозы Кайзерлинга в аспекте визуальности позволяет выявить продуктивность данного подхода в исследовании художественного мира автора, которому присуща медийная многоуровневость, при этом многократно расширяются возможности эстетических трансформаций в области взаимодействия текста и визуальности.

Произведения Кайзерлинга можно интерпретировать как монтаж нарративного и визуального уровней. Постоянный переход от повествования к визуальному ряду (описаниям) является формообразующим приемом, с помощью которого замедляется ход повествования, разрушаются временные и пространственные рамки текста, при этом значительно расширяются границы восприятия, уводя читателя в иное медийное пространство, создается особый ритм прозы.

Содержательно и информативно богатый визуальный ряд составляет важный элемент структуры поэтики видения.

Смыслообразующим в прозе Кайзерлинга является не то, что описание транспортирует зрителю. Визуальный ряд реферирует свою собственную смысловую линию, которую читатель должен вывести основываясь на своем опыте, так как в описании она не тематизируется.

¹ Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986, с. 219.

² Перевод с немецкого языка здесь и далее в тексте – мой (Н. П). Bahr H. *Inventur*. S. Fischer Verlag, Berlin, 1912, s. 132.

³ Там же.

⁴ Keyserling E. von. Wellen. *Abendliche Häuser*. Ausgewählte Werke 2. Band. Herausgegeben von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 107.

⁵ Об этом пишет немецкая исследовательница Сандра Поппе (Sandra Poppe) в своей книге *Визуальность в литературе и фильме. Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG Göttingen, 2007, s. 54–55.

⁶ Poppe S. *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Hrsg. von K. N. Renner, D. Hoff; M. Krings. Walter de Gruyter GmbH Berlin, 2013, s. 44.

⁷ Keyserling E. von. Wellen. *Abendliche Häuser*. Ausgewählte Werke 2. Band. Herausgegeben von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 83.

⁸ Там же, с. 75–76.

⁹ Там же, с. 32.

¹⁰ Keyserling E. von. Beate und Mareile. *Schwüle Tage*. Ausgewählte Werke 1. Band. Hrsg. von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 44.

¹¹ Там же, с. 41.

¹² Там же, с. 38

¹³ Poppe S. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG Göttingen, 2007, s. 63.

¹⁴ Keyserling E. von. Beate und Mareile. *Schwüle Tage*. Ausgewählte Werke 1. Band. Hrsg. von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 69.

¹⁵ Poppe S. *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Hrsg. von K. N. Renner, D. Hoff; M. Krings. Walter de Gruyter GmbH Berlin, 2013, s. 61.

¹⁶ Keyserling E. von. Wellen. *Abendliche Häuser*. Ausgewählte Werke 2. Band. Herausgegeben von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 64.

¹⁷ Там же, с. 11.

¹⁸ Там же, с. 27.

¹⁹ Там же, с. 19.

²⁰ Там же, с. 83.

²¹ Там же, с. 37

²² Keyserling E. von. Schwüle Tage. *Schwüle Tage, eine Liebeserfahrung*. Zwei Erzählungen Fischer Taschenbuch Verlag 1986, s. 10.

²³ Там же, с. 66.

²⁴ Keyserling E. von. Beate und Mareile. *Schwüle Tage*. Ausgewählte Werke 1. Band. Hrsg. von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998, s. 34.

²⁵ Там же, с. 33.

²⁶ Там же, с. 43.

²⁷ Там же, с. 48.

ЛИТЕРАТУРА

Bahr H. *Inventur*. S. Fischer Verlag, Berlin, 1912.

Keyserling E. von. Wellen. *Ausgewählte Werke 1–2. Band*. Herausgegeben von Wulf Kirsten. Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998.

Poppe S. *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Hrsg. von K. N. Renner, D. Hoff; M. Krings. Walter de Gruyter GmbH Berlin, 2013.

Poppe S. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG Göttingen, 2007.

Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986.

Эвелина Степанова

**ЧЕЛОВЕК И СОЛНЦЕ:
ПОПЫТКА СОЗДАНИЯ НОВОГО МИФА
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1910–20-Х ГГ.)**

Summary

Man and the Sun: an Attempt at Creating a New Myth (based on the material of Russian poetry of the 1910–20s)

In the Russian culture we can allocate some stages differing not only as to leading ideas or values, but key fundamental principles of the world order, the change of which means a radical reorganization of the culture space; alternations of these stages are already presented within different research concepts in various terms, but it is possible to allocate certain basic cult models to which cultural development was reduced still by the mythological school in the 19th century.

The colour scale, associated with the sun, is significantly transformed in the literature of the Russian avant-garde. In the poetry of the 1910s we find not simply the basis of new mythology; external changes (the system of estimates and colour preferences) can be a tribute to “political” or “art” fashion, they can be commented and defined as primary sources. However, they transformed not the whole assessment model, but a form of perception of sacral changes.

A mighty dominant is constituted by the myth of origins, the cosmogonic myth, treating the beginnings of life and the creative potentialities present in them. Reconsideration of a sacral sign and color gives the grounds to believe that “poets” reinterpret all devices of space, the world. Estimates change exactly the opposite. The person destroys the past and builds the future, but that comes back to archaic forms.

Key-words: colour, cosmogonic myth, Russian avant-garde

*

В русской истории мы можем обнаружить несколько культурных эпох, отличающихся не только ведущими идеями или ценностями, но именно ключевыми фундаментальными принципами миропорядка, смена которых означает радикальное переустройство самого культурного космоса; чередования этих эпох уже представлены в рамках разных исследовательских концепций в различных терминах, но

возможно выделить некие базовые культовые модели, к которым развитие культуры сводилось еще мифологической школой в XIX столетии.

Начало XX в. меняет полюса восприятия мира. В тех (не столь уж редких) случаях, когда традиции, питавшие футуристическую поэзию, были прослежены, обязательно подчеркивалась их внесистемность: разнородные, они не складывались в единый эстетический тип. Футуризм не только отменяет сложившуюся культуру и предлагает новую, он покушается на целый ряд сакральных аспектов (в том числе на новое толкование солярной мифологии). Так, в ряде стихотворений (например, в *Сказке о красной шапочке* Маяковского) можно проследить, что солнце становится врагом. Это уже не «добро», а «зло», которое необходимо уничтожить.

Цветовая гамма, ассоциирующаяся с солнцем, существенно трансформируется в новое время. В поэзии начала XX века мы обнаруживаем не просто основания новой мифологии; изменения могут быть данью политической или «художественной» моде, их можно прокомментировать и определить первоисточники. Однако в целом изменяется не столько система оценок, сколько форма восприятия сакрального. Одни и те же мотивы «алтаря» и «жертвоприношения» у Маяковского и у Волошина в равной степени присутствуют, но солнечный культ утрачивает однозначность. В категориях исторической поэтики совершается выработка *нового космогонического мифа*¹ (М. Н. Виролайнен). Переосмысление сакрального знака дает основания полагать, что «поэт(-ы)» переосмысливает(-ют) все устройство космоса, мира. Оценки меняются с точностью до наоборот. Человек разрушает прошлое и сам строит будущее, но, сам того не замечая, возвращается к архаичным формам. Цветовые характеристики становятся важной составной частью этого мифа.

В ранних произведениях Волошина солнце является необходимым атрибутом пейзажа. Смысловая наполненность этого атрибута не выходит за рамки экфрасиса, поэтому символические категории ему не присущи:

*Из страны, где солнца свет
ЛьетсЯ с неба жгуч и ярк...²*

(*Кастаньеты*, 1901)

По мере приобщения поэта к кругу философско-эстетических идей рубежа веков образ солнца приобретает все большую и большую глубину.

В поэтическом космосе М. Волошина солнце представлено в двух ипостасях: как солнце явленное, внешнее и как солнце внутреннее, духовное. Так, размышляя о герое трагедии Вилье де Лиль Адана, он пишет: *Акселево: «мне довольно солнца...» <...> это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира.*³

Подтверждение этого мы обнаруживаем в следующих строках:

*Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный...⁴
(Солнце, 1907)*

В данном тексте солнце как бы покидает лирического субъекта, отсутствие солярного элемента в картине мира приравнивается к отсутствию самой жизни, в том числе творческой, т. е. солнце исполняет еще и функции музы. В частности, огромное влияние на волошинское осмысление солнца оказала развернувшаяся на рубеже веков дискуссия об аполлоновском и дионисийском началах, вызванная работой Ф. Ницше.

Обратившись к цветообозначениям солнца, можно обнаружить общие тенденции: в традиционных трактовках превалирует золотой цвет. *Туманный день раскрыл золотое око... (Равнина вод колышется широко, 1907 г.)*⁵, *Лучей золотистые слитки / На горные падают лбы (Киммерийская весна, 1919 г.)*⁶

В статье *Чему учат иконы?* М. Волошин, рассматривая символическое значение цветов, с солнцем соотносит желтый, с которым у него ассоциируется следующий семантический ряд: *свет, воля, самосознание, царственность*⁷.

Но вместе с тем возникают и совершенно иные цветовые модели. В стихотворении *Станет солнце в огненном притине:*

*Вспыхнут травы пламенем багровым,
Золотисто-тёмным и седым,
И потянет облаком лиловым
Горький, терпкий и пахучий дым.*⁸

Солнце все так же символ, которому поклоняется лирический субъект, а цветовой ряд богат другими обозначениями, нежели золотой. Здесь присутствуют багровый, темно-золотой, седой, лиловый. Очевидно, что через этот ряд описывается закат, но именно после этого явления лирический субъект встречается с богом:

*Отрок-бог! Из солнечного диска
Мне яви сверкающий свой лик.⁹*

Возможно, именно эта цветовая палитра дает возможность встретиться с тем, кого ожидает лирический герой. Те же знаки встречаются и в других текстах, где солнце-бог является лирическому субъекту:

*В багряных свитках зимнего тумана
Нам солнце гневное явило лик втройне...¹⁰
(Предвестия, 1905)*

Цветовые характеристики становятся важной составной частью этого мифа. У Маяковского это «размыwanie цветовых границ» приводит и к новым, предельно резким оценкам, что можно подтвердить разбором самых разных текстов — от *Сказки о красной шапочке* до оперы *Победа над солнцем*. Совершенно иной образ солнца представлен футуристами. Если у Волошина солнце — это основа культа, то у футуристов — своего рода антикульта. Обратимся к уже упомянутому стихотворению Маяковского 1917 года *Сказка о красной шапочке*. Цвет, вынесенный в заглавие текста, дает основание для трактовки, в большей степени позволяющей осмыслить роль цветового ряда в новой поэтической системе. Здесь мы можем возвратиться к традиции. По мнению Ш. Перро, Красная Шапочка олицетворяет собой небо. Подаренная бабушкой красная шапочка напоминает атрибуты богини в мифологии — венец или корону, а красный цвет символизирует принадлежность к огненной стихии. Возможно, что в основу написания сказки положен миф о Гелиосе и Фаэтоне. У Гелиоса — Солнца — был сын Фаэтон (рус. «Блестательный»). Гелиос отдает свой лучезарный венец Фаэтону для прогулки по небосводу, предупреждая о недопустимости остановки; такое же предостережение получает Красная Шапочка от матери. У Фаэтона и Красной Шапочки есть лишь одна дорога, с которой невозможно свернуть. В случае с Фаэтоном все заканчивается трагично (для спасения всего мира Зевс убивает его, а на земле начинается потоп). В средневековой сказке, как и в изложении Перро и Маяковского, Красная Шапочка погибает. Можно предположить, что в сказке этот миф играет фундаментальную роль, но это не относится к тексту Маяковского напрямую.

Все дело в том, что в текст далее вводится новый цветовой код — *И остался он черный*.¹¹ В данном контексте черный выступает в роли тьмы, а она наступает после уничтожения Красной Шапочки. Мы уже пришли к выводу, что шапочка тождественна солнцу, т. е. оно будет уничтожено. Это отсылает нас к германо-скандинавской мифоло-

гии, а именно к легенде о волке Фенрире, пожравшем солнце. Таким образом, большевики выступают в роли волков, которые пожирают не красную шапочку — солнце, а то, что под шапкой (образ волка — тем более волка революции — впервые появляется у Маяковского именно в этом тексте, и не случайно). Итак, революция торжествует; солнце унесено ветром, а волк поглощает тьму; новое время позволяет преобразить старую мифологическую картину: солнце становится врагом, а волк выступает не только соратником, но и защитником.

Также отражение крушения солярной мифологии обнаруживается в футуристической опере *Победа над солнцем*. Авторы воспевают идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. В роли старого выступает солнце, которое утрачивает все традиционные коннотации. Интересен и тот факт, что изначально футуристы выступали вместо солнца. 14 сентября 1913 года состоялась знаменитая прогулка трёх футуристов по Кузнецкому мосту в Москве. Прогулка завершилась в кофейне Филиппова. Лица футуристов были украшены «лучистым» рисунком. Основными цветами были жёлтый, красный, зелёный и синий. С этих озорных провокаций и началось вторжение искусства футуристов в жизнь. Таким образом, появляется возможность рассмотреть те изменения, которые происходят с центральным некогда символом.

Кручёных провозглашал победу техники и силы над стихией и романтикой природы, замену природного, несовершенного солнца новым, рукотворным, электрическим светом. Старое вечное Солнце выступало символом прежнего порядка вещей, подлежащего искоренению, — борьба с ним увенчивалась полной победой Будетлянских силачей: хор в конце первого дейма (неологизм Хлебникова, обозначающий действие) докладывал:

*Мы вырвали солнце со свежими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вот оно смотрите.¹²*

Кульминацией действия является четвертая картина. Из реплик персонажа, названного Разговорщиком по телефону, зритель узнает о пленении Солнца. Из *десятых стран* вернулись воины-победители, несущие Солнце. Они провозглашают новые законы мироздания: *Знайτε, что земля не вертится.*¹³ Картина заканчивается своего рода гимном — описанием нового мира и нового человека.

Солнце утрачивает тождество с собой. Оно появляется в таких конструкциях, что унижает его сакральную символичность. Каноническое восприятие полностью стирается:

*Солнце ты страсти рожало
жгло воспаленным лучом
Задернем пыльным покрывалом
Заколотим в бетонный дом!¹⁴*

Солнце становится абсолютным «злом», с которым нужно сражаться: <...> *бунтовщики воюют с солнцем.*

В конечном итоге солнце побеждено и его заменяют совсем иные божества:

*— Мы вольные
Разбитое солнце...
Здравствует тьма!
И черные боги
Их любимца — свинья!¹⁵*

Вклад художников-оформителей, в первую очередь Малевича, в спектакль, до сих пор является главным художественным достоинством итогового проекта, благодаря чему он вошел в историю культуры. Б. Лифшиц высказывается следующим образом по поводу этого оформления: *Эта была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма.*¹⁶ Кроме того, знаменитый *Чёрный квадрат* Малевича впервые возник в декорациях к *Победе над солнцем* (1-е действие, 5-я сцена) как пластическое выражение победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: *черный квадрат вместо солнечного круга*¹⁷. И вновь тьма выступает в качестве норматива, а солнце, которое побеждено, наполнено совсем противоположными коннотациями.

Может показаться, что у Волошина и футуристов совершенно различное осмысление сакрального символа — это касается и оценок, и цветовой гаммы, и контекстов упоминания о солнце. Но все же есть и некоторое сходство. Являясь отражением духовного центра мира, солнце играет огромную роль в посвятительных ритуалах (ему принадлежит функция очищения, просветления, преобразования). Цель человека — *быть как солнце.*

*Кто сказал; «Змею препояшу
И пошлю»?.. Ликую и скорбя,
Возношу к верховным солнцам чашу,
Переполненную светами, — себя...¹⁸*

(Киммерийская весна, 1917 г.)

Здесь можно заметить иную, совершенно новую организацию солярного культа: солнце становится тем объектом, к которому необходимо стремиться и в итоге поравняться с ним. Если Волошин

только стремится стать тождественным солнцу, то Маяковский, напротив, делает солнце равным себе. Это прослеживается в тексте *Необычайное приключение...* 1920 года. Изначально солнце, как и в ряде других футуристических текстов, предстает десакрализованным объектом, к которому обращена инвектива:

*Дармоед!
занежен в облака ты <...>*¹⁹

но затем наблюдается «снихождение» лирического субъекта к солнцу. Таким образом, мы получаем следующее: сначала футуристы сбрасывают «с корабля современности» всех классиков, тем самым изменяя все сложившиеся устои. Меняется не только подход, а также и вся мифологическая система. Но затем — и очень скоро — они идут по тому же пути «сброшенных»: создание трагедии *Владимир Маяковский*, где трагическая ипостась героя заявлена и явлена зрителю. Позже солярный культ начинает приобретать свои архаические коннотации — если в дореволюционном творчестве поэта тьма могла быть «добром», то теперь солнце становится другом.

Создание новой мифологии — более сложный и глубокий процесс, чем принято думать; и простой текст может стать выражением любопытного процесса замещения — лик солнца «затмевается», но на этом фоне очевидны новые установки. Если эпоха символизма взращивала миф эсхатологически-телеологической природы, миф, трактующий о конечном, предельном устремлении бытия, то теперь в качестве могучей доминанты заявляет о себе первомиф, миф космогонический, трактующий о началах бытия и заключенных в них творческих потенциях. Футуристы заявляли: *Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике. Нами осознана роль приставок и суффиксов. <...> Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот (Садок судей)*²⁰. У Волошина *первозданная земля* — повторение изначальной, но это тоже процесс космогонического свойства. И сотворение «нового солнца», и возрождение прежнего — при всех несходствах — два элемента единого процесса.

¹ Виротайнен М. *Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности*. Санкт-Петербург: Амфора, 2003, с. 63.

² Волошин М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2003, с. 15.

³ Волошин М. *Лики творчества*. Ленинград: Наука, 1988, с. 22.

- ⁴ Волошин М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2003, с. 79.
- ⁵ Там же, с. 91.
- ⁶ Там же, с. 163.
- ⁷ Волошин М. *Лики творчества*. Ленинград: Наука, 1988.
- ⁸ Волошин М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2003, с. 105.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же, с. 251.
- ¹¹ Маяковский В. *Собрание сочинений в 13 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1955, с. 142.
- ¹² Крученых А. *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001, с. 396.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же, с. 387.
- ¹⁵ Там же, с. 396.
- ¹⁶ Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1989, с. 449.
- ¹⁷ Дуганов Р. *Велимир Хлебников. Природа творчества*. Москва: Советский писатель, 1990.
- ¹⁸ Волошин М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2003, с. 167.
- ¹⁹ Маяковский В. *Собрание сочинений в 13 томах*. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1955, с. 36.
- ²⁰ *Манифест из сборника «Садок судей II»*. Санкт-Петербург, 1913, с. 3.

ЛИТЕРАТУРА

- Виролайнен М. *Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности*. Санкт-Петербург: Амфора, 2003.
- Волошин М. *Лики творчества*. Ленинград: Наука, 1988.
- Волошин М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. Москва: Эллис Лак, 2003.
- Дуганов Р. *Велимир Хлебников. Природа творчества*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Крученых А. *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.
- Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- Манифест из сборника «Садок судей II»*. Санкт-Петербург, 1913.
- Маяковский В. *Собрание сочинений в 13 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1955.
- Маяковский В. *Собрание сочинений в 13 томах*. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1955.

Александр Белоусов

**ОНА ИДЕТ В РЯДАХ: ОБРАЗ НАЧАЛЬНИЦЫ
В РАССКАЗЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА ПОРТРЕТ**

Summary

“She Walks in the Ranks”: An Image of a Female Executive in Leonid Dobychin’s Short Story “The Portrait”

A few references to “comrade Shatskina” in the short story “The Portrait” are merged into a separate plot line centred on a successful Soviet female official, who not just keeps her subordinates in strict order, but also serves as a model of diligence and discipline. A special role is attributed to her last name, which was reminiscent of Lazar Shatskin, who had become famous in 1929 for his criticism of party officials. The use of the name of the critic as a reference point in the name of the female party official, supposedly criticized by him, sharpens the perception of the heroine of the story.

Key-words: short story, plot line, name, magazine

*

Личная проблема героини рассказа Леонида Добычина *Портрет* усугубляется особыми условиями ее существования. Ей приходится жить в двух разных мирах. Одним из них продолжает быть мир русской провинциальной традиции, который ограничен маленьким островком семейного быта. Вокруг него создается и растет новый мир общественной жизни.

Хранительницей традиционных устоев выступает мать героини, которую она (как это было принято в дворянских семьях или среди подражавших дворянству) именует на французский манер – *маман*, в то время как новым миром руководят совсем другие люди, которых в рассказе представляет *товарищ Шацкина*.

Присмотримся к ней внимательнее.

Впервые *товарищ Шацкина* упоминается, когда героиня рассказа приходит на службу и садится за работу: *Счеты стали щелкать. В кофте «сольферин» прошла товарищ Шацкина и осмотрела нас.*¹ Именование *Шацкиной товарищем* вовсе не значит, что она – друг, коллега или единомышленница канцелярских девиц. В 1920-е годы слово *товарищ* обозначало членов коммунистической партии, обращав-

шихся друг к другу — *товарищ* и тем самым отличавших своих соратников от всех остальных граждан страны.

Очевидно, что членство в партии и сделало ее начальницей. *Товарищ Шацкина* заведует советским учреждением, в котором служит героиня рассказа. Осматривая подчиненных, она исполняет свои обязанности, проверяя все ли и всё ли в порядке во вверенном ей учреждении. Обратим внимание на одежду начальницы. Если ее предшественница из рассказа *Встречи с Лиз* (1924) на службе была одета в кожаную куртку, то к концу 1920-х годов начальница уже могла носить кофту, правда, особого цвета, который напоминал о красном советском флаге.

В следующий раз *товарищ Шацкина* появляется на вечере, устроенном по случаю какого-то из государственных праздников:

Подшефный середняк сидел с товарищ Шацкиной и кашлял. <...> Выступали физкультурники... <...> Хор пел. Балалаечники, поводя глазами, забренчали. Мы покачивались на местах, приплясывая туловищами. Товарищ Шацкина, довольная, оглядывала нас: — Хорошо, — зажмуривали мы глаза и хлопали ладошками.²

Характерно, что и здесь советская начальница продолжает следить за канцелярскими девицами. Впрочем, беспокоиться ей не о чем. Ее подчиненные демонстрируют, как им весело и приятно смотреть праздничный концерт. Это радует *товарищ Шацкину*. Она довольна поведением своих служащих на общественном мероприятии.

Обязательными участниками подобных мероприятий являлись представители трудового крестьянства, что должно было свидетельствовать о смычке, союзе между городом и деревней. Обычно в этой роли выступали крестьяне-бедняки. Однако с середины 1920-х годов на первый план выдвигается крестьянин-середняк. Именно недооценка середняка ставилась в вину левой оппозиции, тогда как партийное руководство провозглашало союз с середняком, объявляя его центральной фигурой земледелия. Этот курс был подтвержден прошедшей в конце апреля 1929 года XVI конференцией ВКП(б). Если учесть, что праздничное мероприятие в *Портрете* проходит не позже весны 1929 года, то *товарищ Шацкина* находится на переднем крае борьбы за середняка. Время массовой коллективизации и новых лозунгов, согласно которым уже батрацко-бедняцкие массы поведут за собой середняка, еще не пришло.

Очередная встреча с *товарищ Шацкиной* происходит благодаря газете, которую в библиотеке просматривает героиня *Портрета*:

В газете я нашла товарищ Шацкину: она идет в рядах, — «Прочь пессимизм и неверие — несет она плакатик, — «Пуанкаре, получи по харе», — реет над ней флаг.³

Этот эпизод подхватывает и развивает тему, заявленную в описании праздничного вечера. Дело в том, что лозунг на плакатике, который несет *товарищ Шацкина*, имел тогда особый, политический смысл: обвинения в *пессимизме* и *неверии* использовались партийным руководством в идеологической борьбе с оппозиционерами и уклонистами, которым приписывалось неверие в силы пролетариата и пессимизм по отношению к делу социалистического строительства вообще. Лозунг не слишком выразителен, что особенно заметно на фоне соседствующего с ним грубоватого выпада против заклятого врага Советской России Раймона Пуанкаре, но это как раз и соответствует образу *товарищ Шацкиной*: главное для нее — не выделяться, а *идти в рядах*, демонстрируя свою приверженность генеральной линии партии.

Она не только держит в строгом порядке подчиненных, но и сама представляет собой пример исполнительности и дисциплинированности. Ее достоинства отмечены руководством: *Ивановой не было. Общественница, она работала в комиссии по проводам товарищ Шацкиной⁴.*

Очевидно, что *товарищ Шацкина* получает повышение и в связи с этим переезжает на новое место службы. Иначе, зачем приходится организовывать ей торжественные проводы? Изменения в судьбе *товарищ Шацкиной* имеют вполне реальную подоплеку. Летом-осенью 1929 года некоторых начальников из бывшего губернского Брянска, где тогда жил писатель Л. Добычин, переводят в Смоленск, ставший центром новообразованной Западной области. Среди них могли быть и прототипы *товарищ Шацкиной*.

В то же время и самой *товарищ Шацкиной* кажется, что ее деятельность имела положительный результат. Это заметно при последнем появлении *товарищ Шацкиной* в рассказе:

Обоз с картошкой прибыл. — «Наш ответ китайским генералам», — пояснял плакат. Товарищ Шацкина остановилась, улыбаясь, и ее кухарка в синей кике, нагруженная корзинками, остановилась позади нее.⁵

Она улыбается, радуясь тому, что смычка с крестьянством, которая крепилась и при ее непосредственном участии, приносит свои плоды. Обоз с картошкой — это так называемый *красный обоз*, состо-

явший из подвод под красными знаменами, на которых крестьяне привезли картофель, предназначенный для городского пролетариата. С помощью подобных мер власти пытались справиться с *затруднениями и прорывами на продовольственном фронте*, возникшими и усугублявшимися в связи с массовой коллективизацией деревни. Судя по корзинкам, которыми нагружена кухарка, сама *товарищ Шацкина* не испытывает перебоев со снабжением. Ее радость бескорыстна. Она просто довольна видимыми результатами своего дела.

Любопытно, как из нескольких упоминаний о *товарищ Шацкиной* в рассказе *Портрет* выстраивается самостоятельный сюжет. Этот сюжет посвящен заведующей учреждением, в котором служит героиня добычинского рассказа, но имеет и гораздо более широкий смысл, если видеть в *товарищ Шацкиной* определенный тип — тип успешной советской чиновницы.

Основанием для такой интерпретации может служить фамилия этого персонажа.

Она напоминает о Лазаре Шацкине (1902–1937). Один из организаторов и руководителей комсомола, он в 1928 г. переходит на партийную работу, становится членом редколлегии газеты *Правда* и принимает активное участие в борьбе с *правым уклоном* в ВКП(б). Однако 18 июня 1929 г. Л. Шацкин публикует в *Комсомольской правде* большую статью, из которой следовало, что главную опасность для партии представляют не столько правые уклонисты, сколько партийные обыватели⁶.

Характеризуя партийного обывателя, Л. Шацкин прежде всего отмечает его беспринципность. Обыватель любит представить себя человеком дела, практическим работником, но в политическом отношении подобен флюгеру: не имея собственного мнения по принципиальным вопросам, он привык отмалчиваться или ограничиваться расхожими цитатами, чтобы скрыть свою безыдейность. Обыватель безотказно голосует за предложения большинства. Его психология — это психология чиновника, привыкшего следовать предписаниям и указаниям вышестоящего начальства. Говоря об опасности, которую представляют партийные обыватели, автор статьи напомнил о том, какую роль сыграло *политическое болото* в революционной Франции.

Взгляды Шацкина были осуждены сталинским руководством, которое увидело в его статье призыв к расшатыванию железной партийной дисциплины и недопустимые нападки на преданных революции, дисциплинированных партийцев⁷. Л. Шацкина вывели из

редколлегии *Правды*, а редакции *Комсомольской правды* было предложено опубликовать статью с критикой его взглядов. Возможно, этим бы дело и ограничилось. Однако через несколько дней после того, как Политбюро ЦК ВКП(б) отреагировало на статью Шацкина, в *Комсомольской правде* появилась статья философа Яна Стэна *Выше коммунистическое знамя марксизма-ленинизма!* Автор статьи призывал комсомольцев к тому же, что и Шацкин — к сознательной и самостоятельной проработке принципиальных вопросов современности.

Каждый комсомолец, — писал Я. Стэн, — должен продумывать вопрос и т. о. убеждаться в правильности генеральной линии. <...> Без этого практическая деятельность превращается в «службизм», в чиновничье отношение к социалистическому строительству.⁸

Это навело подозрительного Сталина на мысль, что здесь действует целая группа вольнодумцев. 29 июля 1929 года он пишет Молотову:

Пора призвать к порядку и обуздать эту группу, сбивающуюся, или уже сбившуюся, с пути ленинизма на путь мелкобуржуазного (троцкистского) радикализма (курсив Сталина. — А. Б.).⁹

Вскоре в прессе и на партийных собраниях разворачивается пропагандистская кампания по разоблачению и критике *политических ошибок* Шацкина и Стэна. Их выступления расцениваются как *левый загиб*, а в Брянске, где в это время Добычин работает над *Портретом*, они были названы *троцкистскими отрыжками*¹⁰. Основной удар по Шацкину и Стэну последовал в августе, но кампания продолжалась и осенью. Ее не остановило даже заявление Л. Шацкина в ЦК ВКП(б) с признанием своих *серьезных политических ошибок*¹¹.

Итак, рассказ *Портрет* какое-то время писался, а главное — завершился¹² под аккомпанемент пропагандистской кампании, направленной против Лазаря Шацкина и его единомышленников. Есть все основания предполагать, что фамилия *товарищ Шацкиной* появилась в *Портрете* не случайно: она отсылает к человеку, прославившемуся своей критикой партийного обывателя. Использование фамилии критика для обозначения одного из критикуемых им *партийных обывателей* лишь обостряет восприятие героини рассказа.

Л. Добычин был внимателен к именам. В его произведениях можно встретить немало реальных брянских и двинских фамилий. Однако ими дело не ограничивалось. Иногда писатель брал и выше.

Извещая К. Чуковского о работе над новым рассказом, он называет среди его героев ксендза Варейкиса¹³. Используется фамилия, которую носил партийный деятель И. М. Варейкис (1894–1938): литовец по происхождению, он в это время возглавлял Отдел печати ЦК РКП(б), был редактором журнала *Молодая гвардия* и принимал активное участие в литературных дискуссиях. Из окончательного текста рассказа *Савкина* ксендз Варейкис, правда, исчез. Но в написанном позже рассказе *Лидия* упоминается другой начальник *второй руки* – Ю. П. Фигатнер (1889–1937), который руководил профсоюзом, объединявшим советских и торговых служащих, и являлся членом ЦКК ВКП(б). В рассказе речь идет о *статусе товарища Фигатнера*¹⁴, чего не было и даже быть по тем временам не могло. Исследовательница Э. С. Голубева полагает, что *товарищ Фигатнер* появляется у Добычина благодаря своей фамилии: *доминирующая в ней ФИГА направлена в сторону органа государственной власти*¹⁵. Во всяком случае, фамилия *товарища Фигатнера*, как и наречение ксендза фамилией партийного руководителя, имеет определенно комический смысл.

Это не столь очевидно в *Портрете*. Здесь на первый план выходит актуальность фамилии советского начальника, служащей характерной приметой времени, изображению которого уделяется так много внимания в рассказе. В этом смысле фамилия Лазаря Шацкина легко и вполне обоснованно вписывается в один ряд с фамилиями упомянутых в *Портрете* Луначарского, Рыкова и Троцкого.

¹ Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Звезда, 2013, с. 95.

² Там же, с. 97.

³ Там же, с. 99.

⁴ Там же, с. 101.

⁵ Там же.

⁶ Шацкин Л. Долой партийного обывателя! *Комсомольская правда* № 137, 18 июня, 1929.

⁷ См. Постановление бюро ЦК ВЛКСМ *О Комсомольской правде*, принятое 8 августа 1929 года. В Постановлении было особо указано, что оно одобрено ЦК ВКП(б).

⁸ Стэн Я. Выше коммунистическое знамя марксизма-ленинизма! *Комсомольская правда* № 169, 26 июля, 1929.

⁹ Сталин И. *Сочинения*. Т. 17. Тверь: Научно-издательская компания «Северная корона», 2004, с. 285.

¹⁰ Сосин А. Боевые задачи коммунистов Брянска. Итоги Второго пленума Окружкома ВКП(б). Доклад тов. Сосина на собрании горактива брянской городской организации. *Брянский рабочий* № 206, 4 сентября, 1929.

¹¹ Шацкин Л. Заявление тов. Шацкина. *Правда* № 262, 12 ноября, 1929.

¹² Из письма Добычина М. Л. Слонимскому от 17 ноября 1929 года можно сделать вывод, что рассказ *Портрет* был закончен в начале этого месяца. Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Звезда, 2013, с. 301.

¹³ Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999, с. 256.

¹⁴ Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Звезда, 2013, с. 60.

¹⁵ Голубева Э. *Писатель Леонид Добычин и Брянск*. Брянск: «Автограф», 2005, с. 94.

ЛИТЕРАТУРА

Голубева Э. *Писатель Леонид Добычин и Брянск*. Брянск: «Автограф», 2005.
Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999.

Добычин Л. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Звезда, 2013.
Постановление бюро ЦК ВЛКСМ о «Комсомольской правде». *Комсомольская правда* № 181, 9 августа, 1929.

Сосин А. Боевые задачи коммунистов Брянска. Итоги Второго пленума Окружкома ВКП(б). Доклад тов. Сосина на собрании горактива брянской городской организации. *Брянский рабочий* № 206, 4 сентября, 1929.

Сталин И. *Сочинения*. Т. 17. Тверь: Научно-издательская компания «Северная корона», 2004.

Стэн Я. Выше коммунистическое знамя марксизма-ленинизма! *Комсомольская правда* № 169, 26 июля, 1929.

Шацкин Л. Долой партийного обывателя! *Комсомольская правда* № 137, 18 июня, 1929.

Шацкин Л. Заявление тов. Шацкина. *Правда* № 262, 12 ноября, 1929.

Лариса Сафронова

ЭМОЦИИ И ПЕРЕЖИВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Summary

Emotions and Feelings in Leonid Dobychin's Short Prose Fiction

In order to indicate the emotions of his characters, L. Dobychin uses lexical forms of feelings and non-verbal forms concerned with the gestures, facial expressions, and postures in his short stories. The author develops different methods of describing and expressing the emotions for different texts, he experiments with it, just like he does with the themes, motifs, characters, and events. Dobychin often transfers internal emotions into their external display and also replaces the feelings themselves by the natural phenomena associated with the human emotions, which is more often attributed to the lyrical texts. The author is forced to find his own way of expressing the emotionality manoeuvring between some provincial decency standards and his own tendency to show the plenitude of life. Therefore he uses different methods starting with the recreation of the world by a certain character and ending with preterition and substitution just like in lyric.

Key-words: emotion, emotional vocabulary, motif, linguistic tools

*

Введение

Мир рассказов Л. Добычина населён многочисленными персонажами, которые распределены по типам в статье Ф. П. Фёдорова *Словарь персонажей в сборнике Л. Добычина Встречи с Лиз.*¹

Эмоциональный спектр героев кажется однообразным. С одной стороны, жизнь в провинции не насыщена яркими событиями, глубокими переживаниями. С другой стороны, время действия рассказов – 20–30 годы XX века, время, политически, социально и культурно напряжённое, что требует от современников определённых эмоциональных откликов.

Различные исследователи пишут об особой затрудненности чтения этого автора, о сложностях анализа и интерпретации. Например, он (Л. Добычин):

<...> заставляет читателя то и дело задумываться над причинами, мотивировками и оценкой самых обыденных событий. Видимая бесфабульность, бессвязность добычинских текстов оказывается мощным средством остранения повседневности — остранения, как будто доведённого до того предела, за которым узвание уже едва ли возможно.²

Другой автор:

У Добычина часто опускаются целые диалоги, целые тексты, так что остаётся лишь указание на предмет или тему разговора, либо просто на факт наличия некоего текста <...>³

Итак, весь комплекс художественных средств Л. Добычина побуждает к долгой, кропотливой работе над текстом. Наблюдения над текстом позволяют сделать выводы о

высокой частотности субъективно-оценочной лексики при минимальном использовании собственно тропов⁴.

Как так может быть, чтобы текст был насыщен эмотивной лексикой, но на некоторых исследователей, читателей производил впечатление *нейтрального письма*? Возможно, причина в том, какими способами создаётся эмоциональность текста, в особой добычинской загадке.

Эмоции, переживания, чувства — та область человеческой личности, которой занимаются разные научные дисциплины: психология, философия, социология, языковедение, литературоведение. Но если психологи (С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, Е. П. Ильин) выделяют аффекты и настроение, различают эмоции и чувства, то языковеды, не занимаясь проблемой различия эмоций и чувств, ломают головы над тем, как эмотивный компонент входит в лексическое значение слова.

В работах создателя современной русской школы эмотивности В. И. Шаховского отмечается, что в речи практически любое слово может выражать эмоции, а нейтральные слова могут образовывать эмотивные сочетания и сверхфразовые единства (Г. Ноженко, В. Резун).

Шаховский установил три уровня выражения эмотивности: 1) эмотивное значение; 2) коннотация; 3) уровень эмотивного потенциала. Ещё совсем недавно я бы выразила сомнение в таком категорическом утверждении абсолютной эмотивности речи, но количество и качество собранного мною материала привели к необходимости его классификации, и наблюдения школы Шаховского оказались кстати.

С другой стороны, для описания словаря эмоций добычинского текста мною был выбран самый известный и лаконичный перечень эмоций, сделанный К. Е. Изардом, в книге *Эмоции человека*. К. Е. Изард выделяет 10 базовых эмоций: интерес-волнение, радость-удовольствие, удивление, горе-страдание, гнев-ярость, отвращение-омерзение, презрение-пренебрежение, страх-ужас, стыд-застенчивость, вина.

Эмотивная лексика Л. Добычина

Хочу с благодарностью отметить здесь, что некоторые идеи данной статьи появились после знакомства с работой М. Ю. Новиковой *Портрет в рассказах Л. Добычина*.

Первоначально нужно выделить слова и словосочетания, которые в рассказах Л. Добычина называют чувства и эмоции. Они могут быть выражены глаголами, наречиями, словами-состояниями, прилагательными, причастиями, существительными. Весь этот корпус слов можно разделить на 2 группы: 1) слова, которые, называя эмоции, сами не являются средством оценки и 2) слова, которые называют эмоции и содержат оценку действию, событию, персонажу.

Например, в рассказе *Прощание* к первой группе можно отнести следующие примеры: *Кунст краснел; потряхивая головой, торжественно сказала она; Девушка Маланья принесла фонарь и посмеялась; шёпотом пропели они вместе и сконфузились* и так далее. Ко второй группе: *Мы сыты. А у вас такие ужасы; нежно улыбалась, светло взглянула, скромно кашляла, приятно было, говорила мрачно* и т. д.

Особенность добычинского текста в том, что даже если слово на первый взгляд только называет эмоции или чувства, необходимо рассмотреть его роль в предложении, в контексте абзаца или ситуации, чтобы увидеть его оценочный характер.

Например, в рассказе *Прощание* Кунст краснел оттого, что за стеной его комнаты занималась сексом соседка, в то время как квартирная хозяйка приносила ему чайник, комментировала ситуацию, потом прислушивалась и смеялась. В этой ситуации смущение героя воспринимается, как правильная, естественная реакция, а мнимое осуждение хозяйки, и её излишнее внимание к звукам за стеной, как попытка кокетства и соблазнения.

Таким образом, в общей архитектонике добычинских текстов эмоциональность-эмотивность проявляется на уровне позиции автора.

Во-вторых, для выражения эмоций Л. Добычин использовал междометия и этикетные речевые формулы, что позволяло дать дополнительные характеристики персонажам. Например, в финале рассказа *Прощание* этикетная речевая формула «прощайте» обыгрывается интонационно и ритмически 5 раз:

С рассветом подкатил извозчик. Капал дождь. — Прощайте, — крикнула с крыльца хозяйка. — Прощайте, — обернулся Кунст. — Прощайте, — высунулась Фрида из окна. — Прощайте. — Поэтическая, в одеяле и чепце, она махала голыми руками. Фея — уличная бабочка, позёвывая, шла домой. — Прощайте.⁵

Таким образом, Л. Добычиным используется нисходящая градация от эмоционально окрашенного возгласа к констатации факта, сопровождаемой равнодушным позёвыванием.

В рассказе *Козлова* мосье Пуэнкарэ в ответ на грустные жалобы Козловой: — *Так и вы, мосье, забудете нас, как сон.* Как истинный француз, отвечает: — *О, мадмуазель. Обратный путь полон излияний. В прекрасной Франции мосье будет думать о ней. Он будет следить за политикой.⁶*

В рассказе *Встречи с Лиз* одно и то же междометие *Ах, чёрт возьми* служит главному герою Жоржу Кукину дважды: для того, чтобы выразить мечты и фантазии о Лиз Курицыной в бане, а затем для того, чтобы выразить досаду от того, что срывается задуманный сценарий, по которому он должен был произвести нужное идеологически правильное впечатление на Фишкину:

Ах, чёрт возьми, а он уже видел себя с этими книжками — встречается Фишкина: — Что это у вас? Да? — значит, вы сочувствуете!⁷

По разным причинам герои Л. Добычина могут сознательно изображать необходимые эмоции. Приведём примеры из разных рассказов: *она делала игривое лицо; принял строгий вид; сделал благочестивое лицо.*

Здесь необходимо упомянуть так же и об этической норме провинциальной жизни, которая хорошо знакома большинству героев Л. Добычина. Она находит свою реализацию в часто встречающихся «приятных улыбках», с которыми персонажи выходят на улицу, чаще всего эта этикетная улыбка свойственна героиням: *Приятно улыбаясь, из калитки вышла с башмаками в руке новая жилища и пошла к сапожнику <...>⁸*

Третья группа – привлечение слов, имеющих яркую эмоционально-оценочную окраску, связанную с лексическим значением. Они могут выбиваться стилистически из достаточно ровного книжного письма Л. Добычина. Например: *ликуя, сияющая, костлявая девица, оклабаясь, с победоносной улыбкой, вспорхнула, томится, щебетала.*

Четвёртая группа – это слова, которые приобрели эмоциональность с помощью суффиксации, которая в существительных и прилагательных служит усилению субъективной оценки, причём в зависимости от ситуации, она может быть как положительной, так и отрицательной.

Например: *простенький* пренебрежительно о закате, *коротенькая, чёрненькая, крепенькая* амбивалентно о Фишкиной, но *аккуратненький, седенький* положительно о мосье Пуэнкарэ, *миленький* о матросе. Однозначно усиление отрицательных эмоций с помощью суффиксов в существительных, которые и так несут отрицательную оценку: *дурища, вонища, грязища*; и в прилагательных: *мордастый, здоровенный.*

Пятая группа – выражение эмоционального состояния с помощью фигур и тропов. Примеры метафоры:

*Тёмные дворцы смотрели мрачно. Каменные старики стояли в рыхлых нишах, разводя руками и выделявая па.*⁹

*Осветилась круглоплечая Коровина, ухмыляющаяся, набелённая, с свинными глазками, и с ней – кассир Едрёнкин.*¹⁰

Свинными глаза Коровиной, которые ещё недавно описывались, как *крохотные*, стали потому, что на гулянии в парке она оказывается рядом с кассиром Едрёнкиным, хотя до этого так многообещающе прищуривалась в сторону Ерыгина, что он поместил её в своём рассказе как *даму в голубом.*

Кроме метафор Л. Добычин использует метонимии и сравнения:

*Козлова слушала с таким лицом, как будто у неё во рту была конфета: полные поэзии вечера!*¹¹

*Придерживая рукой под брюхом, на мост прискакали косматый Захаров и гладкий, как палёный поросёнок, Вахрамеев.*¹²

Чувства и эмоции могут выражаться совокупностью языковых средств разных уровней. Поэтому к шестой группе мы отнесём выражение эмоциональности на синтаксическом уровне построения предложений и абзацев. В этом случае текст обычно ритмически организован. Например, в рассказе *Матрос:*

Вдоль палисадников, вертя мочалкой, шёл матрос. Его голубой воротник развевался, за затылком порхали две узкие ленточки.

Матрос! Стихала, удаляясь, музыка, и оседала пыль. У Лёшки колотилось сердце. Он бежал на речку — за матросом.

Матрос! Со всех сторон сбежались. Плававшие вылезли. Валявшиеся на песке — вскочили.

Матрос!

Коричневый, как глиняный горшок, он прыгнул, вынырнул и поплыл. На его руке был синий якорь, мускулы вздувались — как кручёный ситный у Силебина на полке.¹³

Есть ещё две отдельные группы, которые связаны с невербальными способами передачи и моделирования эмоционально-оценочных явлений. Первая из двух состоит из словосочетаний и предложений, которые не называют эмоции или чувства, но описывают связанное с выражением эмоций движение, действие, мимику, жест. Это приём достаточно часто встречается в рассказах Л. Добычина. В этом случае движение или жест могут быть связаны с одной или несколькими эмоциями, эти эмоции могут носить явный и определённый характер или выражать сложный комплекс чувств. В этом случае такой приём — один из способов сворачивания текста, его шифровки, один из способов построения лаконичного повествования.

Например, в рассказе *Козлова* героиня в ответ на реплику подружки «поджала губы», данный мимический жест демонстрирует её недовольство, он тут же так и дешифруется собеседницей, которая, начиная оправдываться, в свою очередь переходит в наступление на Козлову:

Нагнала Сутыркина: — Недурная погода. С удовольствием бы съездила на выставку. Очень хорош, говорят, Ленин из цветов. — Козлова поджала губы.

— Знаете, — с достоинством сказала ей Сутыркина, — я всегда соображаю с веянием времени. Теперь такое веяние, чтобы ездить на выставку, — пополнять свои сельскохозяйственные знания <...>¹⁴

Другой пример усилен синтаксическим оформлением предложения как восклицательного:

— Нам будет выдача, — обдёрнув пиджачок и потирая руки, объявил Иван Ильич. — Мёд с пчёлами, — вскочила Мирра Осиповна и, считая, отогнула палец. Распахнулся воротник, брошь «пляшущая женщина» открылась. — Красная икра и грушевый компот в жестянках!¹⁵

Поведение обоих героев, им обычно не свойственное *обдёрнув пиджачок, потирая руки, вскочила; считая, отогнула палец, распахнулся воротник*, говорит о крайнем радостном возбуждении, которое вызвано, конечно, необыкновенной щедрости раздачами в условиях голодного Петрограда. Выданные Кунсту необыкновенные продукты удостоятся ещё одной восхищённой реакции квартирной хозяйки, и вновь автор не назовёт эмоции умиления и восторга, а опишет поведение героини:

*— Ах, что вы получили, — разглядела она и прижала к сердцу руки.*¹⁶

Втора невербальная группа — наиболее сложна и в определении, и в описании, так как это целый комплекс жестов, поз, призванных не просто перевести внутренние переживания во внешний видимый ряд, но и объяснить поведение и слова героя. Представляется, что именно на таком принципе замещения, подмены внешним внутренне-го, превращения и жеста в метафору строится, например, рассказ *Пожалуйста*. Сюжет его прост. У Селезнёвой заболела коза, ни лекарства, ни заговорённая бабкой соль не помогают. Возле героини появляется близкая знакомая, которая никак не именуется, что странно для Л. Добычина, но из хлева они со знакомой идут, обнявшись, что свидетельствует об определённой близости с этим человеком. Через посредничество этой знакомой к Селезнёвой сватается вдовец, который ей не нравится. На следующий день коза умирает, а Селезнёва принимает сватовство прежде неприятного ей человека. Почему? Автор не даёт никаких прямых пояснений. После приёма гостей Селезнёва бросилась в хлев:

*Коза не заблелая, когда загремел замок. Она, не шевелясь, лежала на соломе.*¹⁷

По тому, что коза не ведёт себя как обычно, и героине, и читателю понятно, что коза мертва. Но автор, описывая эту ситуацию, не использует никаких пояснений. Это молчание героини и автора, эта пауза, которая предлагается читателю для размышления.

Рассвело. С крыши капало. Не нужно было нести пить. Умывшись, Селезнёва вышла, чтобы всё успеть устроить до конторы. Человек с базара подрядился за полтинник, и, усевшись в дровни, Селезнёва прикатила с ним.

— Да она жива, — войдя в сарай, сказал он. Селезнёва покачала головой. Мальчишки побежали за саями. Люди разошлись. Со-

*гнувшись, Селезнёва подтащила санки с ящиком и стала выгребать настилку.*¹⁸

Третье предложение абзаца указывает на то, что в данный момент повествование ведётся с точки зрения персонажа. Это предложение заставляет вернуться к началу абзаца. В этой ретроспекции представляется, что увидеть рассвет и услышать утреннюю капель может человек, который провёл бессонную ночь. Переживания Селезнёвой выявляются опосредованно. В течение всего эпизода она не говорит. Автор наделяет её только жестом в ситуации, когда необходим был вербальный ответ. Мальчишки, люди – тот фон, на котором проходит выезд саней с козой, про которую до сих пор так и не сказано *мертва, сдохла* или что-либо другое, подходящее по стилю и ситуации.

Возле Селезнёвой появляется вчерашний гость – жених. Он объясняет, что увидел распахнутые ворота и зашёл. Автор акцентирует внимание на его ухмылке, лоснящихся щеках, блестящих глазах, но для героини важнее оказывается то, что ему удаётся найти необходимые слова, которых она лишена.

*Поставив грабли, Селезнёва показала на пустую загородку. Он вздохнул учтиво. – Плачу и рыдаю, – начал напевать он, – егда вижу смерть. – Потупясь, Селезнёва прикосалась пальцами к стене сарая и смотрела на них,. Капли падали на рукава. Ворона каркнула.*¹⁹

Гость выбирает именно те слова, которые так нужны были Селезнёвой. Она, как и многие другие героини Л. Добычина, не видит того, что герой не изменился, лицо его по-прежнему самодовольно, и напевает он, как и накануне, по привычке.

В данной ситуации слёзы героини подменены каплями тающего снега, который стекает с крыши. Даже тревожное предупреждение вороны не останавливает героиню, и она произносит такое понятное *пожалуйста*.

Заключение

Итак, Л. Добычин использует в своих рассказах как лексические формы указания на проявляемые героем эмоции и чувства, так и невербальные формы, связанные с жестом, мимикой, позой героя, кроме того, он разрабатывает для разных текстов разные способы описания и выражения чувств, экспериментируя, как и со всеми

другими темами и мотивами, характерами и событиями. Так Л. Добычину свойственны перенесение эмоций из внутреннего во внешнее проявление, а так же замещение, подмена описания эмоций героя, описанием ассоциирующихся с человеком явлений природы, свойственное скорее лирическому тексту, наиболее ярко поэзии А. Ахматовой, нежели тексту прозаическому.

Для культуры героев Л. Добычина свойственно понятие этической нормы, связанной, в том числе, и с поведением.

Таким образом, остранённость добычинского письма и другие приёмы создания им художественного мира приводят вовсе не к безэмоциональности его прозы, или «нейтральному письму», а к глубокому подтексту, многоуровневой архитектонике рассказов, который напоминают мегалиты, где функция каждой детали видна только с большого расстояния. Стоит скорее говорить не о нарушении привычной мотивации чувств и поступков, а об экспериментах в их передаче.

Автору приходится находить свой путь в изображении эмоциональности героев, он лавирует между неким эталоном приличия, свойственным провинциальному этикету, и стремлением передать полноту жизни. Л. Добычин использует для этого разнообразные приёмы: от пересоздания мира определённым персонажем, до умолчаний и подмен, более свойственных лирике, чем прозе.

¹ Фёдоров Ф. П. Словарь персонажей в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз». *Добычинский сборник* – 4. Daugavpils: Saule, 2004, с. 172–193.

² Маслов Б. О двух типах письма в рассказах Л. Добычина. *Добычинский сборник* – 5. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2007, с. 17.

³ Королёв С. Н. Проблема читателя в прозе Л. Добычина (заметки к теме). *Добычинский сборник* – 6. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2008, с. 75.

⁴ Новикова М. Ю. Портрет в рассказах Л. Добычина. *Вторые добычинские чтения. Часть 1*. Даугавпилс: DPU izdevniecība “Saule”, 1994, с. 77.

⁵ Добычин Л. И. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999, с. 362.

⁶ Там же, с. 363.

⁷ Там же, с. 369.

⁸ Там же, с. 378.

⁹ Там же, с. 359.

¹⁰ Там же, с. 382.

¹¹ Там же, с. 366.

¹² Там же, с. 382.

¹³ Там же, с. 400.

¹⁴ Там же, с. 366.

¹⁵ Там же, с. 360.

¹⁶ Там же, с. 361.

¹⁷ Там же, с. 406.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Добычин Л. И. *Полное собрание сочинений и писем*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999.

Королёв С. Н. Проблема читателя в прозе Л. Добычина (заметки к теме). *Добычинский сборник* – 6. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds “Saule”, 2008, с. 66–83.

Маслов Б. О двух типах письма в рассказах Л. Добычина. *Добычинский сборник* – 5. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais argāds “Saule”, 2007, с. 5–24.

Новикова М. Ю. Портрет в рассказах Л. Добычина. *Вторые добычинские чтения. Часть 1*. Даугавпилс: DPU izdevniecība “Saule”, 1994, с. 75–83.

Фёдоров Ф. П. Словарь персонажей в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз». *Добычинский сборник* – 4. Daugavpils: Saule, 2004, с. 172–193.

Галина Василькова

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ БОРИСА ЖИТКОВА *ВИКТОР ВАВИЧ*

Summary

The Conception of Human in Boris Zhitkov's Novel "Victor Vavich"

Zhitkov's novel "Victor Vavich" is an original work that is closely related on the thematic and structural levels to the literature of the 1920–30s. This is manifested in the artistic world picture, particularly in the structure of space and time as well as the conception of human in the novel. The artistic world of Zhitkov's novel "Victor Vavich" is first and foremost a reverberant one. Sound is the major of the stylistic devices in the novel. Exposition of the most significant characters holds sound characteristics, all of them are designated by means of a particular sound and voice pitch.

The symbolism of music is important also for understanding the conception of human as each of the central characters appears as the one that makes sounds. The system of characters of the novel demonstrates the diversity of traits, multitude of human types but at the same time not accidentally the central group of characters consists of seven people, that refers to the number of notes in musical gamma. The revolution in the novel appears as a non-musical element because it levels down all people and reduces diversity to uniformity. Not accidentally in the sound picture of the chapters where the revolution is described, the noun "note" occurs only in singular. The idea of the new human devoid of the "birth-marks" of the past, free of kin relations and passions, in essence was an attempt at creating a unified human. Zhitkov's novel proclaims, first of all, the many-sided human.

Key-words: novel, Victor Vavich, sound, note, new human, many-sided human

*

Человек – это структурообразующий и идеологический центр художественного мира литературного произведения. Концепция человека, создаваемая художником, является продуктом исторической эпохи, ее сознания, кроме того, по справедливому утверждению Ф. П. Федорова, <...> в новое время концепция человека является и

*продуктом индивидуального, авторского сознания*¹. Предметом рассмотрения в данной статье является авторская концепция человека в романе Бориса Житкова *Виктор Вавич*. Основы этой концепции заложены уже в названии этого произведения.

Несколько странная фамилия заглавного персонажа — Вавич — не вымышлена Житковым, она принадлежала реальному человеку, черногорцу по происхождению, певцу и артисту Михаилу Ивановичу Вавичу (1881—1930), который был сверстником Бориса Житкова и детство провел, как и он, в Одессе². Возможно, они не были знакомы лично, и фамилию своего земляка будущий писатель увидел в 1907 году на афишах в Петербурге³: Михаил Вавич, дебютировавший как артист оперетты в 1905 (по другим сведениям — в 1906) году, был в это время в зените славы. Но почему фамилия этого человека была вынесена писателем в заглавие книги? Что общего у знаменитого певца, обладателя «бархатного баса», с героем Б. Житкова, молодым провинциалом Виктором Вавичем, который мечтал о военной карьере, но волей судьбы и будущего тестя стал полицейским, поплатившись за неудачный выбор жизнью? Казалось бы — ничего, кроме фамилии: у Виктора Вавича обычный голос (причем не бас, а тенор), и на протяжении романного повествования он лишь однажды пытается петь, да и то не в лад. Происходит это почти в финале романа, когда в ресторане подвыпившие полицейские, воодушевляемые черносотенцем Болотовым, поют государственный гимн: — *Бо-же, царя... — затянул Болотов. — Встать, встать, все встать! Боже, царя хра-ни! и! <...> Виктор тянул тенором, не попал*⁴.

И все-таки, несмотря на отсутствие вокальных и музыкальных способностей, фамилия знаменитого певца не случайно стала «визитной карточкой» заглавного персонажа романа Бориса Житкова. Именно она, на наш взгляд, является знаком одного из важнейших семиотических кодов *Виктора Вавича* — звукового, музыкального кода. Художественный мир романа — прежде всего, звучащий мир⁵, и для понимания авторской концепции человека это имеет первостепенное значение. Каждый из персонажей, прежде чем получить «визуальную» характеристику, предстает как носитель того или иного звука либо того или иного тембра голоса, особенно в начальных главах первой книги, где все члены семьи Вавичей наделяются особым звучанием: *Старик кашлянул в окне*⁶; *поскрипывая крыльцом и сапогами, молодецато сошел во двор молодой Вавич*⁷; *Таинька захрустела крахмальным ситцем*⁸; *перестала стонать старуха*⁹. Груня Сорокина, невеста Виктора Вавича, прежде чем предстать перед ним,

тоже заявляет о себе звуками: <...> *легко стукали Грунины туфли. <...> Вот она брякает умывальником*¹⁰. И хотя характер издаваемых этими персонажами звуков говорит скорее о том, что они далеки от музыки, важно, что звучат они все *по-разному*. Думается, не случайно основных персонажей, принадлежащих пространству уездного города¹¹, **семь** — это число соответствует количеству нот в музыкальной (диатонической) гамме. Особое место в этой семерке занимает флейтист Илья Израильсон, единственный по-настоящему *музыкальный* персонаж в пространстве уездного города. Музыка, исполняемая им на духовом инструменте, естественна, как дыхание; более того, звуки флейты связаны непосредственно с движениями души: *Флейтист стоял в своем мезонине, в темноте, и, зажмурив глаза, дышал в свою флейту. От тепла ночи разомлело в груди, и он сам не знал, что играл. Бродил по звукам и все искал. Искал, чтоб закатилась совсем душа, — и пусть выйдет дух с последним вздохом*¹².

Благодаря музыке, которая как бы разлита в воздухе, пространство уездного города предстает как гармоничное, отмеченное единением природы и культуры. И в этом гармоничном пространстве люди руководствуются естественными чувствами — любовью, заботой о близких, о будущем детей. Основная сюжетная коллизия, связанная с *уездным* пространством, также органична: это история любви провинциальной русской барышни Таиньки Вавич к еврейскому музыканту Илье Израильсону.

Однако основное действие романа, связанное с событиями революции 1905 года, разворачивается не в уездном, а в большом губернском городе. В пространстве этого города персонажи также наделяются индивидуальным *звучанием*, которое вводится посредством акцентирования характерных *вокальных* особенностей: как правило, обозначается тембр голоса: *Таня что-то запела глубоким голосом, низким, взволнованным...*¹³; *Башкин заговорил нарочито громко, обиженным бабьим голосом...*¹⁴; *Алешка говорил хриплым голосом*¹⁵; *Двугривенный хочешь? — сказал Санька извозчику <...> грубым, ломовым голосом*¹⁶; *Убитые, убитые! — иронически басил Филипп*¹⁷; *Голос [Наденьки] сразу понравился Филиппу. Мягкий и настойчивый*¹⁸ и др.

Особого внимания заслуживает тот факт, что основных персонажей, принадлежащих пространству губернского города, тоже **семь** (четверо Тиктиных, Таня Ржевская, Филипп Васильев, Семен Башкин). Причем их *звучание* не остается неизменным. В ряде случаев для выявления сути характера персонажа важна именно не первичная голосовая характеристика, а ситуативные *модуляции голоса*. По-

казателен в этом отношении пример учителя Семена Башкина: его голос меняется в зависимости от того, к кому он обращается: — *Вот, господа, — **уличным** голосом закричал Башкин и выпятил свою узкую грудь...*¹⁹; <...> *он глядел на Наденьку проникновенными глазами и говорил **грустным, интимным** голосом*²⁰; *В чем вы меня подозреваете? Почему вы ищете? — вдруг заговорил он громко, **лающим** голосом*²¹. Голосовые характеристики Башкина подчеркивают внутреннюю противоречивость этого человека: в нем сочетаются самоуверенность и неуверенность в себе, искренность и фальшь, доброта и эгоизм.

Посредством акцентирования голосовых характеристик Виктора Вавича, заглавного персонажа, фиксируются происходящие в его характере изменения, демонстрируется победа в нем казенного, *полицейского* начала над приватным, индивидуальным. Не случайно впервые Виктор повышает голос на другого человека (швейцара гостиницы), едва надев полицейский мундир: — *Поди сюда! — **заорал** Виктор, весь красный, и сам двинулся в вестибюль*²². В начале службы в полиции Вавич способен еще проявлять гуманное, человеческое отношение к людям. Так, например, он сочувствует женщине, которая бежит босиком по снегу вслед за арестованным братом: — *Если не виновен, то ничего не будет, — **сорвавшимся** голосом сказал Виктор*²³. Однако постепенно основным способом общения с другими людьми (за исключением начальства) становится разговор на повышенных тонах — и не только на службе, но и дома: — *Кто? — **хрипло гаркнул** на всю квартиру Вавич*²⁴.

Особое значение в романе приобретают ситуации, когда персонажи говорят **не своим (чужим) голосом**. Так, например, происходит с Наденькой Тиктиной. Дочь директора банка, начинающая марксистка, решает вмешаться в спор представителей старшего поколения о будущем России. *Надя мысленно, наспех, **внутренним** голосом, репетировала, что она скажет*, а когда заговорила, то *сама испугалась своего голоса: **не ее голос, но твердый***²⁵. По ходу развертывания этого монолога постоянно акцентируется раздвоение Наденьки на внутреннее я и *голос*, как бы существующий отдельно от нее: *Страшно стало. Но **голос сам заговорил...**; Наденька уж видела, что не выходит иронически, — **другой** голос говорит, не так, как думала*²⁶. Эта ситуация имеет, на наш взгляд, символический смысл: другой, не свой *голос*, диктующий героине, что сказать, и руководящий ее поступками, свидетельствует о том, что Наденькой овладела *чужая* и внутренне *чуждая* ей идея. О значимости оппозиции *свой голос — чужой (другой, незнакомый) голос* свидетельствует то, что и другие молодые

персонажи порой говорят *чужими*, не характерными для них голосами:

Ломовой голос не выходил из глотки, и Санька ругался с букинистами и хлопал стеклянными дверями²⁷.

Держи! — закричал Вавич и не узнал *дикого* голоса²⁸.

Башкин <...> старался говорить спокойно и веско. Примерил *баском* и завернул кругло «о»²⁹.

Кроме индивидуальных *вокальных* особенностей персонажей важны также *групповые* и *массовые* голосовые характеристики.

В квартире директора банка Тиктина часто собирается интеллигенция, представляющая разные точки зрения на происходящее. Каждый из спорщиков наделен своим тембром голоса: из кабинета слышится *много густых мужских голосов* — то *бас* хозяина дома, то чей-то *хриплый больной голос*, то голос судьи — *медлительный, носовой, требующий внимания*³⁰. Суть споров трудноуловима, поскольку даны лишь отдельные реплики, часто все сливается в шумовой поток, где отдельные голоса уже неразличимы: *И вдруг роет, густо, быстро забубнили голоса*³¹. Главным в этой общей голосовой характеристике становится то, что при всех различиях позиций голоса в конечном итоге сливаются в единое целое — *рой*. При этом общее, *роевое* начало имеет негативную коннотацию (о чем свидетельствует глагол *забубнили*). Здесь следует, однако, учитывать, что в данном случае интеллигентское сообщество изображается с точки зрения марксистки Наденьки.

С точки зрения ее брата, студента Саньки Тиктина, описывается атмосфера питейного заведения «Слон», где в конце недели проводят время рабочие — играют в бильярд, пропивают получку и спорят о справедливости: *Внизу стоял такой густой рев, что Саньке показалось, что не пробраться через это орево, будто забит весь воздух криком, и больше места нет. Тут были все в поту, в жару, красные, все орали хриплыми голосами, чтоб расслышать друг друга. Кто-то схватил Саньку за шинель и кричал: — Нет, пусть студент вот скажет, справедливо это или нет*³².

Во время революционных событий 1905 года из замкнутого пространства квартир, питейных заведений и мастерских эти разноголосые потоки выплескиваются на городские улицы и сливаются в один *голос*. В главе *Ура!*, повествующей о всеобщем ликовании на улицах губернского города после объявления царского манифеста от 17 октября 1905 года, звучание многотысячной толпы уподобля-

ется единому мощному голосовому потоку: <...> *будто прорвало землю, и бурлит взлетом голос, и всех тормозит, дергает радость*³³. В этом потоке не только теряются отдельные голоса; голосовая стихия, многоголосый гул одолевают и музыку, которая тщетно пытается пробиться сквозь шум толпы: *Из высокого окна гостиницы сверху медным тонким звуком играл марсельезу корнет-а-пистон*³⁴. Музыка Французской революции оказывается не востребованной, она не поддержана голосами: *Кто-то затынул, как попало, не в лад <...> Никто не поддержал, и голоса весело бились в улице*³⁵.

Следует отметить, что одним из самых частотных существительных среди обильно представленной в романе музыкальной лексики является существительное *нота*: в первой книге оно встречается 12, во второй — 25 и в третьей — 4 раза. На наш взгляд, именно функционирование этого слова в тексте романа Б. Житкова с наибольшей очевидностью отражает авторскую концепцию человека. В первую очередь следует отметить, что лишь в первой книге *Виктора Вавича*, где действие происходит в 1903–1904 г., слово *нота* используется в музыкальном контексте и, как правило, только во множественном числе, например: *И вдруг веселье, игривые ноты порхнули по зале, как будто тут над ним, над черным флейтистом, запорхали две светлых бабочки...*³⁶. Вторая, центральная книга романа в основном посвящена событиям 1905 года. И, хотя в этой книге частотность существительного *нота* в два раза выше, в большинстве случаев оно используется в ситуациях, не имеющих отношения к музыке или пению³⁷, обозначая *однотонный протяжный звук*, синонимичный *вою* или *крику*, отмеченный, как правило, негативными коннотациями: *душной нотой выл мальчик в подушке*³⁸; *человек дрожащей нотой выл и бил зубами*³⁹; *неистовая нота, отчаянная, острым колом впилась в воздух*⁴⁰ и др. Как видно из процитированных фрагментов, *нота* теряет здесь всякую связь с терминологическим значением этого слова в музыке.

Особо следует подчеркнуть, что в некоторых случаях словом *нота* в романе Б. Житкова обозначается звучание множества человеческих голосов, сливающихся воедино в эмоциональном порыве. Так, например, происходит при описании реакции толпы людей, узнавших из царского манифеста о начале войны с Японией: *высокой нотой билась тревога над толпой людей*⁴¹. Иную эмоциональную окраску получает звучание толпы в эпизоде всеобщего ликования по поводу манифеста от 17 октября: *бурливее взмывала нота, и все сильнее, сильнее*⁴².

М. М. Гиршман, отмечая повышенную суггестивность слова в литературном тексте, писал: *В слове как эстетически значимом эле-*

менте произведения искусства осуществляется один из моментов становления и развертывания художественного целого именно потому, что художественное слово может содержать в себе это целое в динамике его меняющихся состояний и проявлений⁴³. Это положение находит яркое подтверждение в романе *Виктор Вавич* на примере функционирования слова *нота*.

Анализ семантического наполнения слова *нота* в тексте романа позволяет сделать следующие **выводы**. Музыка, олицетворяющая гармоничное состояние мира, — это *ноты*, то есть *разные* звуки; в ситуациях, отмеченных дисгармонией (война, революция, погром) музыку (гармоническое сочетание разных *нот*) вытесняет единственная *нота* — протяжный однообразный звук, напоминающий *вой* или *гул*, выражающий высшую степень экспрессии и имеющий, как правило, негативную коннотацию; в толпе, в массе человек утрачивает свое индивидуальное *звучание*, оно теряется в гуле либо сливается с общей монотонной *нотой*.

В целом, авторская точка зрения на человека и общество в романе *Виктор Вавич* сводится, на наш взгляд, к следующему: подобно тому, как музыка невозможна без различия между звуками по высоте, гармоническое состояние социума предполагает существование разных (а не равных) людей. Роман Б. Житкова прокламирует, прежде всего, человека *многообразного*⁴⁴. Революция в романе выступает как стихия антимузикальная, ибо она уравнивает всех людей, сводит многообразие к единообразию — одной *ноте*. И в этом она сближается с погромом, во время которого крики толпы громил сливаются в единый нечеловеческий *рев*.

Таким образом, *музыкальная* фамилия *Вавич* в заглавии романа Б. Житкова играет, на наш взгляд, роль, подобную роли музыкального ключа⁴⁵, дающего ориентир для прочтения всей нотной записи. Она подсказывает, что на роман *Виктор Вавич* и, в частности, на представленную в нем концепцию человека следует смотреть сквозь призму музыкальной символики.

¹ Федоров Ф. П. *Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика*. Москва: МИК, 2004, с. 195.

² Шанурова Ж. *Михаил Вавич*. <http://www.peoples.ru/art/music/classical/vavich/> (19.01. 2013).

³ После окончания Новороссийского университета, осенью 1907 года Борис Житков приехал в Петербург *с неясными планами и надеждами* и вскоре

начал читать лекции по основам физики и химии на вечерних курсах для петербургских рабочих (Черненко Г. *Вечный Колумб*. Ленинград: Детская литература, 1982, с. 64, 66).

⁴ Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 538.

⁵ Василькова Г. Музыка и революция в романе Б. Житкова «Виктор Вавич». *Kultūras studijas VI: vēstule literatūrā un kultūrā*. Daugavpils: DU Akadēmiskais argāds “Saule”, 2014, 164.—177. lpp.

⁶ Там же, с. 12.

⁷ Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 11.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 22.

¹⁰ Там же, с. 16.

¹¹ Имеются в виду семья Вавичей (отец, мать, дочь и сын), Сорокины (отец и дочь) и Илья Израильсон.

¹² Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 24.

¹³ Там же, с. 131.

¹⁴ Там же, с. 49

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 196.

¹⁷ Там же, с. 344

¹⁸ Там же, с. 66.

¹⁹ Там же, с. 91.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 96.

²² Там же, с. 150.

²³ Там же, с. 274.

²⁴ Там же, с. 440.

²⁵ Там же, с. 34.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 196.

²⁸ Там же, с. 273.

²⁹ Там же, с. 55.

³⁰ Там же, с. 33.

³¹ Там же.

³² Там же, с. 111.

³³ Там же, с. 482.

³⁴ Там же, с. 486.

³⁵ Там же, с. 482.

³⁶ Там же, с. 77.

³⁷ Согласно определению, данному в *Толковом словаре Ефремовой*, нота – отдельный звук определенной высоты в музыке и пении» <http://www.efremova.info/word/nota.html>).

³⁸ Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 301.

³⁹ Там же, с. 322.

⁴⁰ Там же, с. 500.

⁴¹ Там же, с. 266.

⁴² Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999, с. 483.

⁴³ Гиршман М. М. *Литературное произведение: теория художественной целостности*. Москва: Языки славянской культуры, 2002, с. 69.

⁴⁴ Здесь уместно вспомнить изречение Гераклита: *Из разнообразия возникает совершенная гармония*. <http://aforizmoff.net/portal/aff4018>

⁴⁵ Ключ (нем. *Schlüssel*; англ. *key*) – знак линейной нотации, определяющий звуковысотное значение нот (См.: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская Энциклопедия, 1990, с. 255).

ЛИТЕРАТУРА

Василькова Г. Музыка и революция в романе Б. Житкова «Виктор Вавич». *Kultūras studijas VI: vēstule literatūrā un kultūrā*. Daugavpils: DU Akadēmiskais argāds “Saulē”, 2014, 164.–177. lpp.

Гиршман М. М. *Литературное произведение: теория художественной целостности*. Москва: Языки славянской культуры, 2002.

Житков Б. С. *Виктор Вавич. Роман*. Москва: Независимая газета, 1999.

Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская Энциклопедия, 1990.

Федоров Ф. П. *Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика*. Москва: МИК, 2004.

Шанурова Ж. *Михаил Вавич*. <http://www.peoples.ru/art/music/classical/vavich/> (19.01. 2013).

Черненко Г. *Вечный Колумб*. Ленинград: Детская литература, 1982.

Любовь Лавренова

**СКАНДАЛИСТЫ: К ПРОБЛЕМЕ ЛИЧНОСТИ
В РОМАНЕ ВЕНИАМИНА КАВЕРИНА *СКАНДАЛИСТ,
ИЛИ ВЕЧЕРА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ***

Summary

Nekrylov and Shklovskyj: the Problem of Personality in the Novel by Veniamin Kaverin "Brawler, or Evenings on Vassilyevsky Island"

In the novel "Brawler, or Evenings on Vasilyevsky island" (1928) V. Kaverin decides to renew the genre of the novel, that had shifted to the periphery of the art process, the dynamic structure of which allows to realize a gradual transition to the maximum conditional modernist picture of the world based on the comprehension of a swiftly changing history with a real character in the centre of it.

The novel is a mosaic, as it depicts fragments of the fate of separate persons.

The system of characters is constructed as juxtaposition of contrasting groups. The fundamental contrast creates fighters and brawlers, whose creative verbal energy is directed against philistinism and is expressed in the form of a small or big rebellion, enthusiasm in life and science, dispute with the epoch and oneself.

The novel depicts the world law of the evolution in art and literature. Due to "explosion" prejudices disappear and the old give way to the new. The magnificent epoch is required for shameless and courageous persons, they come without fear of the new, tear to hazardous experiments, thus clearing the way for a new epoch that will be understood after centuries.

Key-words: Modernism, structure, opposition, brawler, power, epoch, evolution

*

В 1928 году в шести номерах журнала *Звезда* печатается *Скандалист, или Вечера на Васильевском острове* В. Каверина, годом позже роман выходит отдельной книгой. Молодой писатель решает возродить жанр романа, отошедший на периферию художественного процесса, о чём пишет в воспоминаниях:

Зимой 1928 года я встретился у Юрия Тынянова с одним из литераторов, живым и остроумным, находившимся в расцвете дарования и глубоко убеждённым в том, что ему ведомы все тайны литературного дела¹. Это был В. Шкловский, который заметил, что жанр романа был не под силу даже Чехову².

Это объясняет неожиданно возникшую у В. Каверина идею поэкспериментировать с романом и поспорить со Шкловским.

Подвижная структура романа позволяет осуществить постепенный переход от условной модернистской картины мира к осмыслению реально текущей истории, вне которой *живой, видимый невооружённым взглядом герой не мог существовать*. В каверинском романном пространстве находит отражение реальная действительность начала 20 века. Известные исследователи творчества В. Каверина Новиковы утверждают, что *Скандалист реалистичен и по стилю, и по материалу, и это первый опыт создания художественного мира в формах жизни³*.

По мнению Каверина, композиционной основой романа является череда *внутренне связанных событий, замкнутых в круг близкими по лирическому построению началом и концом романа⁴*. Роман мозаичен по своей сути, поскольку представляет фрагменты судеб отдельных людей. Структурная основа — ряд антитетичных оппозиций: бунт — созерцание, действие — состояние, академическая среда — формалисты, консерватизм — новаторство.

В центре авторской картины мира ставится человек в условиях иного, нового, как тогда говорили мира. Один из главных вопросов, который был интересен В. Каверину во время работы над романами — проблема человеческой личности, что и предстаёт объектом данного исследования.

Цель данной статьи — исследовать личностные особенности скандалистов в первом каверинском романе. Из цели вытекают конкретные задачи: исследовать личности скандалистов и определить суть и значимость производимого героем скандала.

Исследование концепции личности в романе *Скандалист* представлено Ол. и Вл. Новиковыми в *Критическом очерке* (1986) и Э. Я. Фесенко в *Художественная концепция личности в произведениях В. А. Каверина* (2006).

При многообразии человеческих характеров в каверинском романном пространстве основные модели личности согласуются с основополагающим структурным принципом «двойничества» и могут быть разделены на две группы, антитетичные по своей сути. Основной контраст создают борцы и скандалисты. Примечательно, что все

они словесники: писатель и литератор Некрылов, студент филологического отделения Ногин, профессора лингвистики, русской литературы, логики и филологии, студенты и аспиранты, писатели и редакторы.

Каверин пишет, что скандалист — *имя собирательное: скандалисты: — и Некрылов, Ложкин, Драгоманов, Халдей Халдеевич, Бябликов*⁵. Созидательная энергия их слова направлена против филистерства и выражается в форме малого или большого бунта, переполоха в жизни и науке, споре с эпохой и с собой.

Филистерский мир в романе представляют жёны профессоров, застывшие в своих мещанских взглядах, и академический состав Ленинградского университета, категоричный к прогрессивным явлениям в литературоведении, неприемляющий дух *формализма — дух неверия и неблагополучия*⁶. Старые профессора возмущены молодыми учёными, которые пишут романы вместо рефератов, историю литературы поменяли на «синематограф». Лицемерные писатели новой эпохи живут с осознанием собственной величины и значимости, пишут о мужиках, которые для них — эпоха, богатеют и погрязают в мещанском быте (Тюфин, Сушевский).

Обывательскому миру противопоставлены герои-бунтари, разными формами протеста демонстрирующие несогласие с системой. В гимназические годы профессор Ложкин и его друг Нейгауз устраивали грандиозные скандалы, били стёкла и обстреливали бородастого профессора — латиниста за его суровость. Хранитель рукописей Халдей Халдеевич, который никогда их не хранил, а подсчитывал печатные знаки в одном из крупных ленинградских издательств, бунтует «тихо». Испытывая особую нелюбовь к писателям, не позволяет себя называть странным именем Халдей Халдеевич. Профессор Бябликов не соглашается подписать в университете приказ администрации о запрещении курса Древней Греции и Рима, якобы способствующего распространению религиозных предрассудков, в знак протеста срывает с груди нательный крест. Подобное актёрство *рыцаря-крестоносца* расценивается коллегами как не вполне понятный жест: верность религии в академической среде была *порукой порядочности*, но *порукой тайной*⁷, которую хвастать было неприлично.

Сторонницей *монархического правления* в семье выступает Мальвина Эдуардовна, жена профессора Ложкина. Не желая выпускать власть над мужем, устраивает вечеринку, на которую приглашает профессоров с жёнами (несмотря на то что в течение двадцати пяти лет супружеской жизни не позволяла мужу иметь друзей). Предуп-

редительные меры не спасают её власть от назревшего конфликта. Муж, профессор Ложкин, всё-таки исчезает, и вести о его смерти заставляют Мальвину Эдуардовну буйствовать в милиции так, что ей предоставляют *подробный список всех ленинградских граждан, покончивших за истекшие сутки самоубийством*. Скандальная женщина в Академии наук добивается от администрации обещания *принять все меры*⁸. И, наконец, облачённая в чёрное траурное платье, отправляется к профессору Вязлову за утешением.

Скандалы, отказы, актёрство, предупредительные меры, капризы – всего лишь «мнимый бунт», способный разрешить конфликт в рамках узкого обывательского мира и направлен на личную выгоду и преуспевание отдельного лица.

Академический мир в каверинском романе нельзя назвать светлым и оптимистичным, поскольку превалирующим чувством героев является одиночество. Отказавшийся от семьи ради науки и славы, умирает в сумасшедшем доме одинокий профессор Ершов. Ощущает себя чужим среди коллег, студентов и рядом с заботливой женой профессор Ложкин. Тоскливые мысли о повторяемости мира не дают ему уснуть: *день за днём, час за часом*⁹ повторяются одни и те же фразы; *луна, трамвай, усталость* были раньше и теперь; *сегодняшний день похож на вчерашний, на третьегодний*¹⁰. Потеряв смысл жизни, герой чувствует себя *одиноким, затерянным, усталым*, но не смиряется. Профессор Ложкин вступает на путь борьбы с преклонным возрастом, используя разнообразные приёмы. Одна из форм протеста – авангардистский костюм. В какой-то момент повляется на лекции в *огромных, толстых, заливчатских очках, в старинном вязаном жилете с янтарными пуговицами*, который по иронии судьбы входил тогда в моду, серо-седые волосы были зачёсаны наверх и кончались *кокетливым коком*¹¹. Сбривает бороду, нарушая университетскую традицию, которая издавна опиралась на *седую академическую и профессорскую бородку*¹². Экстравагантным видом бросает вызов обществу и себе, пытается повернуть время вспять и избежать неминуемо приближающейся старости.

На авангардистском приёме в одежде борьба со старостью не заканчивается. В поисках утраченной молодости профессор Ложкин уезжает к гимназическому другу Нейгаузу в пригород Ленинграда, где после двух дней беззаботной жизни и пирушки с гимназическими друзьями понимает, насколько дорог ему привычный мир с ночным столиком, книгой и паркетным полом, и насколько мир с хрупким снегом в палисаднике и маленькими голыми клёнами прекрасен, но

чужд. *Запоздалый бунт Ложкина неизбежно должен был привести его обратно в тот замкнутый мир, из которого он бежал, спасаясь от абстрактной системы его жизни*¹³.

Уход из привычной среды, воспоминания о юности не вернули профессору Ложкину молодость, но заставили примириться с собой и обстоятельствами, обрести иной взгляд на привычный мир и понять, что *если старость ложится тебе на плечи, то нужна душевная бодрость, чтобы с достоинством перенести её*¹⁴, потому что ничего в жизни не начинается снова, время не возвращается обратно¹⁵.

Автор считает, что больше всего труда он вложил в фигуру Драгоманова, человека ироничного, ко всему относящегося с глубоким сарказмом. Профессор лингвистики бунтует грязной комнатой, дружбой с мошенниками, скандалами на учёных собраниях, внешним видом: *является на лекцию в подштанниках, носит пальто, переделанное из солдатской шинели, и вещевого мешок, застрявший на его плечах с девятнадцатого года*¹⁶.

Драгоманов – человек науки, не привязанный к одной позиции, не застывший в традиции, способный любую вещь или ситуацию перевернуть вверх тормашками, движимый желанием увидеть самому и заставить окружающих посмотреть на мир иначе. С этой целью прячет пенсне профессора Ложкина, заставляя присмотреться ко многим вещам в реальном мире, столкнуться и преодолеть себя. С тайным удовольствием наблюдает, как натывается заслуженный профессор на предметы, краснеет от неловкости. Драгоманов доволен, что *бунт небольшой, университетский удался, окончился победой*¹⁷. Поддерживает провокационное решение профессора Ложкина сообщить о *мнимой смерти* и предлагает студенту Леману прочесть на учёном совете некролог по поводу преждевременной кончины профессора Ложкина. Меняя угол зрения, заставляет героев посмотреть на окружающий с иных позиций, увидеть мир отстранённым, непознанным.

Способность Драгоманова подвергать сомнению давно известные истины, удивлять и удивляться, приводит к научному открытию, которое потрясает студенческий мир Ленинградского университета. Индоевропейскую теорию с её единым праязыком он изображает в виде пирамиды, поставленной на вершину основанием вверх, поскольку от широкого основания, содержащего бесчисленные зародыши языков, человеческая речь стремится к вершине, *к единству языков всего мира*. С дерзостью утверждает, что *никакого единого языка на заре человечества не было, что индоевропейская семья есть толь-*

ко один из этапов на пути от начального множества языков к языку единому. Увлечённость профессора Драгоманова завораживает и заставляет студентов усердно записывать каждое слово: *давно пора было зажечь электричество*, но Ногин всё писал и писал, никто не произносил ни слова, *только чей-то тонкий кашель прокатился на задних партах и смолк*, движения профессора приобрели *уверенность и свободу аристократическую*¹⁸, а лекция читалась с *чёткостью, свойственной французским лингвистам*¹⁹.

Взрывом звучит другой доклад Драгоманова — *Принцип рационализации речевого производства*. По причине болезни автора прочитан на учёном совете студентом исторического отделения Леманом. Доклад ироничен по сути и вызывает целый спектр негативных чувств, оценок и действий заслуженных слушателей, чем нарушает сложившуюся традицию — спать на выступлениях коллег. Невербальная характеристика — красноречивое тому свидетельство: *розовый старик идиотически раскрыл рот и записал в блокнот возражение*²⁰, его лысина налилась и готова была *брызнуть клюквенным соком*²¹, чувствуя приближение удара, старый профессор с трудом отдувался, кто-то вышел, молодые аспиранты смеялись, и в завершении все без различия рангов заревели.

Чем же была вызвано столь необычная реакция учёного совета? Суть авангардистского доклада Драгоманова сводилась к введению нормативного разделения языка на группы: 1) по профессиональному признаку — технический, безработных, *растратчиков*; 2) по социальному — полуинтеллигенции, буржуазии, людей свободной профессии. Речевой порядок должен стать *государственным законом*²², за соблюдением которого будут наблюдать лингвисты-аспиранты (речевые агенты) и штрафовать за несоблюдение. Цель научного открытия — экономия человеческой энергии, необходимой для полезной общественной деятельности, поэтому доклад рекомендуется направить в *соответствующую энергетическую комиссию*²³. Ироническая суть доклада выполняет бунтарскую функцию и оказывается действенным средством против скуки и консервативности в академических кругах Ленинградского университета.

Автор отдаёт будущее науки талантливым учёным, которые обладают игровым сознанием, воспринимают мир сатирически и способны создавать сенсационные доклады. Фактически деятельность профессора Драгоманова развивается в пределах собственной комнаты в общежитии, привычной аудитории и пространства Ленинграда,

но на уровне воображения имеются планы по прорыву замкнутого круга: планирует уехать в Бухару, Персию или к неграм банту в Центральную Африку, считает нужным перевести Узбекистан на латинский алфавит, а в последней сцене романа учит китайцев русскому языку, чем утверждает язык в качестве приоритета эпохи технического прогресса и отводит слову гуманистическую и миротворческую миссию.

В центр повествования Каверин ставит личность Некрылова, историка литературы, писателя и скандалиста, который по силе безудержной энергии равносителен всем вышеназванным бунтарям и скандалистам. Это герой, творящий литературу и своим поведением утверждающий динамику в качестве естественного человеческого состояния. *Нельзя отшучиваться, нужно принимать действительность, отсиживание за книжными шкапами ни к чему не ведёт*²⁴. Своим поведением провозглашает жизнь в качестве созидательной деятельности, а не созерцательного состояния.

Литературный вечер в Академической капелле — это метафорическая сцена скуки и тоски в литературе, где все прозаики на одно лицо: пишут о мужиках, потому что это эпоха, громят белогвардейцев, потому что модно. Некрылов громит всех: друзей, врагов и литературу, которая уже не литература, а катастрофа, писатели зазнались и *чувствуют себя великими*²⁵, утратили профессиональный пыл и рискуют растратить пыл души в бытовом комфорте. Торжествуют, в то время, когда эпохе требуется скандал.

Находясь в вечном движении и скандале, в поездках из Москвы в Петербурга и назад, Некрылов не замечает, что и его стремительность стала восприниматься обыденно. По привычке на встрече с филологами Некрылов пытается играть прежнюю роль *хозяина дома*, предлагает печататься в журнале, где можно скандалить. Но его идеи уже не подхватываются ленинградскими коллегами, потому что и его скандал автоматизировался. *Когда-то вокруг него всё сотрясалось, оживало, начинало ходить ходуном*²⁶, теперь это было *«тяжёлое буйство человека, защищавшего своё право на буйство*. Борьба за власть в науке не удавалась, он *чувствовал себя побеждённым*²⁷, что заставляет верить в правдивые слова всегда пьяного Сушевского: *не то пишешь <...> может, кому-нибудь другому статьи заказываешь?*²⁸.

Новая эпоха, время власти и бюрократии, предстаёт в романе карикатурными фигурами коммерческих друзей, Кекчевых и Тюфина, приятелей по ремеслу и карьеристов, которые всегда вместе,

*как два торговых дома, равно солидных, равно кредитоспособных, равно существующих с девяностых годов прошлого столетия*²⁹.

Автор выводит в романе *Скандалист* модель пролаз и проходимцев, следующих архетипическим канонам: 1. обольщать жён начальников; 2. ценить людей, располагающих личными связями; 2. держать в страхе подчинённых; 3. воровать (даже у собственного отца). Виртуозное владение приёмами приводит к желаемому результату — к власти.

Автор уже в первом романе намечает пути назревания будущего конфликта власти и человека. Открыто заявляет о правде, посредством которой последующие герои Каверина будут сражаться с безнравственностью. Сушевский под маской беллетриста, байбака и пьяницы бунтует правдой против власти, каждому говорит, что думает о нём и *это было до такой степени необычно, что всеми принималось за шутку*³⁰. К редактору Кирюше Кекчееву обращается, то *ваше благородие*, то *сволочь*³¹, грозит повесить его и ещё одного проходимца из бухгалтерии, который заведует выдачей авансов. Красноречива сцена в ресторане, где Сушевский называет начальника *отбросами молочного хозяйства*³² и обещает в тот день, когда его назначат заведующим всем сектором художественной литературы, нацепить красный флаг на палку, взять из Дома печати полдюжины молодых поэтов и идти *защищать от него революцию*³³. Что же делает толпа? Толпе не нужна правда. Временно занимаемая должность оказывается дороже. При первых словах Сушевского все исчезают, и уже последние слова произносятся при единственном слушателе-рыбном скелете, которому ничего не грозит.

В рамках триады «власть-бунтарь-толпа», по мысли автора, скандалист должен обладать жизнеутверждающими качествами, иметь мужество, чтобы противостоять безнравственности власти, и силу, чтобы разорвать ту паутину страха, которая затягивает подавленную страхом жертву в свои сети (Халдей Халдеевич, Вильфрид Вильфридович и другие). И эта роль отводится смелому скандалисту Некрылову, который разворачивает скандалы где бы то ни было: на страницах газет и журналов, в среде литераторов и писателей, на учёном совете и с друзьями, в редакции и в квартире. Скандалит даже с собой, жалуясь в книгах, *что жизнь отбрасывает его в сторону от настоящего дела*³⁴; биографию превращает в литературный факт, пишет о себе и о друзьях, недоволен псевдонимом, который кажется ему незнакомым и мешает работать. Кульминационной сценой можно

назвать разгром, устроенный в кабинете главного редактора. Кирюши Кекчеева, ненавидящего писателей, но решающего их судьбы. Для узаконивания разгрома нашлись и причины. Во-первых, Аркаша Кекчеев надумал жениться на красавице Вареньке Барабановой, в которую влюблён Некрылов; во-вторых, известному писателю и литератору отказано в издании книги. Громя секретариат, Некрылов

рвал ногами бумагу, растаскивал вещи, разбивал письменный стол, проламывал каблуками ящики... Стол, как сухарь крошился под его сапогами³⁵.

Знаменательно, что скандал Некрылова разбудил последнего созерцателя эпохи, застывшего в страхе и чинопоклонении Халдея Халдеевича. Мнимый хранитель рукописей мстит за унижения, за страх, который сковывал его перед начальством, водил его рукой и ставил подпись под положительной характеристикой подлеца Кекчеева. Заражённый мужеством и уверенностью Некрылова, Халдей Халдеевич

предупредительно двигал мебель, поспешно тащил из шкафа папки с делами, оставшись в одиночестве, прикрыв из предосторожности дверь, учинил на поверженных кекчеевских бумагах вёселую детскую пляску³⁶.

Так торжествует освобождённый от страха каверинский герой.

Скандал Некрылова — это полемический театр, которым он реально воздействует на слушателей, перестраивает мысль правдой, которую должны слушать и слышать, живёт своей эпохой и понимает свою историческую роль. Взрыв житейский и творческий, общественный и личный, в науке и в литературе, в сознании и поведении происходит благодаря амбициозности человека, который всегда хотел войти в историю, *просят его об этом или нет³⁷*.

Согласно закономерностям каверинской прозы, в метаромане происходит *отталкивание одного персонажа от другого...*³⁸. Некрылов имеет сподвижников в лице профессора Ложкина, Драгоманова, писателя Сушевского, хранителя рукописей Халдея Халдеевича и потомков — в лице героев последующих романов В. Каверина. Визель, Жабба, Архимедов (*Исполнение желаний*) будут сражаться правдой за благородство, Санька Григорьев в *Двух капитанах* — за истину.

Таким образом, в романе отражается мировой закон эволюции культуры. Как известно, движение культуры не отражает поступательное движение от простого к сложному, в искусстве нужен взрыв,

чтобы исчезли предрассудки и старое уступило новому. Грандиозные эпохи нуждаются в людях дерзких и мужественных. Такие люди являются, *властно пробуют новое и увлекают в рискованные эксперименты других*³⁹, чем опережают новую эпоху и будут понятыми спустя столетие.

¹ Каверин В. А. *Собрание сочинений, том первый*. Москва: Художественная литература, 1980, с. 11.

² Там же.

³ Новикова О., Новиков Вл. В. *Каверин: Критический очерк*. Москва: Советский писатель, 1986, с. 54.

⁴ Каверин В. А. *Вечерний день*. Москва: Советский писатель, 1980, с. 69.

⁵ Там же.

⁶ Каверин В. А. *Собрание сочинений, том первый*. Москва: Художественная литература, 1980, с. 416.

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 494.

⁹ Там же, с. 411.

¹⁰ Там же, с. 402.

¹¹ Там же, с. 475.

¹² Там же, с. 471.

¹³ Каверин В. А. *Вечерний день*. Москва: Советский писатель, 1980, с. 69.

¹⁴ Каверин В. А. *Собрание сочинений, том первый*. Москва: Художественная литература, 1980, с. 581.

¹⁵ Там же, с. 582.

¹⁶ Там же, с. 423.

¹⁷ Там же, с. 440.

¹⁸ Там же, с. 424.

¹⁹ Там же, с. 423.

²⁰ Там же, с. 558.

²¹ Там же, с. 560.

²² Там же, с. 558.

²³ Там же, с. 561.

²⁴ Каверин В. А. *Вечерний день*. Москва: Советский писатель, 1980, с. 69.

²⁵ Там же, с. 448.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 489.

²⁸ Там же, с. 457.

²⁹ Там же, с. 516.

Любовь Лавренова

³⁰ Там же, с. 519.

³¹ Там же, с. 520.

³² Там же, с. 519.

³³ Там же.

³⁴ Там же, с. 449.

³⁵ Там же, с. 529.

³⁶ Там же, с. 531.

³⁷ Там же, с. 449.

³⁸ Фесенко Э. Я. *Художественная концепция личности в произведениях В. А. Каверина*. Москва: КомКнига, 2006, с. 74.

³⁹ Новикова О., Новиков Вл. В. *Каверин: Критический очерк*. Москва: Советский писатель, 1986, с. 79.

ЛИТЕРАТУРА

Каверин В. А. *Собрание сочинений, том первый*. Москва: Художественная литература, 1980.

Каверин В. А. *Вечерний день*. Москва: Советский писатель, 1980.

Новикова О., Новиков Вл. В. *Каверин: Критический очерк*. Москва: Советский писатель, 1986.

Фесенко Э. Я. *Художественная концепция личности в произведениях В. А. Каверина*. Москва: КомКнига, 2006.

Инна Дворецкая

ИГОРЬ ЧИННОВ И ЮРИЙ ОДАРЧЕНКО: ГРОТЕСК И КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА

Summary

Igor Chinnov and Yuri Odarchenko: the Grotesque and the Concept of Human

There are both similarities and differences in Igor Chinnov's and Yuri Odarchenko's poetic systems. They both use grotesque to depict the catastrophic and senseless nature of the 20th century world. It is shown by both of them as a totally illogic world of broken connections. However, the aims and functioning of the grotesque demonstrates the essential difference of Chinnov's and Odarchenko's artistic worlds.

Chinnov emphasizes simultaneous aspect of grotesque to create a consistently moving, flowing, and unstable world of all sorts of hybrids. Odarchenko emphasizes the temporal aspect of the grotesque. He creates two concrete pictures where one is unexpectedly destroyed by another. Death and destruction is the only end of every movement and every situation. The world as a closed coffin is the essence of Odarchenko's poetry.

That explains the differences in the understanding of poetry and a poet. Chinnov sees poetry as a game. A poet with the force of imagination can turn disgusting and horrible things into aesthetically beautiful ones. Moreover, in the world of no logic a poet can create his own meanings and connections between things. Absurdity of the world is opposed by nonsense as the absurd artificially created by a poet's will. Game brings him freedom. Odarchenko's poetry has an opposite vector. He sees poetry as some sort of magic which enslaves a poet's will and imagination. And its power is destructive: a poet sees chaos and death in the most innocent and beautiful things.

Thus Chinnov declares a poet as a 'homo ludens' who opposes absurdity of the world. Odarchenko's poet is a stoic victim who stays in the sphere of the absurd.

Key-words: Chinnov, Odarchenko, poetic world, grotesque, a poet, game, destruction

*

Обращение к сопоставлению поэзии Юрия Одарченко и Игоря Чиннова объясняется как сходством внешних, биографических фактов, так и внутренними, художественными особенностями их творчества. К первым можно отнести сходство судьбы (оба — поэты-эмигранты), близость времени рождения (начало века: Одарченко — 1903 год, Чиннов — 1909 год) и времени вхождения в литературу (в зрелом возрасте и почти одновременно: единственный опубликованный при жизни поэтический сборник Одарченко *Денек* выходит в 1949 году, первый сборник Чиннова *Монолог* — в 1950 году). На второе обратил внимание сам И. Чиннов, который всегда охотно рассуждал о поэтике своих стихов. И если элегический поток своей лирики он возводил к традиции «парижской ноты» Г. Адамовича, то гротескно-авангардный поставил в один ряд с Ю. Одарченко, причем именно гротеск указан объединяющим началом: <...> *я стал пользоваться свободными размерами и гротеском. Этот прием в Париже до меня употреблял только Юрий Одарченко.*¹ И хотя признание объективной значимости лирики Одарченко для Чиннова несомненно, далее следует несколько дистанцирующая характеристика: *Он был сложный и странный человек, несомненно умный, скептический, незаурядный, но чем-то уязвленный. Его оригинальная и стоящая особняком поэзия безусловно заслуживает самого серьезного внимания.*² Такое близость-отталкивание интересно тем, что исследование функционирования гротеска в художественных системах обоих поэтов позволяет глубже понять их сущностные свойства, затрагивающие основные категории — хронотоп и концепцию человека.

Итак, гротеск, который в самом общем виде можно определить как соединение несоединимых элементов, как пространственный алогизм,³ используется обоими поэтами, чтобы изобразить пошатнувшийся, а зачастую и вовсе разрушенный миропорядок XX века, катастрофизм и бессмысленность бытия.

Для обоих характерны сходные абсурдистские реакции, фиксирующие абсолютный и страшный алогизм мира:

- Одарченко: *В сырой земле так много мест
И это так прекрасно,⁴
Прелесть в гибели людей;⁵*
- Чиннов: *Серо-дымчатый гриб,
Точно столп, уцелевший от взрыва,
Будет выше зари,
И мы скажем: — Смотри, как красиво.⁶*

Есть целый ряд почти дословно повторяющихся ситуаций, проблем, мотивов, но при всем своем сходстве они находят разное, а в некоторых аспектах — принципиально противоположное воплощение и разрешение.

Таким образом, всевозможные алогизмы — общее для данных поэтов явление, но строятся они различными способами, которые, в свою очередь, обусловлены всем характером художественного мира каждого из них.

Начнем с собственно гротеска. Для понимания чинновского гротеска существенно стихотворение *Ну а ночью — пандемониум...* (первая публикация — 1977 год в альманахе *Перекрестки*, в 1979 году — в составе сборника *Антитеза*). В нем собрана целая коллекция гротескных чудищ: *полукрысы-полуовоци, полуптицы-полувиши, козел-хамелеон, мокрица-каракавица*, наконец, *жаба-мышь*, определение которой *омерзительный гибрид* можно отнести и ко всем остальным.⁷

Для Одарченко знаковым в понимании гротеска является стихотворение *Лишь для вас мои чайные розы...* (Денек, 1949). Большая его часть представляет собой прекрасный портрет, составленный из идущих от фольклорной традиции метафор:

*Вы с улыбкою нежной своей,
Вы с извибами рук-лебедей!
Ваши волосы — шелковый лен,
Голос ваш — колокольчика звон.*

Гротескным портрет становится благодаря последней характеристике, которая вводится, кстати, единственным в тексте противительным союзом:

*А глаза на прелестном лице —
Две зеленые мухи цеце.*⁸

У Чиннова происходит слияние, переплетение двух элементов в один, то есть образуется именно гибрид, в котором одновременно сосуществуют несочетаемые качества. Для Одарченко существенен темпоральный аспект: весь алогизм — в последовательности элементов, есть два образа, причудливо, алогично соединенные. Его гротеск новеллистичен. У Чиннова в создании гротеска участвует прежде всего уровень словообразования и фонетики — парадигматические связи, у Одарченко — уровень синтаксиса.

Различие механизмов соединения несоединимого ярко демонстрирует сопоставление двух стихотворений: *Да, расчудесно, распрекрасно, распрелестно...*⁹ Чиннова (266) (первая публикаций — в 1971

году в *Новом журнале*, в 1972 году – в составе сборника *Композиция* и *Весь день стоит как бы хрустальный...*¹⁰ Одарченко (*Денек*, 1949).

<i>Да, расчудесно, распрекрасно, рапрелестно, Разудивительно, развосхитительно, Разобаятельно, разобольститительно, И говори, что разочаровательно.</i>	<i>«Весь день стоит как бы хрустальный», Я вижу ясно этот день, Деревьев стройных очертанья И веток кружевную тень.</i>
<i>Но как же с тем, что по ветру развеяно, Разломано, разбито, разбазарено, Разорено, на мелочи разменяно, Разромяно, растоптано, раздавлено?</i>	<i>Иду тропию тихим шагом И вдруг, с кулак величиной, Каким-то бешеным зигзагом Взлетает муха предо мной.</i>
<i>Да, как же с тем, кого под корень резали, С тем, у кого расстреляны родители, Кого растерли, под орех разделили, Раздели и разули, разобидели?</i>	<i>В хрусталь из душного застенка Жужжа врывается она. Зловещим натрия оттенком Сверкает синяя спина. И трупного удушье духа Всемирную колышет жуть... Огромная слепая муха В разъятую влетает грудь.</i>

Стихотворение Чиннова – вид словообразовательного гротеска: словообразовательный формант, в данном случае приставка *рас-*, создает в первую очередь эмоционально-оценочный гибрид. Первая часть стихотворения – это утрированно прекрасный мир, так как к реально существующим в языке словам с положительной эмоционально-оценочной окраской присоединяются и окказионализмы (*разобаятельно*). Во второй части та же приставка, но уже в другом значении строит совершенно противоположный по значению и эмоционально-оценочной окраске гибельный мир: *развеяно, разломано, расстреляны*. Своеобразной скрепой и ключом оказывается слово *разочаровательно*, в котором наблюдается диффузность семантики: оно обозначает и превосходную степень очарования, и разочарование одновременно. Итак, образуется такой эмоциональный гибрид – превосходно-разрушительный; единый, но двуликий мир, где приставка объединяет несоединимое. Надо сказать, этот прием словообразовательного гротеска – один из излюбленных, на нем построены и образы *Смертушки-Душегубушки*, *Харонушки*, *Стиксика*, *Флегетончика* и пр.¹¹

В стихотворении Одарченко представлены две новеллистически сменяющие друг друга картины, два герметичных мира, описанных

во всей конкретности, но один «вдруг» разламывается под натиском другого (в образе мухи). Первая картина — прекрасный мир, в описании подчеркивается изящество и хрупкость: *деревьев стройных очертанья, веток кружевная тень, хрустальный, тихий шаг*. Она неожиданно сменяется прямо противоположной картиной, причем во всех аспектах:

- 1) тишина и покой — беспокойной динамикой и резким звуком (*бешеным зигзагом, врывается, жужжа*);
- 2) вместо природных сложных узоров — негативная экспрессия простого химического элемента (*зловещим натрием оттенком сверкает синяя спина*);
- 3) созерцание — подавляющей слепотой (слепая муха);
- 4) вместо ясного дня, природного пейзажа — замкнутый мир разложения (*душный застенок, трупное удушье*).

Таким образом, мир утонченной гармонии разрушается физиологической грубостью и жутью разложения. Причем хрустальный мир разбивается практически буквально: тут определение *кулак* не только указывает на размер мухи, но и на силу разрушения, удар, который обрушивается на мир.

Эти стихотворения обнажают своеобразие художественных миров Чиннова и Одарченко. Их фантазмагии имеют разные свойства и разную цель. Мир Чиннова — текучий, зыбкий, движущийся, мир одновременного существования нескольких альтернатив, поэтому лирический субъект часто находится в движении, где-то между мирами. Характерно, что даже самая беспросветная картина — движущаяся:

*Ночами едет сквозь зыбкий сон
За тенью клячи — тень телеги, <...>
Как будто душу мою везут
Из царства теней — в царство теней.¹²*

И даже из мира «жаб-мышей» есть вектор — вверх:

*Погнались, шипя и квакая...
Но по струям дождевым,
Как по лестнице Иакова,
Подымусь, мерцающая ласково,
В горный Иерусалим!¹³*

У Одарченко, напротив, любое движение стремится к своему концу, к неподвижности смерти. Так, в стихотворении *Мальчик катит по дорожке...* (первая публикация — в 1948 году в *Новом журнале*;

в 1949 — в составе сборника *Денек*) тоже как будто показано движение, но оно опирается сначала в *ворона на суку*, а потом — в повесившегося на этом суку человека:

*Мальчик смотрит улыбаясь:
Ворон на суку,
А под ним висит качаясь
Кто-то на суку.*¹⁴

Приговор самой идее пути приведен в следующих словах:

*Что это за жуть? —
Это райский путь.*¹⁵

Здесь характерно, что *жуть* и *путь* не только рифмуются, но оба являются существительными, что лишает идею пути какого-либо действия, его свойства субстантивируются.

Не случайно чинновский лирический субъект собирается подниматься по струям: мотив воды, подвижной и прозрачной стихии, — один из ведущих, начиная с первых поэтических сборников Чиннова. Граница между мирами — земным и сверхреальным — часто водная граница: именно сидя над рекой, например, лирический субъект осознает —

*Есть на свете другая река,
Уносящая солнечный день,
И твою мимолетную тень,
И тебя самого заодно
На глубокое, темное дно.*¹⁶

Море Одарченко прежде всего смертоносно. Это — логический закон, обязательное, бесспорное следствие, выведенное в следующем стихотворении: *На волне гребешок — значит женищина утонула.*¹⁷ Пароходик из стихотворения *Плакат* (первая публикация в 1948 году в *Новом журнале*; в 1949 году — в составе сборника *Денек*) рад выходу в море, как и все вообще:

*Путешествию кто же не рад?
Очень рад и стальной пароходик!*

Только ангел нашептывает правду — обязательный результат плаванья:

*Повторяй потихоньку за мной:
Со святыми Господь упокой
Пароход, пароход, пароходик.*¹⁸

Таким образом, у Одарченко движение, как и движение поэтического сюжета, обрывается, в буквальном смысле упирается в труп: в процитированном стихотворении *Мальчик катит по дорожке...*, в программном стихотворении *Натюрморт* (это первая публикация Одарченко – в 1947 году в альманахе *Орион*), где представлена картина, из которой уходит жизнь, картина самоубийства – все заканчивается простреленным виском. Мир Одарченко стремится к герметичности гроба. Так, *совершенные картинки* (сюжет стихотворения *Есть совершенные картинки...* из сборника *Денек*, 1949), по Одарченко, – это ряд неожиданных смертей, иллюстрирующий известное утверждение булгаковского Воланда о том, что человек внезапно смертен¹⁹, и завершающийся констатацией невозможности выбраться из гроба:

*Когда в стремительной ракете
Решив края покинуть эти
Я расшибу о стенку лоб,
Поняв, что мир – закрытый гроб.*²⁰

Этому различию художественных систем соответствует и выбор модальности: подчеркнуто неопределенной²¹ у Чиннова и строго определенной – у Одарченко.

Эти различия в использовании гротеска обусловлены различным решением ситуации катастрофы, которую гротеск отражает. В первую очередь – отношением к катастрофизму окружающего мира творческого сознания. Понимание поэта и поэзии Чинновым и Одарченко принципиально различается.

Чиннов выдвигает концепцию поэзии-игры, программно заявленную в стихотворении, открывающем сборник *Пасторали* (1976): *Говорила Муза: Многим ты...* В ситуации *Не спасешься: Бездна – суждена* поэзия-игра – это развлечение, не отменяющее бездны, но отвлекающее от нее:

*Да, не без иронии порой,
Звуками и красками играя,
Утешай поэзией-игрой,
Радужной сонатой полурая.*²²

Чиннов хорошо осознает и всячески подчеркивает условность и иллюзорность поэтического мира. Действительного преобразования, Чиннов убежден, поэзия сотворить не в силах, о чем многократно сообщает в письмах, например, в письме к Ю. Иваску: <...> *настоящее страдание никаким четырехстопным ямбом не излечишь и даже не*

облегчишь,²³ в высшей степени показательно противопоставление волшебства и чуда в письме к Г. Адамовичу 1971 года:

*Метафора «в принципе», есть некое волшебство. Вы от волшебств отталкиваетесь, ища Чуда: 5 – 6 [произнести?] как бы случайных строк» и т. д. Но – чтоб 5 – 6 строк «растерянно шептал на казнь приговоренный» – кому такие строки под силу? И можно ли ради них отбрасывать меньшее, мол «грош цена набору (блестящих) метафор»? Кстати, прилагаю неск. стих., которые Вы, вероятно, назовете про себя именно таким грошевым набором метафор, фонариком на грошевом масле, только за то, что от них не вспыхивает белый безнадежный свет.*²⁴

Отсюда – утверждение *сияющих пустяков*, представленных в чинновских текстах широким рядом контекстуальных синонимов (безделушка, побрякушка, уютные мелочи, красивый пустячок, стекляшка, грошевый фонарик). Поэтому тема *нежных обольщений, украшений земных*²⁵ – еще один магистральный поток чинновской лирики. Ряд сборников или отдельных частей сборников утверждает богатство красок, образов, упоение красотой земного рая: это прежде всего *Метафоры* (1968), *Пасторали* (1976) и часть *Композиции* (1972) – *Полусанна*, но и во всех последующих сборниках эта тема присутствует.

Однако, несмотря на безусловность поэтического преображения мира, в мире своих слов, своих стихов поэт все же полноправный хозяин. Он – творец собственного условного мира, который существует по иным законам – по законам красоты. Так, поэт заявляет о своей воле перед неизбежным финалом, о праве и свободе художника из окружающего ужаса творить красоту: в одном из стихотворений *Метафор* Чиннов сравнивает поэта с мальчиком, который сделал из газеты, где пишут *о войне и о смерти*, игрушку – бумажный кораблик (*В газете пишут...*, впервые опубликовано в 1966 году в журнале *Мосты*). Этот мотив неоднократно варьируется в творчестве Чиннова:

*Что ж? и диссонансы преврати
В нежно-элегические стансы;*

*...Стань поэзией, злая коррозия
Жизни моей!*

*Знаешь, пора превратить
земные грязные язвы
в нежные розы.*²⁶

Даже в комментариях к собственным стихам Чиннов подчеркивает свою волю: *Но вскоре гротеск мне надоел <...>. Затем я все же решил к нему вернуться <...>; Вот я и решил обогатить словарь <...>. ... хочу в стихи вводить слова <...>; Я всегда хотел музыкальности.*²⁷

У Одарченко – противоположный вектор: в красоте он находит ужас. Как отмечал Ю. Иваск о поэзии Одарченко: *<...> Если это гармония, то не Парнаса, а скорее Тартара.*²⁸ Если для Чиннова поэзия – игра, для Одарченко – что-то сродни шаманству, заклинанию. Если у Чиннова:

*Стишки четырехстопным ямбом,
Подпрыгивая, сочинять.*²⁹

то у Одарченко:

*Я расставляю слова
В наилучшем и строгом порядке
Это будут слова,
От которых бегут без оглядки.*³⁰

Он – в плену своих видений:

*Я себя в твореньи перерос
И творца творенье пожирает, <...>
Куст каких-то ядовитых роз
Я взрастил поэзии на смену.*³¹

Здесь важно, что он ужас не столько творит, сколько находит. Он – ведомый. В данной связи в сборнике *Денек* первое стихотворение *Чайная роза*³² – ключ ко всей лирике Одарченко. Интересно, что и понимание Чинновым возможностей и границ поэзии выражено с помощью образа розы – в стихотворении *Казалось, становится небо...*³³ (впервые опубликовано в 1967 году в *Новом журнале*; в 1970 году – в составе сборника *Партитура*).

Николаю Белоцветову
*Казалось, становится небо
Жемчужной, мерцающей розой,
Рождался игольчатый стебель
Из ветра, молчанья, мороза.*

*А после и синяя роза
Осыпала всё лепестками,
Колола шипами мороза,
Синела высоко над нами.*

Чайная роза
*Чашка чайная, в чашке чаёк
С отвратительной сливочной пенкой.
Роза чайная, в розе жучок
Отливает зловещим оттенком.
Это сон? Может быть.*

*Но так много случайностей
В нашей жизни бывает за каждый денёк,
Что, увидевши розу душистую, чайную,
Я глазами ищу – где зловещий жучок.*

*Но сердце, озябшее, знало,
Что это, конечно, не роза.
И в жалких лохмотьях дрожала
Простушка по имени Грёза.*

У Одарченко изображена картина предельно вещественная, это бытовое пространство, что усилено параллелизмом образов чашки чая и чайной розы:

- чашка – чаек с отвратительной пенкой;
- роза – жучок с зловещим оттенком.

Дальше хоть и возникает вопрос иллюзорности всей картины (*Это сон? Может быть...*), как тут же ситуация проецируется снова на реальность, обретает статус закона *на каждый день: Но так много случайностей <...>, что увидевши розу, <...> я глазами ищу – где зловещий жучок.*

В стихотворении Чиннова роза сразу поставлена в ряд *мечтаний* – иллюзий. Причем это мир воздушной, почти нематериальной, высокой (*высоко над нами*) мечты: роза, жемчужная и мерцающая, – это небо, стебель – из ветра, мороза и молчанья. Однако если первая часть – это сеанс магии, то вторая – ее разоблачение. Стоит обратить внимание на время глаголов: *и казалось* из первой части, *и знало* (сердце) из второй – прошедшее время, то есть оба действия происходят одновременно: и трезвое знание, и поэтическая иллюзия.

В понимании возможностей поэзии установки Чиннова и Одарченко и отличаются прежде всего. Поэтому и герои их – даже в сходно абсурдной ситуации – ведут себя по-разному. Ярче всего поведение лирических героев обоих поэтов в пространстве абсурда демонстрируют два стихотворения: *Я недавно коробку сардинок открыл...*³⁴ Чиннова (впервые опубликовано в 1976 году в *Новом журнале*; в 1979 году – в составе сборника *Антитеза*) и *На самом дне в зеленом жбане...*⁴⁴ Одарченко (опубликовано в 1954 в *Новом журнале*).

*Я недавно коробку сардинок открыл.
В ней лежал человек и мирно курил.
«Ну, а где же сардинки?» – спросил
его я.
Он ответил: «Они в полноте бытия.*

*На самом дне в зеленом жбане
В перелицованном жупане,
Не говоря ни да ни нет
Сидит подстриженный поэт.*

*Да, в плероме, а может, в нирване они,
И над ними горят золотые огни,*

*Над ним плывут по небу тучки,
Но он сложил спокойно ручки
И прикусил себе язык,
Сказав, что к этому привык.*

*Отражаясь в оливковом масле
вот здесь,
И огнем золотым пропитался я весь».*

*Я метафору эту не мог разгадать.
Серебрила луна золотистую гладь.*

*И на скрипке играл голубой господин,
Под сурдинку играл он в коробке
сардин,
Под сурдинку играл — совершенно один.*

*И лебеди в порочном страхе,
И дева в ситцевой рубаше,
И розы, звезды, соловей,
И с ними Дядька Чародей*

*Бегут в неистовом испуге
Куравноешенной супруге
Сказать, что стриженный поэт
Не говорит ни да ни нет.*

Различается уже обстановка, в которой находятся персонажи. В коробке сардинок все сверху донизу пронизано, точнее, *пропитано* золотистым цветом (*над ними горят золотые огни, серебрила луна золотистую гладь, и огнем золотым пропитался я весь*). Кроме того, характерно движение лирического субъекта: замкнутое пространство раскрывается.

У Одарченко вместо золота коробки сардинок — зеленый жбан, что и фонетически грубее, и коннотации зеленого неоднозначные (ср. наличие в лирике устойчивых словосочетаний *зеленая тоска, зеленый змий*). Кроме того, если у Чиннова подчеркивается открытость пространства, то у Одарченко вектор другой — самое дно (можно соотнести с уже цитированным определением мир — закрытый гроб).

Отличаются и действия находящихся внутри. У Чиннова акцентируется субъектность: человек очень уверенно себя чувствует в нелепой ситуации — он *мирно курил*, он предлагает объяснение возможной причины исчезновения сардинок. Другими словами, он — самодостаточен, как и игра, которую он утверждает.

Несмотря на то, что у Одарченко поэт в жбане тоже спокоен, акцентируется пассивность и «объектность» персонажа: действие совершается по отношению к нему, а не им — его характеризуют страдательные причастия (*подстриженный поэт, стриженный поэт*); когда же действует он сам, то все равно это демонстрирует его покорность (*сложил спокойно ручки, прикусил себе язык*).

И если чинновский человек предлагает многовариантность положительного утверждения (играет на скрипке, под сурдинку и под сардинку), то одарченковский — многовариантность отрицания (*не говорит ни да ни нет*). И наконец, в мире Одарченко действие, точнее, бездействие героя имеет сильное негативное влияние на окружающий мир: *лебеди в порочном страхе, бегут в неистовом испуге*.

Итак, эти человечки из стихотворений двух поэтов представляют две модели творчества: человек-музыкант Чиннова утверждает в пространстве абсурда нонсенс — сотворенный хаос, творческий абсурд; подстриженный поэт Одарченко остается в пространстве абсурда, стоически покоряется ему.

¹ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 2. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 143.

² Там же.

³ Ср. противопоставление гротеска как *странной связности мира* абсурду как *чувству разлада, потере связности мира* у Л. Геллера (Геллер Л. Из древнего в новое и обратно. *Абсурд и вокруг*. Москва, 2004, с. 97) и различение гротеска как пространственного алогизма, абсурда как алогизма онтологического и парадокса как алогизма с точки зрения истории у Ф. Федорова (Федоров Ф. П. Игорь Чиннов: *Homo ludens. Činnova krājums – II*. Daugavpils: Saule, 2008, с. 28.).

⁴ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 36.

⁵ Там же, с. 60.

⁶ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 398.

⁷ Там же, с. 427.

⁸ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 49.

⁹ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 266.

¹⁰ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 43.

¹¹ О функции деминутивов в художественной системе Чиннова см. подробнее: Федоров Ф. П., Федорова Н. В. Уменьшительно-ласкательные форманты в лирике Чиннова. *Чинновский сборник*. Даугавпилс: Saule, 2003, с. 32–48.

¹² Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 82.

¹³ Там же, с. 427.

¹⁴ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 30.

¹⁵ Там же, с. 39.

¹⁶ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 74.

¹⁷ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 65.

¹⁸ Там же, с. 37.

- ¹⁹ На связь идей Ю. Одарченко с концепцией М. Булгакова, выраженной в романе *Мастер и Маргарита*, обратил внимание В. Бетаки: Бетаки В. Корень зла. *Одарченко Ю. Стихи и проза*. Париж: La Presse Libre, 1983, с. 246.
- ²⁰ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 46.
- ²¹ Н. Федорова называет художественный мир Чиннова *модально-неопределенным* (Федорова Н. В. Модальные модификаторы в лирике И. Чиннова. *Činnova krājums – II*. Daugavpils: Saule, 2008, с. 72.).
- ²² Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 309.
- ²³ Там же, т. 2, с. 170.
- ²⁴ *Письма И. В. Чиннова (Копии)*. Архив И. В. Чиннова (Отдел рукописей ИМЛИ РАН, фонд 614, оп. 15, ед. хр. 1, л. 3.)
- ²⁵ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 155.
- ²⁶ Там же, с. 309, 357, 150.
- ²⁷ Там же, т. 2, с. 143, 147, 146.
- ²⁸ Иваск Ю. Денек. *Опыты*. Книга 1, 1953, с. 202.
- ²⁹ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 2. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 70.
- ³⁰ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 61.
- ³¹ Там же, с. 67.
- ³² Там же, с. 29.
- ³³ Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Согласие, 2000–2002, с. 198.
- ³⁴ Там же, с. 444.
- ³⁵ Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001, с. 86.

ЛИТЕРАТУРА

- Бетаки В. Корень зла. *Одарченко Ю. Стихи и проза*. Париж: La Presse Libre, 1983.
- Геллер Л. Из древнего в новое и обратно. *Абсурд и вокруг* под ред. О. Бурениной. Москва, 2004, с. 92–131.
- Иваск Ю. Денек. *Опыты*. Книга 1, 1953.
- Одарченко Ю. *Сочинения*. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад, 2001.
- Письма И. В. Чиннова (Копии)*. Архив И. В. Чиннова (Отдел рукописей ИМЛИ РАН, фонд 614, оп. 15.)
- Федоров Ф. П. Игорь Чиннов: Homo ludens. *Činnova krājums – II*. Daugavpils: Saule, 2008, с. 26–42.

Инна Дворецкая

Федоров Ф. П., Федорова Н. В. Уменьшительно-ласкательные форманты в лирике Чиннова. *Чинновский сборник*. Даугавпилс: Saule, 2003, с. 32–48.

Федорова Н. В. Модальные модификаторы в лирике И. Чиннова. *Činnova krājums – II*. Daugavpils: Saule, 2008, с. 54–73.

Чиннов И. *Собрание сочинений в двух томах*. Москва: Согласие, 2000–2002.

Дина Азере

КАРТИНА МИРА ПУТЕШЕСТВЕННИКА В «ОТТЕПЕЛЬНОМ» ПУТЕВОМ ОЧЕРКЕ

Summary

The Traveller's World Picture in the Travelogue of the 'Thaw' Period

The travelogue dedicated to the description of the reality of the newly revealed non-soviet space of the 'Thaw' period becomes the fact of the changing spatial model of the world that is linked with breaking its closed and static nature.

The traveller's world perception is defined by the change of cultural code: introduction into the social awareness of new key notions, such as personality, sincerity, truth. The traveller strives to express personally significant concept of the world, recreate the space by vividly expressed assessment.

The spatial model of the world in the travelogues by I. Ehrenburg, India, Japan, Greece is determined by the idea of breaking of the geopolitical disjunction. I. Ehrenburg fashions an integral wholesome space by forming paradigmatic and syntagmatic links of cultural text.

Key-words: travelogue, 'Thaw', space, border, personality, geopolitical units, cultural code

*

Введение

Природа и функции жанра путевого очерка в оттепельной парадигме

Целью данного исследования является определение особенностей восприятия мира путешественником в условиях оттепельных культурных преобразований, для чего будут проанализированы функции жанра путешествия в литературном процессе «оттепели», рассмотрены особенности пространственной модели в путевом тексте И. Эренбурга. По определению Н. В. Федоровой,

<...> очерк – структура, предназначенная для художественного описания реальности, различных фактов внешней и внутренней жизни. <...> Посредством очерка литература решает задачу позитивистской науки, <...> каталогизирует социальное бытие.¹

Современные исследователи именно путевого очерка также подчеркивают функцию описательности, заложенную в данной текстовой природе и восходящую к *Письмам из Италии* Дюпати, который следовал этнографической и географической реальности, перемежая конкретные описания лирическими отступлениями². Исследовательница М. Г. Шадрина отмечала: *литературный мир путешествия – возможный слепок с действительности, <...> тяготеющий к информационному ряду...*³. В. А. Шачкова подчеркивала амбивалентную природу жанра путешествия: наряду с художественным началом в тексте функционирует публицистический уровень – *в тексте путешествия всегда подчеркивается роль факта, документа, автор стремится убедить читателя в достоверности описываемого*⁴. Очерк по природе своей не нацелен на моделирование действительности и связанных с ней ситуаций. Очерк призван демонстрировать ситуацию, автор стремится принять на себя характерные функции свидетеля – документалиста.

Чрезвычайно пристальное, детальное описание действительности в оттепельной культуре получает дополнительные коннотации. Д. С. Лихачев писал о том, что *литературные жанры появляются на определенном этапе развития искусства слова и затем постоянно меняются, <...> меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху*⁵.

В «оттепель» происходит всплеск развития путевого очерка: И. Эренбург создает путевые заметки *Индия. Япония. Греция*. (1957), К. Паустовский публикует *Мимолетный Париж* (1959), *Живописную Болгарию* (1960), В. Некрасов – *Первое знакомство* (1958), *По обе стороны океана* (1962), *Месяц во Франции* (1965), Б. Полевой – *Американские дневники* (1957), В. Каверин описывает путешествие по Бельгии в очерке *Малиновый звон* (1963), и это неполный перечень. Так называемая обычная «информативность» путевого сообщения в контексте оттепельных преобразований культурного советского пространства, связанных с размыканием границ, преодолением многолетней замкнутости, изолированности пространственной модели, усиливается до просветительской функции. По мнению Ф. П. Федорова,

*такого рода тексты для человека, прожившего всю жизнь за железным занавесом, в Советском Союзе, стали абсолютным откровением. В путевых очерках человек советской страны открывал мир инациональных культур, и в этом была великая просветительская миссия писателей-путешественников.*⁶

Но такое чрезвычайно пристальное восприятие реальности, пусть и ранее неизвестной, имеет более глубокие причины, с моей точки зрения. В «оттепель» происходят процессы, связанные с коренными преобразованиями в парадигме сознания. Блестящий литературовед «оттепели» Аркадий Белинков писал в 1959 году об истощенности метода, господствовавшего в культуре 25 лет:

после длительного скольжения по холодному льду общих проблем и общих мест на коньках общих слов появился интерес к атомам образования явления. Становится важным материал, деталь, быт, мелочь, подробность, точные знания, а не только одна правильная идеология.⁷

Происходит отказ от нормативной идеализации как способа художественного обобщения реальности, условность и отвлеченность заменяются жизнеподобием.

Но точность описания реальности в «оттепельных» путевых очерках объяснима и преодолением природы нормативного соцреалистического текста, желанием уйти от условности и за основу изображения реальности избрать жизнеподобие, принципиально правдивое воссоздание внешнего мира. Как пример декларации нового, ненормативного восприятия реальности может быть названа статья В. Померанцева *Об искренности в литературе*, напечатанная в журнале *Новый мир*. Померанцев понятие искренности соединяет с категорией истинности как антитезой всякой деланности и заданности в художественном произведении. П. Вайль и А. Генис писали: *В обществе сменился культурный код <...> с оттепелью вошли ключевые слова «искренность», «личность», «правда».*⁸ Один из талантливых критиков периода оттепели – Марк Щеглов (тот факт, что некролог ему подписали А. Твардовский, И. Эренбург, К. Паустовский, В. Некрасов, Б. Пастернак, В. Дудинцев, <...> символично доказывает значимость его литературно – критической деятельности) в статье *Очерк и его особенности* (1954) выдвигает тезис правдивого изображения действительности и пишет о востребованности в оттепельной парадигме текста именно очерковой природы.

Массовый читатель мог лишь приучиться к тому, чтобы читать одно, а в жизни видеть другое, <...> нам думается, что и сейчас одним из средств освобождения литературы от отвлеченности может стать простой натуральный очерк, <...> всегда в нем должна быть неприкрытая правда жизни как в главном, так и в деталях.⁹

Происходит интересное совпадение «культурного заказа» «оттепели» и возможностей очерка как жанра.

Особенности пространственно-временной парадигмы мира в путевых заметках И. Эренбурга *Индия. Япония. Греция.*

Путевые заметки Ильи Эренбурга уже своим названием актуализируют три топоса — Индию, Японию, Грецию. Автором воссоздается топографически точная картина реальности каждого из названных топосов. *В центре Калькутты на улицах, на площадях столпотворение; много автомобилей, дорогу им преграждают большие белые коровы, трамваи, вереницы велосипедистов, тележки... Огромные здания банков, рядом лачуги...*¹⁰. Описания пространства подкрепляется точными цифровыми данными: *Токио — огромный город, в нем около 8 миллионов жителей, можно назвать его собранием нескольких десятков городов; в каждом районе свой центр... Расстояния большие — сорок, пятьдесят километров... Широкие проспекты, людная прямая магистраль Гиндза, а неподалеку кривые улочки, похожие на путаные лесные тропинки*¹¹.

Модель географического пространства тяготеет к природе всеохватности, максимальной семантической нагруженности, создается всеобъемлющая картина бытия: многочисленные топосы городов, провинций, конкретных улиц, объектов социальной структуры, культурно-исторические памятники и т. д.

Разнообразные семантические пласты, составляющие географический топос страны, объединены идеей максимально выразить своеобразие конкретного поля. Природный топос как составляющая целостной пространственной модели выражает это *иное, особенное знание: Кофейные рощи. Плантации риса. Сахарный тростник. Буйные лианы обвивают деревья, а деревья диковинные <...> пускают в землю воздушные корни и цветут огромными яркими цветами*¹². Как прием, позволяющий проявить природное, национальное своеобразие воспринимаемого топоса, используется сопоставление «своего» и «чужого» — индийская экзотика проявлена через русскую символику:

*Вместо репейника — ананасы, вместо бузины — пунцовые изгороди бугенвиллей, вместо крыжовника — бананы, вместо берез — высочайшие кокосовые пальмы <...>. На центральных улицах Дели неистово кричат зеленые попугаи, их не меньше, чем в Москве воробьев.*¹³

Отстраненный взгляд чужестранца (*Индия меня поразила, мне казалось, что я вижу мир внове*¹⁴) фиксирует отличие неведомого ранее мира и в мельчайших деталях локуса быта: костюм, посуда, блюда национальной кухни, украшения, интерьер. *В японских домах нет ни кроватей, ни стульев, ни безделушек — циновки и пустота*¹⁵.

*Утварь, одежда, игрушки крестьян прекрасны в своей простоте. Женщины одеты в сари — это длинные цветные ткани, в которые они искусно заворачиваются*¹⁶.

Исследователь феномена русского путешествия в Европу Г. Тиме отмечал всю сложность воплощения этой идеи в условиях идеологической каноничности: *советские путешественники были несвободны в описаниях буржуазного Запада. Подцензурные путевые очерки — отчеты, лишенные, как правило, правдивого и лично окрашенного содержания, представляли собой текст особого прочтения*¹⁷.

Но в «оттепель» советский путешественник обрел возможность более свободно воссоздавать увиденное. Путевые заметки И. Эренбурга — текст «оттепельного» сознания, автор выражает свой субъективный вариант освоения несоветского пространства.

*Я знаю, что в моем рассказе об Индии будет много поверхностного, случайного, а порой и неверного. Мне думается, что мои индийские друзья простят мне это, почувствовав, что эти заметки продиктованы любовью.*¹⁸

Следует отметить, что пространство, воссоздаваемое вследствие совершенного путешествия и имеющее эмоционально—оценочную характеристику, пространство ярко выраженной модальности — характерный признак оттепельного путевого очерка. В. Некрасов, говоря о Париже, замечает: *Париж <...> нет на земле человека, которому бы не нравился этот город.*¹⁹ Эренбург после посещения Японии писал: *Мне грустно было расставаться с новыми друзьями. <...> кораблем останется в моей памяти Япония. Пусть ветер будет ему попутным.*²⁰

Современная лингвистика рассматривает категорию модальности как общетекстовую категорию, как одну из текстообразующих универсалий.

*То, что обозначает оценочный предикат, имеет отношение <...> к восприятию объектов, <...> к активному психологическому началу человека <...>, к решению и выбору из ряда альтернатив, к жизненной программе человека и идеалам человечества <...>.*²¹

Выражаемое через модальность активное начало в тексте — одно из завоеваний оттепельного сознания, субъект заявляет о своем праве индивидуальной оценки окружающего мира.

Эмоционально освоенное несветское пространство, искренне определенное как позитивное, демонстрирует принципиально новые отношения советского путешественника и несветского, ранее неведомого мира. Происходит смена знаков: настороженность, враждебность сменяются открытостью и доброжелательностью.

Эренбург после фактологической информации переводит план описания в план осмысления: *Я беспорядочно перечислил черты быта, которые останавливают внимание приезжего. Теперь мне хочется их осмыслить, понять связь*²².

Воссоздаваемая Эренбургом картина мира изначально поставлена под знак преодоления пространственно-временной модели современного социума как абсолютно неверной, являющей собой *торжество множества предубеждений, предрассудков, суеверий...*²³. Принимая во внимание то, что *изменение в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствует о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре*²⁴, можно сделать вывод о том, что процесс изменения миропорядка затронет самые глубинные уровни бытия. В основе современной автору-путешественнику пространственной модели мира функционирует принцип, утвержденный западноевропейским сознанием, принцип разделения мира: *Запад и Восток никогда не могут встретиться*²⁵. Траектория движения автора в пространстве демонстрирует природу данной пространственно-временной модели. Движение путешественника в пространстве (из советского топоса в несветский) оказывается путешествием в поле политической логики, разделившей мир на изолированные географические топосы. *Теперь мир раскололся*²⁶, — констатирует Эренбург. Неотъемлемой составляющей структуры такого пространства становится граница. Географический топос оказывается полон лакун: *советскому путешественнику американцы запрещают пролетать над Аляской*²⁷. Перемещение в пространстве осложнено процессом преобразования географического поля существующим политическим противостоянием.

*Японцы не раз удивленно спрашивали меня, почему из Токио в Москву нужно лететь через Пакистан. <...> на карте Токио находится на юго — восток от Москвы, а наш самолет полетел на северо — запад. Оттуда путь лежал на юг, потом на восток, потом на север. Оказалось, что Франкфурт, Рим, Карачи, Сайгон между Москвой и Токио.*²⁸

Возникает траектория абсолютно хаотического движения, что, конечно, выражено и в хаосе временного структурирования.

Сначала отодвигаешь часовую стрелку на два часа назад, потом продвигаешь на десять часов вперед, <...> часы показывали полночь, когда уже начало светать. Зато на обратном пути я получил две ночи подряд: западное солнце оказалось ленивым и никак не хотело подниматься по индийскому времени.²⁹

В современном Эренбургу мире сложилась особая концепция ментальных карт, в основе которой действуют определенные геополитические единицы, никак не соответствующие географической картографии. *Можно ли верить карте?*³⁰ В современном мире закрепленной оказывается политическая картография, которую следует читать как *портрет власти*³¹. Существующие ментальные конвенции³² условного Запада <...> и не менее условного Востока³³ никак не связаны с определением географического положения соответствующей местности относительно говорящего, <...> они передают сложившуюся систему в процессе политической истории³⁴. Модель современного мира оказывается разделенной политической логикой на изолированные противопоставленные топосы: советское — несоветское, западное — восточное, азиатское — европейское, развитое — отсталое, богатое — бедное и т. д.

Эренбург воссоздает модель освоенных в путешествии топосов, разрушая сложившуюся пространственную систему в мире. Автор предлагает модель мира как целостную и единую, что тем самым диаметрально меняет закон пространственного структурирования в современном мире: разьединенность заменяется объединением, замкнутость и изолированность топосов — принципиальной разомкнутостью.

Мотив разрушения существующей системы в мире, процесс снятия утвержденной схемы с последующим актом сотворения принципиально иного социума символичен для оттепельной парадигмы. В повести *Коллеги* (1959) В. Аксенова романтическое желание молодых врачей подвергать себя опасностям связано с переустройством старого мира, герои символично называют себя «новыми людьми» в этом обновляющемся мире. Аксеновский Димка — стилиста из *Звездного билета* (1961) — своей эпатажной манерой поведения разрушает нормы лицемерной морали советского общества. Герой В. Войновича, в 1961 году сформулировавший лозунг молодого поколения 1960-ых — *Хочу жить честно!*, прервал линию коллективного обмана и провозгласил принципиально иную модель поведения человека в

обществе. Оттепельное сознание преодолевает навязанные обществом стереотипы и нормы, стремится вырваться за дозволенные рамки на свободу: *Все выгорело начисто! Все кончено! Все начато! Айда в кино!*³⁵. Мифологема обновляющегося мира в оттепельной парадигме точно определена П. Вайлем и А. Генисом: *Мир, в котором поменяли знаки, как бы рождался заново*³⁶.

Акт созидания миропорядка, несомненно, связан с изменением места и роли человека, который в Оттепель выделяется из коллектива и заявляет свое личностное начало в мире. Французский философ-коммунист Р. Гароди в середине 1960-ых писал: *взаимоотношения человека с миром изменились, <...> возникла невиданная перспектива, которая начинается с утверждения человеком <...> своего права творить, с утверждения присутствия человека и его порядка*³⁷.

Эренбург демиургическим актом восстанавливает утраченное миром единство, соединяя в целостность Индию, Японию, Грецию, подтверждая это на уровне композиции — три отдельных очерка объединены общим предисловием, актуализируя идею единства через название текста. Проявляя архетипное восприятие мира, автор вскрывает глубинные пласты «общего коллективного», воссоздает истинную родословную человечества. *В родословной человеческой культуры имеются явные погрешности...*³⁸ Символично пласт единого культурного первообраза Эренбург передает через образ калькуттского сада: *<...> пракорень давно погиб, но свыше девятьсот деревьев связаны друг с другом. Этот лес как бы олицетворяет человечество...*³⁹ — автор выстраивает парадигматическую ось мира, своим началом имеющую культурное единство Древней Индии, Древнего Китая, Древней Греции. Энтропия современного мира преодолевается эктропией человеческой культуры.

Миропорядок Эренбурга в основе своей имеет структуру культурного текста. Актуализируя древнекитайский, древнеиндийский, древнегреческий топосы как «сверхнасыщенные» (по Топорову) культурные реальности, автор выстраивает систему парадигматических и синтагматических связей, протягивая их сквозь многочисленные временные пласты, различные географические топосы, включая современность: Акрополь, Возрождение, Византия, Средние века, XIX век и V век до н. э., Великобритания, Франция, Китай, Россия, Германия, Америка и т. д. Конкретный временной отрезок, в который автор совершил путешествие (*в Индии я провел всего один месяц*⁴⁰), теряет природу исторического, линейно выраженного времени и приобретает природу сущностного бытия, передающего историю

развития человечества. Путешествие по горизонтали современности «дополняется» движением по вертикали онтологического процесса. Модель мирового пространства претворяется в «осмысленное место» (по Абашеву), проявляя ресурсы мирового культурного текста. Семантические узлы текста – произведения искусства, памятники древней культуры, наиболее нагруженные элементы системы – выражены как *взаимодействие означающих и обеспечивают устойчивую внутреннюю связность*⁴¹.

*В Индии я видел прекрасную скульптуру эпохи Гуптов, юный Будда напоминает греческого Диониса, из Индии вместе с буддизмом образы Эллады пришли в Китай, а оттуда в Японию.*⁴²

*Весенний пейзаж ... Хасэгава Тохакү, он жил в 16 веке, но я воспринял эту вещь как современную, <...> Мане и Писсаро повернулись к Японии.*⁴³ *Полвека назад они стали знакомить японских читателей с Толстым, Достоевским, Чеховым, Горьким. Эти люди влюблены в русскую литературу.*⁴⁴

И природный ландшафт современной Греции, в которой когда-то в древности утвердили ценность человека, оказывается *смысловым образом перестроенным и раскрывает особую символику пространства, в котором нет ничего чрезмерного, подавляющего человека*⁴⁵. Сари, кимоно, греческие кувшины и пастушьи сумки, японские веточка и три цветка, *оставаясь теми же, приобретают совершенно иной смысл и выступают знаками иных реальностей, становятся элементами культурного языка, культурного кода*⁴⁶. Процесс освоения путешественником-автором современной реальности превращается в процесс семиозиса, при котором *документированный исторический факт, личность, реальная вещь существенно трансформируются*⁴⁷.

Всякая неподключенность к системе культурного текста несет опасность варваризации: современный французский поэт и эссеист Анри Мишо становится *варваром, который, хоть и написал дюжину книг, не способен расшифровать даже азбуку высокой индийской культуры*⁴⁸. На уровне внекультурного развития пребывают современные туристы: *Полураздетые туристы. <...> Для них Акрополь – пляж. Знаки культуры для них – реальная вещественность, бытовые очертания мира*⁴⁹, мертвые артефакты, вырванные из подвижной ткани культурного текста. Выраженные Эренбургом антиномии «культуры–идеологии», культуры–цивилизации оказываются выражением фундаментальных парадигм человеческого сознания: память–забвение, жизнь–смерть.

Эренбург символично сравнил человеческую культуру с рекой как знаком сакрального мирового пути, стержнем вселенной, выполняющим функцию мироустройства. В контексте оттепельной парадигмы оппозиция культура–идеология стала одной из фундаментальных. Автор напоминает периоды истории человечества, когда *река высыхала, порой надолго уходила под землю; и людям приходилось <...> придумывать заново письменность, разгадывать давно разгаданное <...>*⁵⁰. Но в тексте 1956–57 гг. присутствует раннеоттепельная вера в возможность построения гармоничного общества в советском государстве – вера в возможности обновленного социализма, еще присутствует идея восстановления культурной целостности, идея преодоления обрыва традиции, восстановления недостающих культурных звеньев.

Выводы

Путевой очерк в «оттепельной» парадигме получает широкое развитие, становится доказательным фактом принципиального изменения пространственной модели мира советского человека в середине 1950-х гг., что, в свою очередь, свидетельствует о коренных изменениях в парадигме сознания.

Процесс освоения и дальнейшего воссоздания несоветского топоса путешественником происходит сквозь призму оттепельного мироощущения: актуализируя личностное начало в мире, путешественник стремится создать индивидуальный эмоционально окрашенный образ увиденного, что, несомненно, свидетельствует о восстановлении жанровой природы очерка с его нацеленностью на идею авторской свободы, освобождении от нормативности очеркового изображения реальности.

Путевые заметки И. Эренбурга актуализируют одну из основных оппозиций оттепельной парадигмы – «идеология–культура», изначально автором восприятие мира поставлено под знак преодоления геополитической раздробленности мира. Эренбург демиургическим актом восстанавливает утраченное единство мира, противопоставляя забвению категории памяти и жизни. Модель современного мира мыслится автором как структура целостного мирового культурного текста. Категория надежды, связанная с идеей построения гармоничного социума, присутствует в тексте, что позволяет говорить о раннеоттепельной природе текста путевых заметок И. Эренбурга.

¹ Федорова Н. *Семейная хроника Гарина-Михайловского: структура и идеология*. Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2011.

² Тиме Г. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр. *Русская литература* № 3, 2007, с. 11.

³ Шадрина М. *Эволюция языка «путешествий»*: Дис. д-ра филол. наук. Москва, 2003, с. 394.

⁴ Шачкова В. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории... // Филология. Искусствоведение. В Вестнике Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского, №3, 2008, с. 280.

⁵ Лихачев Д. *Избранные работы в трех томах*. Т. 1. Ленинград: Художественная литература, 1987, с. 317.

⁶ Федоров Ф. И. Эрэнбург и «оттепель». “*Atkusnis*” kā padomju kultūras fenomenis. Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2013, с. 27.

⁷ Письма Белинкова А. Русская мысль, 27 ноября 1992 г., № 3956, с. 12. В предисловии Чудаковой М. «Так яркий ток, обледенев...» в книге: Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Москва: РИК «Культура», 1997.

⁸ Вайль П., Генис А. *60-е. Мир советского человека*. Москва: НЛО, 1998, с. 57.

⁹ Щеглов М. Очерк и его особенности. *Литературно-критические статьи*. Москва: Советский писатель, 1965.

¹⁰ Эрэнбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 220.

¹¹ Там же с. 253.

¹² Там же, с. 217.

¹³ Там же, с. 221.

¹⁴ Там же, с. 205.

¹⁵ Там же, с. 261.

¹⁶ Там же, с. 223.

¹⁷ Тиме Г. О феномене русского путешественника в Европу. Генезис и литературный жанр. *Русская литература* № 3, 2007, с. 7.

¹⁸ Эрэнбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 206.

¹⁹ Некрасов В. *Путешествия в разных измерениях*. Москва: Советский писатель, 1967, с. 198.

²⁰ Эрэнбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 286.

²¹ Арутюнова Н. Аксиология в механизмах жизни и языка. *Проблемы структурной лингвистики: 1982*. Москва: Наука, 1984, с. 15–23.

- ²² Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 263.
- ²³ Там же, с. 202.
- ²⁴ Федоров Ф. *Романтический художественный мир: пространство и время*. Рига: Зинатне, 1988, с. 15.
- ²⁵ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 197.
- ²⁶ Там же, с. 320.
- ²⁷ Там же, с. 253.
- ²⁸ Там же, с. 253.
- ²⁹ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 204.
- ³⁰ Там же, с. 252.
- ³¹ Шенк Ф. Ментальные карты: Конструирование географического пространства в Европе. От эпохи Просвещения до наших дней. *НЛО*, № 52, 2001, с. 44.
- ³² Там же, с. 45.
- ³³ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 385.
- ³⁴ Шенк Ф. Ментальные карты: Конструирование географического пространства в Европе. От эпохи Просвещения до наших дней. *НЛО*, № 52, 2001, с. 45.
- ³⁵ Вознесенский А. *Собрание сочинений в 3 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература. 1983, с. 25.
- ³⁶ Вайль П., Генис А. *60-е. Мир советского человека*. Москва: НЛО, 1998, с. 69.
- ³⁷ Гароди Р. *О реализме без берегов*. Москва: Прогресс, 1966, с. 88.
- ³⁸ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 210.
- ³⁹ Там же, с. 251.
- ⁴⁰ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 206.
- ⁴¹ Абашев В. *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века*. Пермь: Издательство Пермского университета, 2000, с. 51.
- ⁴² Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 301.
- ⁴³ Там же, с. 273.
- ⁴⁴ Там же, с. 254.
- ⁴⁵ Там же, с. 291.
- ⁴⁶ Лосев А. Диалектика мифа. *Из ранних произведений*. Москва: Правда, 1990, с. 453.

⁴⁷ Лотман Ю. *Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История.* Москва, 1996, с. 25.

⁴⁸ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах.* Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 215.

⁴⁹ Лотман Ю. *Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История.* Москва: Языки русской культуры, 1996, с. 30.

⁵⁰ Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах.* Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965, с. 306.

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В. *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века.* Пермь: Издательство Пермского университета, 2000.

Арутюнова Н. Аксиология в механизмах жизни и языка. *Проблемы структурной лингвистики: 1982.* Москва: Наука, 1984.

Письма Белинкова А. *Русская мысль* № 3956, 1992, с. 12. В предисловии Чудаковой М. «Так яркий ток, обледенев...» в книге: Белинков А. *Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша.* Москва: РИК «Культура», 1997.

Вайль П., Генис А. *60-е. Мир советского человека.* Москва: НЛО, 1998.

Вознесенский А. *Собрание сочинений в 3 томах.* Т. 1. Москва: Художественная литература, 1983.

Гароди Р. *О реализме без берегов.* Москва: Прогресс, 1966.

Лихачев Д. *Избранные работы в трех томах.* Т. 1. Ленинград: Художественная литература, 1987.

Лосев А. Диалектика мифа. Лосев А. Ф. *Из ранних произведений.* Москва: Правда, 1990.

Лотман Ю. *Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История.* Москва: Языки русской культуры, 1996.

Некрасов В. *Путешествия в разных измерениях.* Москва: Советский писатель, 1967.

Тиме Г. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр. *Русская литература* № 3, 2007.

Федорова Н. *Семейная хроника Гарина-Михайловского: структура и идеология.* Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2011.

Федоров Ф. *Романтический художественный мир: пространство и время.* Рига: Зинатне, 1988.

Федоров Ф. И. Эренбург и «оттепель». “*Atkusnis*” kā padomju kultūras fenomenis. Даугавпилс: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2013.

Шадрина М. *Эволюция языка «путешествий»:* Дис... д-ра филол. наук. Москва, 2003.

Шачкова В. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории... Филология. Искусствоведение. *Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского*, № 3, 2008.

Дина Азере

Шенк Ф. Ментальные карты: Конструирование географического пространства в Европе. От эпохи Просвещения до наших дней. *НЛО*, № 52, 2001.

Щеглов М. Очерк и его особенности. *Литературно-критические статьи*. Москва: Советский писатель, 1965.

Эренбург И. *Собрание сочинений в 9 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1965.

Аркадий Неминуший

**«НИЧТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...», ИЛИ
МЕНЮ ДОВЛАТОВСКОГО ПЕРСОНАЖА**

Summary

“Nothing Human...” or the Menu of Dowlatov’s Hero

The motif of food in S. Dowlatov’s prose fiction is not a dominant one, yet it performs a number of important functions. The nature of the heroes’ relations with this element of the artistic world in Dowlatov’s fiction may be accounted for by several factors.

One of them is actualized by the fact that various kinds of culinary activities are almost always related by the author to the social status of the hero, and this conditions the hero’s menu that is most often marked by radical minimalism. As the movements of Dowlatov’s hero in the social space as a rule have a complex and unpredictable character, this gives rise to the model of a situational contact with food in its various kinds. This is one of the ways the author recreates the model of human’s existence, for whom a major role is attributed to incident as a general manifestation of chaos in being.

For the same reason, Dowlatov’s hero, who is devoid of home both in the direct sense and in the aspect of satisfying his culinary needs, practically never functions as a subject. He is either a guest treated by the hosts or a participant of humble communal meals taking place in the topos of pseudo-homes (other people’s apartments, editorial offices, refectories, buffets and restaurants).

Finally, the complex of a social outsider provokes Dowlatov’s hero to drinking much alcohol that becomes for him one of the means of overcoming his total loneliness.

Key-words: Dowlatov, food, social status, minimalism, situational menu

*

Среди эстетических и идеологических компонентов, образующих модель мира в литературном тексте, не последнее место зачастую принадлежит и ряду еды. Степень его присутствия, качественные параметры гастрономических знаков, их введение в определенные ритуалы и т. п. нередко становится одним из средств характери-

ки воссозданного автором социума, уровня культуры той или иной эпохи, а также персонажей, которые вовлекаются в разного рода отношения с «хлебом насущным», демонстрируя при этом разнообразные ценностные ориентиры.

Так или иначе, описанное в литературном тексте приготовление и употребление пищи может иметь, к примеру, сакральный или ритуальный, символический характер, регламентировать отношения в аспекте коммуникации между людьми, выступать в качестве социального маркера, наконец, демонстрировать особенности телесных практик человека вообще.

По-видимому, в упомянутом аспекте раскрывается значительная часть смысла выражения, введенного в оборот еще древнеримским комедиографом Теренцием: *Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо.*

Сказанное в полной мере относится и к прозе Сергея Довлатова, где кулинарный мотив, очевидно не являясь доминирующим, выполняет все же ряд важных функций.

В одном из ранних довлатовских рассказов представлено, к примеру, такое описание стола, накрытого персонажем в честь дня рождения:

В центре мерцало хоккейное поле студня. Алою розой цвела ветчина. Замысловатый узор винегрета опровергал геометрическую простоту сыров и масел. Напластования колбас внушали мысль об их зловещей предыстории. Доспехи селедок тускло отражали лучи немецких бра.¹

Но подобного рода пиршественные феномены, к тому же связанные с отражением национального колорита (в данном случае — армянского) относятся к числу редчайших исключений. В зрелой прозе Довлатова гастрономический компонент повествования воссоздается на основе совершенно иных принципов.

Один из ближайших друзей и одновременно исследователей творчества писателя Александр Генис в своем филологическом романе *Довлатов и окрестности* приводит достаточно показательные в связи с предметом разговора факты: *Когда мы только познакомились, я спросил, любит ли он рыбу. Трудно поверить, что невинный вопрос мог вызвать такую бурю. — Безумец, — гремел он, — любить можно Фолкнера.²* В той же главе Генис позже уточняет отношение своего визави к еде: *Довлатов любил не рыбу, а мясо, особенно котлеты. Уверял, что однажды съел их полведра. Ему нравились «технически» простые блюда. Что-нибудь туго оформленное, сухое и легко поддающееся дробле-*

нию. Вроде биточков. Короче, Довлатов преувеличивал свое кулинарное безразличие, потому что оно входило в его символ веры: Нельзя, будучи деклассированным поэтом, заниматься какими-то финскими обоями.³

Приведенная констатация, помимо обозначения довлатовского «символа веры», связанного с выражением презрения к низкому быту, лишней раз подтверждает еще и факт значительного расхождения позиции биографического автора и его же точки зрения в рамках воссозданной в тексте реальности.

Характер отношения уже персонажей Довлатова к еде объясняется множеством факторов.

Во-первых, это авторская установка на предельный лаконизм дискурса, который имеет к тому же по преимуществу диалогическую структуру. С точки зрения современной лингвистической теории, сама форма диалога тяготеет к редуцированности его составляющих, базируется в основном на использовании неполных или эллиптических конструкций.⁴ По этой причине в рассказах и повестях Довлатова по сути дела отсутствуют развернутые описания самых разных процессов, в том числе и связанных с застольем.

Во-вторых, многое зависит от статуса изображенных персонажей, их места в социальной и не только социальной иерархии. Героев довлатовских историй условно можно разделить на несколько групп. В одну из них входят люди «цивилизованно-го мира»: номенклатурные работники, вожди государства, интеллигенты. В другую — социальные аутсайдеры: ээки, люди творческих профессий, алкоголики, а также странные личности, не укладывающиеся ни в какую классификацию.⁵

Сразу же следует отметить, что основное внимание автора сосредоточено в основном на представителях второй группы. Именно в них человеческое, по преимуществу земное начало проявлено с наибольшей полнотой, в том числе и в плане гастрономической активности.

Однако необходимо сделать существенную оговорку. Именно социальная маргинальность персонажей подобного типа парадоксальным образом одновременно и погружает их в быт, и отторгает от него. Им совершенно не свойственна какая-либо регулярность житейских процессов, а значит, чаще всего недоступны и прелести, например, семейных обедов или праздничных пиров. Подавляющее большинство персонажей Довлатова никоим образом не превращают еду в культ. По этой причине структура и качество меню таких действующих лиц тяготеет к предельному минимализму.

Так, скажем, ставшие приятелями во время алкогольного приключения герои рассказа *Эмигранты* просыпаются утром в окрестностях петербургско-ленинградской Новой Голландии, начиная новый день завтраком, который составляют <...> *фрагмент копченой тюльки, перышко лука, заржавевший огрызок яблока* (I, 50). Оказавшийся без денег и крова один из героев повести *Компромисс* Эрик Буш пытается вспомнить, что он ел в последние несколько дней:

Припомнились два куска хлеба в закускойной самообслуживания. Затем — кислые яблоки над оградой чужого сада. Найденная у дороги ванильная сушка. Зеленый помидор, обнаруженный в киоске «Союзпечати» (I, 345–346).

Поскольку достаточно часто трапеза довлатовских персонажей сопровождается выпивкой, они не столько едят, сколько закусывают. В таких случаях отмеченный минимализм нередко передается автором в формате иронического гротеска. Герой-рассказчик повести *Компромисс*, например, констатирует, что во время редакционных посиделок <...> *с закуской не было проблем. Да и быть не могло. Какие могут быть проблемы, если Севастьянову удавалось разрезать обыкновенное яблоко на шестьдесят четыре дольки* (I, 327).

Страдающий от похмельного синдрома персонаж из повести *Заповедник* получает в буфете автостанции вместе с водкой и пивом вместо заказанных официанту бутербродов, которые по его уверению закончились, всего лишь две конфеты. Еще в одном из эпизодов водку будут закусывать печеньем «Новость». Наконец, в самых крайних случаях, находясь, к примеру, в состоянии психологического шока, герой может обходиться и «подножным кормом»: <...> *выпил бутылку «Московской», не закусывая. Только курил одну сигарету за другой и жевал рябиновые ягоды* <...> (II, 251).

Впрочем, не всегда рацион довлатовского персонажа выглядит столь скудно. Разумеется, в силу хронического безденежья и сомнительного социального статуса ему недоступны многие из реализуемых через систему распределителей и специальных буфетов даже не самого высшего класса гастрономические сокровища, которые предназначались для советских номенклатурных работников: икра, мармелад, языки, дефицитная рыба и т. п.

Обо всех этих «излишествах» герой Довлатова может знать, но обладать ими ему не дано, и в этом плане еда становится социальным маркером, разделяющим людей на соответствующие категории. Даже в тех случаях, когда появляется реальная перспектива получения

кулинарных бонусов, Довлатов-автор делает ее призрачной, существующей как бы в другом измерении.

Это прослеживается, скажем, в одном из эпизодов повести *Компромисс*, когда корреспондент газеты и редакционный фотограф получают задание написать от имени передовой эстонской доярки письмо-рапорт генеральному секретарю коммунистической партии, для чего отправляются в командировку на место работы героини труда. С учетом важности полученного задания работников прессы размещают в загородном номенклатурном доме отдыха. По существовавшей в те времена неизменной традиции понятие «отдых» включало обильное застолье с выпивкой и финскую баню. Казалось бы, появляется повод для хотя бы относительно полного описания «дукуллова пира» райкомовского масштаба. Однако вместо этого повествователь перечисляет только названия алкогольных напитков: коньяк высшего качества, джин с тоником, вино. О еде не сказано ни слова, и только о завершающей фазе двухдневного кулинарного марафона коротко сообщается: *<...> была восстановлена дефицитная райкомовская закуска. Впрочем, появилась кабачковая икра – свидетельство упадка* (I, 317–318).

Вместе с тем, небогатая на гастрономические изыски обыденная советская действительность, какой ее изображает Довлатов, все же предоставляла обыкновенному человеку возможность удовлетворить кулинарные запросы в относительно пристойном виде. Среди продуктов и блюд, которые в разных ситуациях употребляет довлатовский персонаж, фигурируют не только тюремная баланда или селедка с сомнительным запахом, но и бутерброды с ветчиной, говяжьих сардельки, холодец, маринованные грибы, шашлыки и шницели, сладкие булочки с джемом и многое другое. Даже в расположенном неподалеку от лагерной зоны поселковом магазине охранник обнаруживает «золотистый куб халвы».

Никакой попытки апологии пищевого кода советской эпохи второй половины прошлого века при этом, разумеется, нет, и, скажем, упоминание о чебуреках, поджаренных на маргарине, вряд ли может вызвать у потенциального потребителя такого блюда аппетит. Образчик из того же ряда – консервы «Завтрак туриста», которые вызывают приступы аллергии даже у собаки по кличке Глаша, стойко переносящей разного рода житейские трудности своего хозяина.

Достаточно показателен и еще один аспект. Довлатовский персонаж-аутсайдер передвигается в пространстве социума по достаточ-

но замысловатым, часто непредсказуемым траекториям. Это модель существования, в которой большую роль играет случай, как проявление хаоса бытия в целом.

Поэтому лишенный дома в точном и полном смысле этого слова герой Довлатова и в плане удовлетворения гастрономических потребностей практически никогда не выступает в функции субъекта. Он оказывается либо гостем, которого потчуют хозяева, либо участником скромных коллективных трапез, происходящих в топосе псевдодомов: непредсказуемо появляющихся на пути героя квартирах, редакционных кабинетах, столовых, шашлычных, буфетах и ресторанах.

Данные обстоятельства определяют ситуативный характер меню трапез персонажа, по большей части он насыщается тем, что предлагается в сложившихся обстоятельствах. Так, скажем, оказавшись почти невероятным образом в Таллине, будущий корреспондент газеты *Советская Эстония* забредает в квартиру уже упомянутого Эрика Буша и его спутницы. Презентация скромного угощения вполне соответствует общей обстановке в жилище и психологической атмосфере, которая здесь царит:

Такого чудовищного беспорядка мне еще не приходилось видеть. Обеденный стол был завален грязной посудой. <...> У двери выстлались пустые бутылки. <...> С продавленного дивана встал мужчина лет тридцати. <...> Мы поздоровались. Я неловко и сбивчиво объяснил, в чем дело. Буш улыбнулся и неожиданно заговорил стихами: — Входи, полночный гость! Чулан к твоим услугам. Кофейник на плите. В шкафу голландский сыр (I, 333–334).

Пребывание же новообращенного экскурсовода пушкинского заповедника на постое в избе одного из местных жителей сопровождается употреблением, пожалуй, единственно возможного набора продуктов, который предлагает своему квартиранту гостеприимный хозяин: хлеба, сала, яиц и лука.

Как писал в свое время М. М. Бахтин, пиршественные образы в литературе <...> *существенным образом связаны со словом, с мудрой беседой, с веселой истиной, между словом и пиром существует исконная связь.*⁶ К человеку в довлатовской прозе эти соображения можно отнести только с весьма существенными оговорками.

Как уже было отмечено, сам обряд еды в художественном мире Довлатова практически никогда не достигает уровня собственно пира. Таковым нельзя считать даже те случаи, когда трапеза проис-

ходит в местах, казалось бы, специально для неё предназначенных. Тем не менее, даже в кафе и ресторанах заказанный, как правило, спутниками или спутницами главного героя набор угощений тяготеет все к тому же минималистскому варианту меню:

Мы заказали триста граммов водки, два салата и по котлете (I, 262); <...> *официантка принесла бутерброды и салат* (II, 239); <...> *Татьяна заказывала блинчики, вино, конфеты* <...> (II, 235); <...> *мы заказали пива и бутерброды* (III, 393) и т. п.

Совместная трапеза и присутствующая на ней еда чаще всего не становится для участников застолья одним из поводов для беседы. Это скорее обыденный ритуал, дань повседневной рутине телесного существования человека. Не случайно герой повести *Заповедник*, общаясь в кафе со своей женой, которая решила эмигрировать, никак не может найти нужных слов и ограничивается малосодержательным диалогом. Коммуникативный смысл повседневной трапезы в художественном мире Довлатова ограничен, поскольку она обычно только фиксирует и подтверждает уже сложившийся порядок контактов, не прибавляет в отношениях с другими ни доброжелательности, ни взаимопонимания. Можно констатировать, что меню героев писателя — значимый, но относительно факультативный элемент в проявлении его человеческой сущности.

Отчасти поэтому столь большое место в застольной практике такого персонажа занимает алкоголь. Но этот, хотя и связанный с мотивом еды аспект требует отдельного разговора.

¹ Довлатов С. *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: Азбука, 2000, с. 64. (Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в скобках за текстом).

² Генис А. *Довлатов и окрестности. Филологический роман*. Москва: Вагриус, 1999, с. 123.

³ Там же.

⁴ Золотова Г. А. *Очерк функционального синтаксиса русского языка*. Москва: Наука, 1973, с. 331–337; Валгина Н. С. *Синтаксис современного русского языка*. Москва: Высшая школа, 1991, с. 209.

⁵ См. об этом: Орлова Н. А. Типология героев С. Довлатова. *Университетские чтения — 2009*, часть VII. Пятигорск, 2009, с. 180–186.

⁶ Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990, с. 310.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990.

Валгина Н. С. *Синтаксис современного русского языка*. Москва: Высшая школа, 1991.

Генис А. *Довлатов и окрестности. Филологический роман*. Москва: Вагриус, 1999.

Довлатов С. *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

Золотова Г. А. *Очерк функционального синтаксиса русского языка*. Москва: Наука, 1973.

Орлова Н. А. Типология героев С. Довлатова. *Университетские чтения — 2009*, часть VII. Пятигорск, 2009

Инара Кудрявска

ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ КАНОВИЧА: СМЕНИВШИЕ ВЕРУ

Summary

Human in Grigoriy Kanovich's Writing: Backsliders

As depicted in Kanovich's novels, the world of the Jewish borough, formed in the times of the Grand Duchy of Lithuania, has been changed under the influence of culture and religion of the local people, first of all the Lithuanians and Catholics. Differentiation and juxtaposition, convergence and interpenetration of "one's own" and "alien" religions is one of the key problems in the works of Grigoriy Kanovich. Thus in his novel "No paradise for slaves" the convert's destiny forms the plot. In Kanovich's novels those who betrayed Jewry sooner or later return to the faith of forefathers. Those who "adopted Jewry" remain faithful to the acquired religion, though still appeal to the Christian omens in the moments of inner tension. Very often Kanovich's characters try to overcome any sort of disconnection, religious disconnection as well. They primarily strive for universal values, aspire to be humans, not Jews or Catholics.

Key-words: religion, convert, faith of forefathers, Catholics, Jews, Christianity

*

Введение

Еврейско-литовский текст – уникальное явление в литературе, которое опирается на оригинальный историко-культурный материал. Действие в романах Кановича разворачивается в пространстве этнографической Литвы. Еврейское местечко возникает как совокупность людей, несущих обширную художественную информацию об определенном этносе и его судьбе¹. Мир еврейского местечка, речь о котором идет в романах Кановича, сформировался еще во времена Великого княжества Литовского, претерпел изменения под влиянием культуры и религии местных жителей, прежде всего литовцев, католиков. Разграничение и противопоставление, сближение и взаимопроникновение «своей» и «чужой» религии – одна из ключевых про-

блем в творчестве Григория Кановича, а в романе *И нет рабам рая* судьба выкреста становится основой сюжета.

Категории «свой», «чужой»

Во взаимодействии представителей двух религий (иудеев и католиков), в характеристике их отношений в романах Кановича важными будут категории «свой», «чужой». Корчмарь Ешуа (роман *Слезы и молитвы дураков*) искренне не понимает тех, кто каждый день заполняет его корчму, с кем он прожил 50 лет бок о бок:

*На усенье в корчму не пробиться. На усенье даже бабы пьют. Что за люди? У них даже смерть — праздник! Смерть Богородицы, смерть Иисуса Христа... Что за люди?*²

Даниил (*Свечи на ветру*), задержавший ехавших на базар крестьян, услышал: *Христопродавцы! Давить вас надо. Как клопов*³. Постоянно чувствуя некую опасность со стороны иноверцев, евреи оберегают себя от их влияния. Даже спасая детей, отдавая их из гетто в детский дом литовца, доктора Бубнялиса, Даниил озабочен тем, что их окрестят, и *они, если выживут, забудут свой дом, свой язык, свою мать*⁴. Когда из гетто Даниила и выкреста Юргиса провожают на работу в город, никто не верит, что они вернуться. Однако тревожит остающихся в гетто не это, своего рода, предательство, а другое. *Обещай, что там... на воле... душа у тебя останется наша...*⁵ — просит Даниила служка Хаим.

Страх от того, что кто-то из родных станет выкрестом, странным образом в сознании Даниила сочетается с представлениями о непреодолимости, вечности, неистребимости в душе веры предков:

*Можно перекрасить стены дома, но основу не перекрасишь. Человек — не стена, а основа. Крестится он или бьет поклоны, <...> он не меняется, его не перекрасишь: ни в одной лавке такой краски не найдешь. Да и будь она в продаже, разве со временем из-под нее, как земля из-под снега, не пробьется, не пролезет твой истинный, ничем не смываемый цвет?*⁶

Может быть, поэтому в романах Кановича сменившие веру евреи так или иначе возвращаются к вере предков. А вот те, кто пришел к иудаизму, «принял еврейство», хоть и обращаются к христианским знакам в моменты наивысшего душевного напряжения, опасности, остаются верны обретенной религии.

Принявшие иудаизм

Дануту-Гадассу нельзя назвать настоящей иудейкой, над ней не был совершен необходимый ритуал. Однако Данута, будучи католичкой, живет на местечковом кладбище, со временем становится хранительницей этого святого для каждого еврея места. Изредка у нее возникает желание, чтобы сын высек на ее надгробии не еврейскую фамилию Дудак, а польскую Скуйбышевская, желание, чтобы *ее похоронили не на чужой земле, ведь, куда приятней лежать со своими, нежели с чужими*⁷. Данута недоумевает, *как же она оказалась на этом кладбище, где нет ни одного креста*⁸. Однако эти мысли не становятся источником какого-либо разрушения ни для окружающих, ни для нее самой. Данута-Гадасса молится Господу как в синагоге, так и в католическом храме, причем ее молитву не смеет прервать ни рабби, ни ксендз. Католичка, осознающая, что *от христианства у нее только нательный крестик остался*⁹, с равным уважением и добротой вспоминает свою тетушку-польку и беседует с приходящими к ней во сне умершими евреями. Для Дануты абсолютно не важен религиозный ритуал. Ей достаточно еврейского имени, которым ее нарек хранитель кладбища, старый еврей Эфраим, чтобы жить на этом кладбище и хранить память об ушедших. Данута убеждена, что еврейство — *не клейменная плоть, а дух, вселенный свыше*¹⁰. Дануте удалось парадоксальным образом сочетать в своем сознании две религии, ее не сторонятся евреи, даже просят у нее помощи, сыновей Дануты в местечке почти все считают евреями, несмотря на то, что мать иноверка. Уважают хранительницу памяти на еврейском кладбище и католики. Такие несколько идеализированные отношения возникают, возможно, потому, что Данута не предала, не изменила, сохранила в душе веру своего народа и не нарушила покоя евреев местечка.

Не такая судьба ждет литовку Морту (*Слезы и молитвы дураков*), которую родители отдали еще тринадцатилетней девочкой в услужение к корчмарю Ешуа. По воскресеньям и праздникам она ходит в костел, молится, однако чувствует себя *жалкой и неисправимой грешницей*¹¹. Морта не подчиняется требованию сына корчмаря снять крестик, и Семен не признает за ней, вынужденно оказавшейся в еврейской семье, права называться членом семьи, «своей». Пребывание в еврейской семье Морта воспринимает как жертву, которая не пропадет даром, наставит на путь истинный евреев, *откликнется где-нибудь за тридевять земель, в Сибири, где среди бесконечных, как*

*ее терпение, снегов затерялись родители и братья*¹². Тем не менее, народ, среди которого Морте пришлось прожить долгие годы, она называет племенем, *загадочным и манящим, как его язык и молитвы*¹³. На замечание подруги — *Да ты, я вижу, совсем еврейкой стала* — Морта замечает: *Не совсем*¹⁴. Однако в том же разговоре с Зельдой высказывает сомнение в своем боге: *Мой бог меня не слушает. Может, говоришь, ваш услышит*¹⁵. Не слышат ее и единоверцы, Морта уже никогда не сможет стать своей для литовцев: *Жидмерге! Жидовская шлюшка! — обжег ее однажды чей-то хрип в притворе*¹⁶.

Морта решает изменить свое двусмысленное положение (*Для одних — не христианка, для других — не еврейка*¹⁷) и проходит обряд обращения в еврейство, что удивляет даже ее будущего мужа Ешуа, ведь *это все равно что вылезти из одной кожи — без ссадин и нарывов — и влезть в другую — с волдырями от ожогов, с рубцами от порки, а главное — с клеймом, как на скотине*¹⁸. И самым чувствительным рубцом на душе Морты оказываются слова повитухи-литовки: *Урода от них родишь! С головой птицы и ногами зверя*¹⁹. А когда Ешуа обвинили в ритуальном убийстве литовского мальчика и на кабак с криками *Бей жидов!* напали пьяные, Морта, *покоряясь судьбе, принимая любой исход как дар небес, как избавление*²⁰, достала свой нательный крестик, положила его на подушку и легла рядом. В атмосфере все нарастающей ненависти бывших единоверцев Морта обращается к христианскому богу. Но пути назад нет, как нет пути в костел, куда ее не пускают уже давно. В своей сдержанной тоске по мужу-еврею, в желании спасти еще не родившихся детей от ненависти Морта становится похожа на изваяние, поразившее выкреста Дорского своей целостностью, независимостью, гордостью.

Выкресты

Присяжный поверенный Мирон Александрович Дорский, в еврейском прошлом Мейлах Вайнштейн, когда-то покинул родное местечко и постарался забыть и веру предков, и родителей, и тех, кто помогал ему, сироте, получить образование. Роман *И нет рабам рая* — это история возвращения к истокам, к еврейству. Помимо воли Дорского в привычном для присяжного поверенного пространстве суда появляются знаки его прошлого, местечка: во сне плывет рыба, которой он торговал, напоминает имена предков старая еврейка *в нелепом, топорщившемся ежовыми иголками и покрывавшем ее крохотную птичью голову парике, в длинном, застиранном до дыр ситце-*

вом платье, с лишаями жирной рыночной грязи²¹ на ботинках. Следует отметить, что отсылающие к прошлому образы постепенно теряют в сознании выкреста негативную коннотацию: мать из дряхлой визгливой еврейки превращается в *высокую сухопарую женщину со звонким, как монета, именем — Злата*²². И тогда наступает время давно не испытываемых сомнений:

*Где и когда я так угорел, что сам себя не помню? <...> Тогда ли, когда, стоя в сияющей, как будущее, церкви перед отцом Николаем, заглушил в себе молитвы своего детства? <...> Неужто все, что случилось со мной тогда и до сих пор было не прозрением, а угаром?*²³

Дорский, живущий в Вильно преуспевающий присяжный поверенный, не берет политических дел, потому что боится предполагаемого упрека в свой адрес:

*Кого это вы, многоуважаемый Мирон Александрович, берете под свое крылышко? Вероотступников, врагов престола, подрывателей устоев?*²⁴

Самое страшное то, что Дорский считает представителей огромной империи правыми, ведь еще со студенческих времен он усвоил несколько непреложных «истин»: *у разумного человека и вера должна быть разумная. Не вера тех, кто на дне, а вера тех, кто на верху*²⁵.

Когда Дорский, взявшийся защищать обвиненных в ритуальном убийстве православного мальчика соотечественников, нарушает данную когда-то клятву не защищать евреев и приезжает в местечко, вновь обретенная родина начинается для него с рыночной площади. Двое сорванцов гоняют тряпичный мяч, и брызги грязи от этого мяча оказываются уже не на подоле платья старой еврейки из сна кошмара, а на полах пальто Мирона Александровича. Рыночная грязь очищает, рыночный воздух дает ощущение давно не испытываемой свободы, возвращает во времена, когда на Мейлахе еще не было греха предательства, когда он *мнил себя не изгоем, не беглецом, не отщепенцем, а творцом, сотворившим и это солнце, и это небо, и этих двух чумазных сорванцов*²⁶, когда еще не стерся из памяти образ матери.

Кладбище, без которого не может существовать еврейское местечко, разрослось и казалось присяжному поверенному огромным выпасом каменных животных-надгробий с надписями на древнееврейском языке, которого он не знает. Когда-то ему, крещеному из иудеев, смотритель православного кладбища в Вильно отказался продать место для захоронения, в мире материального и временного

пришлось давать взятку за то, чтобы помнили. На местечковом кладбище Дорский вспоминает слова матери о том, что сюда ходят за *другой пищей, насыщавшей его дедов и прадедов больше, чем хлеб*²⁷. Когда возница, умевший читать надписи на надгробьях, позвал Мирона Александровича, он *побежал, послушный как никогда, к своему отцу и матери, к своему детству, к своему сиротству, к своему искуплению, в этот момент его звали, как сорок с лишним лет назад, Мейлахке-карасем*²⁸.

Пространство местечка становится и пространством покаяния. Когда-то дядя, получив от Дорского письмо, в котором племянник сообщал о своем крещении, объявил Мейлахке мертвым. Сейчас дом дяди прощает Дорскому выбор, когда-то сделанный им в церкви на Васильевском острове. В синагоге же разгорается скандал, как будто не только люди, но и само помещение чувствует состояние, в котором пришел в священное для евреев место выкрест. Дорский ощущает себя сиротой среди чужих ему людей, до него доносится запах пота, кислых шей, *отчаяния, запах взопревших бород и невысказанной усталости. Так вот чем пахнет вера его дедов и прадедов!*²⁹ Нетерпимость местечковых евреев пугает, в сознании присяжного поверенного рождается обличительная речь:

*Но на кой черт им свобода, если она для них только форма стадного, сытого или полуголодного существования. <...> Оградились от всего мира своими свитками, завесили горизонт, как зеркало в день траура, лапсердаками!*³⁰

Однако произносит Мирон Александрович совсем другие слова:

*Люди! Я виноват перед вами... виноват перед отцом и матерью, да будет благословенно их имя!*³¹

Упавшего в обморок Дорского выносят из синагоги на руках, и *нетерпимость расступилась перед ним, и прощение взмыло над неподвижным телом, касаясь его ангельскими крыльями*³², Дорскому кажется, что он покачивается в люльке, а в ушах звучат обрывки исцеляющей колыбельной.

Наконец, Дорскому снится сон, в котором мать впрягает его в повозку вместо лошади, и, *странно, чем ближе к дому, тем телега шире, тем вместительней, не вмещается на большаке*³³, все больше на ней евреев его местечка, живых и мертвых. Из последних сил спасает Мейлахке своих соотечественников от преследующих их казаков и не жалуется на тяжесть, не отказывается от доли, выпавшей еврею Вайнштейну. Мать во сне снова подталкивает выкреста на верный

путь, ведь сорок с лишним лет ездил он в фаэтоне и кого-нибудь выбрасывал: в Петербурге — отца и мать, в Вильно — Мейлахке Вайнштейна и своего благодетеля дядю Нафтали Спивака³⁴.

О своем внутреннем перерождении Мирон Александрович образно говорит как о рождении у него ребенка, которого он носил под сердцем сорок лет. Этому ребенку он не желает своего пути:

*Я дам ему на дорогу денег, и пусть возвращается туда... где жила его мать Злата... и дядя Нафтали Спивак. Только передайте им: пусть не посылают они его на учебу в Вилькию... пусть торгует на рыночной площади рыбой...*³⁵

Однако воспоминания о дороге в родное местечко, железный крюк от люльки под потолком когда-то покинутого дома, могила дяди не на местечковом кладбище, а во дворе тюрьмы, стертая надпись на надгробии матери напоминают об измене, не допускают полного и безраздельного слияния с предками, со своим народом. Последняя речь Дорского в суде уже не выступление присяжного поверенного, а слова, обращенные к тому суду, которому нет конца, перед которым он готов предстать в образе Мейлаха Вайнштейна.

Выкрест Юдл-Юргис *Свечи на ветру* женится на литовке, крестится, однако вместе с евреями во время Второй мировой войны оказывается в синагоге, а потом и в гетто. Юргис, запертый вместе с жителями местечка в божьем доме, демонстрирует свою чуждость по отношению к евреям. На замечание служки Хаима о том, что в синагоге курить нельзя, Юргис спокойно возражает: *Вам нельзя, мне можно*³⁶. Следует отметить, что отрекается Юргис не только от религиозной, но и от национальной принадлежности. Защищая сделанный когда-то выбор, он говорит: *Я не еврей <...>. — Я католик*³⁷.

В мире, где *распоряжается не бог*³⁸, где *есть немцы, литовцы, евреи, а людей нет*³⁹, отречение от веры предков приобретает еще более трагические черты. Категоричен и даже непривычно агрессивен в оценке поведения Юдла служка Хаим, выкрикивающий в адрес выкреста: *Дерьмо ты, а не католик. <...> Ты такой же еврей, как и все мы. Только теперь в тысячу раз хуже*. Хаим по-прежнему считает Юдла евреем, однако слова синагогального служки сложно посчитать прощением и принятием: *Нацепил крест, болтает по-литовски и думает: я не я. <...> На груди у него крест, а в штанах-то...*⁴⁰

Полицейский, бывший органист костела Валюс, который руководствуется не религиозными мотивами, а порядками, продиктованными новой властью, четко определяет место выкреста в сложив-

шейся системе отношений: *Ты больше не Юргис. Ты еврей*⁴¹. Знаковым является прощание Юргиса-Юдла с детьми. Отец поставлен полицейскими перед выбором: либо он отказывается от детей, и тогда они, литовцы, могут уйти домой, либо он по-прежнему называет их своими, евреями, и обрекает на гетто. И отец вынужден принять страшное решение:

*Нет! — Юдлу-Юргису не хватало воздуха. Он задышался. — Не мои они... не мои... Бегите, родненькие... бегите, соколики...*⁴²

С этого момента начинается мучительный, как у всех выкрестов, путь Юдла к истокам, к вере предков.

И снова, как в случае с Дорским, особое значение приобретает мотив сна, в котором давно умершая мать упрекает Юдла: *Не тут ты, сынок, выбрал! Мало тебе было евреек?* Впервые после этого сна выкрест произносит свое еврейское имя: *<...> словом, когда я еще был Юдлом <...>*⁴³. Выкресту все чаще напоминают о его еврейском происхождении, он стискивает зубы, становится страшен, продолжает искать возможность связаться с женой-католичкой, однако родственник его жены в нескольких словах объясняет место того, кого совсем недавно считал близким человеком: *Все равно же вы вроде бы померли... померли для всех...*⁴⁴ Юдл оказывается в положении, которое сам четко определяет: *Когда дверь закрыта с обеих сторон. Изнутри и снаружи. Это страшно*⁴⁵. Выкрест на время покидает гетто. Окончательно захлопывается для него дверь туда, где жена и дети. И пусть Юдл еще пытается оправдать жену (*Ее запугали... Она не виновата!*⁴⁶), он уже называет себя вернувшимся блудным сыном и просит совершить обрезание — как знак его возвращения к вере отцов. Он «открывает» дверь, за которой еврейское кладбище местечка и могилы отца и матери:

*Каждый должен куда-то вернуться... <...> Если не к живым, то к мертвым.*⁴⁷

В начале пути в гетто из синагоги выходят *шесть мужчин, восемь стариков, двенадцать женщин, десять детей и выкрест Юдл Цевьян*⁴⁸. В гетто похоронить музыканта Лейзера по обычаям предков нельзя, потому что присутствуют только трое евреев: Даниил, Юдл-Юргис и Хаим. Имя выкреста называется не отдельно, как имя не совсем человека, а в одном ряду с единоверцами.

Ни разу выкрестом не номинирована в романе Кановича *Очарованье сатаны* Элишева, которая вынуждена принять католичество,

потому что только так, по мысли хозяина хутора литовца Ломсаргиса, она может спастись в эти сумасшедшие времена, когда расстреливают только за принадлежность к национальности. Элишева уверена, что *веру, как и кожу, не меняют*⁴⁹. Крестик она наматывает на связку ключей, он никогда не станет для еврейки сакральным знаком; Элишева съезживается, когда ей приходится надевать на шею скользкую, как змейка, цепочку. Не будучи религиозной, Элишева чувствует вину перед своим народом, отцом, сестрой, потому что не была с ними, когда они шли от синагоги ко рву, потому что позволила себя крестить ради спасения. Эта вина заставляет Элишеву убежать с хутора, вернуться в дом отца, чтобы оттуда пройти от начала и до конца весь путь, который прошли ее родственники и соседи до рва в Зеленой роще. На этом пути она просит полицейского сделать всего одну остановку, в местечковой синагоге, где молится за отца и сестру. Именно поэтому на кладбище, где хоронят еврейку Элишеву, крещенную ради сохранения жизни, происходит символическое преодоление разделения на «своих» и «чужих». Ломсаргис, несмотря на эгоистическое желание использовать Элишеву то как бесплатную рабочую силу, то как сторожа, оказался способен на преодоление разрозненности. *Придется нам, господа, на время погребения стать евреями*⁵⁰, — отвечает он на слова Иакова о том, что по чину похоронить еврейку Элишеву не получится: для этого требуется десять мужчин-евреев. Одинаково искренне молятся о спасении души Элишевы католик Ломсаргис и иудей Иаков: *В синем, без единой помарки небе им внимали оба Бога...*⁵¹

Преодоление разобщенности

У героев Кановича нередко возникает желание преодолеть любую разобщенность. Корчмарь Ешуа, которого через несколько лет осудят за несовершенное им ритуальное убийство мальчика-католика, ропщет:

*Господи милосердный, зачем ты придумал столько всяких племен? Мало тебе было одного племени — человек?*⁵²

Состояние раскалывающегося мира очень точно определяет сумасшедший Семен. Ломсаргис, убегая от новых хозяев жизни, останавливается на развилке *из какого-то щемящего суеверия*. Иудей Семен зовет литовца встать рядом с ним и ждать, ведь, по его мнению, *Мессия не приходит потому, что все ждут взрость*⁵³.

Следует отметить, что религиозный контекст в романах Кановича, как правило, отходит на второй план. Для него гораздо важнее общечеловеческий уровень в оценке действий героев, их позиций. Так, давно умершая, но живая в сознании внука старая еврейка говорит:

*Я терпеть не могу выкрестов. Но когда человек страдает, грех стоять в стороне.*⁵⁴

Даниил подходит к Юдлу и поднимает его с колен, *ибо никто сроду не стоял на коленях во дворе старой синагоги мясников. Не для того мой прадед вымостил его, чтобы кто-то бился о булыжник головой. А для того, чтобы человек не утонул в грязи по дороге к господу...*⁵⁵

Объединяет своих и чужих на пути в гетто сначала колокол (боги разные, а колокол на всех один⁵⁶), а потом и католическая молитва:

*Молитва журчала тихо, еле слышно, как будто Юдл-Юргис не говорил, а бредил, и все, даже служка Хаим, внимали ей, и губы у каждого чуть приоткрылись, и, казалось, из гортани вот-вот, через миг, хлынет тот же бред, те же слова, обращенные к другому богу, молящие его о том же, о снисхождении и пощаде...*⁵⁷

Даже полицейский, сорвавший в момент молитвы крестик с груди выкреста, не посмел *стрелять в молитву, которая текла и журчала, и в этом журчании было что-то торжественное и неистребимое, как в звоне меди на колокольне*⁵⁸.

В конце концов Даниил, герой романа *Свечи на ветру*, в разговоре с выкрестом четко сформулирует ту модель поведения, которая, на его взгляд, кажется идеальной:

*И все же лучше любить, не отрекаясь...*⁵⁹

Его слова подтверждает не покидающая внука бабушка:

*Если человеку станет легче от креста, разорвись на части и достань ему крест. Если человек почувствует себя счастливее в ермолке, обойди весь свет и добудь ермолку.*⁶⁰

Заключение

Взаимодействие представителей двух религий, иудеев и католиков, одна из ключевых проблем в творчестве Григория Кановича. Во взаимодействии представителей двух религий, в характеристике их отношений важными становятся категории «свой», «чужой».

В романах Кановича изменившие еврейству (выкресты) так или иначе возвращаются к вере предков. Те же, кто принял еврейство,

хоть и обращаются к христианским знакам в моменты душевного напряжения, остаются во многом верны обретенной религии.

Герои Кановича нередко пытаются преодолеть любую, в том числе религиозную разобщенность, что связано прежде всего с общечеловеческими ценностями, — желанием быть не иудеем или католиком, не выкрестом, предавшим веру отцов, а человеком.

¹ Соколянский М. Неожиданный отзвук (мотивы Достоевского в прозе Григория Кановича). *Ebreju teksts Eiropas kultūrā*. Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2006, с. 220.

² Канович Г. *Слезы и молитвы дураков*. Вильнюс: Vaga, 1987, с. 61.

³ Канович Г. *Свечи на ветру*. Вильнюс: Vaga, 1986, с. 327.

⁴ Там же, с. 421.

⁵ Там же, с. 427.

⁶ Там же, с. 449.

⁷ Канович Г. *Не отврати лица от смерти*. Вильнюс: Vaga, 1992, с. 11.

⁸ Там же, с. 252.

⁹ Там же, с. 256.

¹⁰ Там же.

¹¹ Канович Г. *Слезы и молитвы дураков*. Вильнюс: Vaga, 1987, с. 34.

¹² Там же, с. 211.

¹³ Там же, с. 252.

¹⁴ Там же, с. 129.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 34.

¹⁷ Канович Г. *И нет рабам рая*. Москва: Советский писатель, 1989, с. 21.

¹⁸ Там же, с. 19.

¹⁹ Там же, с. 53.

²⁰ Там же, с. 121.

²¹ Там же, с. 3.

²² Там же, с. 9.

²³ Там же, с. 156.

²⁴ Там же, с. 15.

²⁵ Там же, с. 13.

²⁶ Там же, с. 200.

²⁷ Там же, с. 204.

²⁸ Там же, с. 205.

²⁹ Там же, с. 226.

³⁰ Там же, с. 228.

- ³¹ Там же.
- ³² Там же, с. 229.
- ³³ Там же, с. 158.
- ³⁴ Там же, с. 247.
- ³⁵ Там же, с. 266.
- ³⁶ Канович Г. *Свечи на ветру*. Вильнюс: Vaga, 1986, с. 351.
- ³⁷ Там же, с. 352.
- ³⁸ Там же, с. 353.
- ³⁹ Там же, с. 461.
- ⁴⁰ Там же, с. 370.
- ⁴¹ Там же, с. 353.
- ⁴² Там же, с. 365.
- ⁴³ Там же, с. 440.
- ⁴⁴ Там же, с. 469.
- ⁴⁵ Там же, с. 463.
- ⁴⁶ Там же, с. 536.
- ⁴⁷ Там же, с. 544.
- ⁴⁸ Там же, с. 360.
- ⁴⁹ Канович Г. *Очарование сатаны*. Вильнюс: Текст: Книжники, 2009, с. 143.
- ⁵⁰ Там же, с. 298.
- ⁵¹ Там же, с. 309.
- ⁵² Канович Г. *Слезы и молитвы дураков*. Вильнюс: Vaga, 1987, с. 59.
- ⁵³ Канович Г. *Не отвори лица от смерти*. Вильнюс: Vaga, 1992, с. 249.
- ⁵⁴ Канович Г. *Свечи на ветру*. Вильнюс: Vaga, 1986, с. 365.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Там же, с. 391.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Там же, с. 392.
- ⁵⁹ Там же, с. 397.
- ⁶⁰ Там же, с. 451.

ЛИТЕРАТУРА

- Канович Г. *И нет рабам рая*. Москва: Советский писатель, 1989.
- Канович Г. *Не отвори лица от смерти*. Вильнюс: Vaga, 1992.
- Канович Г. *Свечи на ветру*. Вильнюс: Vaga, 1986.
- Канович Г. *Слезы и молитвы дураков*. Вильнюс: Vaga, 1987.
- Канович Г. *Очарование сатаны*. Вильнюс: Текст: Книжники, 2009.
- Соколянский М. Неожиданный отзвук (мотивы Достоевского в прозе Григория Кановича). *Ebreju teksts Eiropas kultūrā*. Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2006.

Наталья Шром

**ЧЕЛОВЕК, (НЕ) ЧИТАЮЩИЙ ДОСТОЕВСКОГО:
ГЕРОИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ
КАК ЧИТАТЕЛИ**

Summary

A Man Who Reads / Does not Read Dostoyevsky: the Characters of the Modern Russian Prose as Readers

The high level of citation of the classical authors is characteristic of the modern Russian literature. This can be the evidence of the classical literature still being the cultural matrix in the Russian artistic consciousness, and, at the same time, of the status of the literary pantheon being problematic for a contemporary human, thus making the modern artistic discourse an arena for the discussions about the role of the classical heritage in the contemporary society. The article is devoted to the problem (and its solution) of reception of the literary classics on the basis of the analysis of the bookshelf of literary characters of the modern Russian prose. The corpus consists of more than twenty texts of the Russian prose fiction written between 1998 and 2013; each text includes explicit reference to the reading/ non-reading of Dostoyevsky. Special attention is paid to the cultural mythology of the book and reading, realized in the metaphors “the death of a reader” and “new sought-for book”, as well as to the status of the name of Dostoyevsky, the reasons for its desacralization and devaluation in the culture of the 2000s. The author of the article makes a conclusion about the change of the conceptual ideas in connection to reading: the generation of the reading fathers in the prose fiction of the 2000s is opposed to the generation of not-reading children who reject reading and literature as an unconditionally positive experience.

Key-words: modern Russian prose fiction, classical literature, character, reading, reader, Dostoyevsky

*

Введение

Наполнение книжной полки литературного героя может быть интересно с разных научных точек зрения: круг чтения героя проясняет сущностные черты его характера; реализация читательского

опыта в сюжетном событии высвечивает авторскую рефлексию по поводу литературы; уже сам факт присутствия в тексте определенного каталога книжных наименований позволяет судить о статусе литературы в обществе, и это оценочное суждение может распространяться на литературу разных временных и ценностных регистров — на литературу классическую, массовую, актуальную. Кроме того, исследовательская перспектива, сфокусированная на факторе чтения (термин Ольги Турышевой, под которым понимаются *любые указания текста на читательскую деятельность героя*)¹, представляет собой вариант реализации методологически актуального антропологического подхода к художественной литературе. На наш взгляд, фактор чтения позволяет *развернуть текст в сторону отражения наших человеческих потребностей и понимания нашего человеческого устройства*,² тем более, если учесть исторически сложившееся отношение к литературе, к чтению как к одной из важнейших в русской культуре аксиологических составляющих структуры личности. Этот ракурс тем более актуален для пост-постмодернистского сознания, сформировавшегося в результате последовательно проводившейся идеи десакрализации литературы, особенно классической. О парадигматических сдвигах в ценностной структуре современной личности свидетельствуют и социологи литературы, и литературные критики, которые настойчиво проводят мысль о неуклонном снижении роли литературы в современном обществе, о смещении статуса читателя на шкале культурных ценностей. Несмотря на столь негативные для литературы социальные тенденции (а может быть, и благодаря им), сюжет чтения из художественного текста не исчез, современные литературные герои читать не перестали, напротив, их книжная полка весьма разнообразна и заслуживает всестороннего научного осмысления.

Обоснование выбора авторского имени

Выбор Ф. М. Достоевского в качестве исследовательского объекта обусловлен читательскими предпочтениями литературных героев, то есть частотностью упоминания авторского имени в художественных текстах. Материалом для статистических выводов послужили «толстые» литературные журналы — *Волга, Дружба народов, Знамя, Звезда, Нева, Новый мир, Октябрь, Урал* — за 2000 и 2013 год. Все тексты выложены в электронной библиотеке *Журнальный зал*.³

Во внимание принимались опубликованные в этих журналах крупные прозаические формы – романы и повести, поскольку реализация сюжета чтения (как правило, это не магистральная сюжетная линия) требует определенного текстового объема. Поиск осуществлялся по авторскому имени: в поисковую строку вводились фамилии писателей, это были Достоевский, Пушкин, Толстой (Лев Николаевич). Выбор именно этих авторских имен был скорректирован проектом *Заветный список*, который был осуществлен в конце 1990-х годов.⁴ Целью проекта, в котором представители русской интеллигенции рассказывали о книгах, оказавших на них самое большое влияние, было составление списков самых влиятельных писателей. Верхние позиции в этом *списке* – согласно проекту – заняли Достоевский, Пушкин и Л. Н. Толстой (в этой последовательности). Кроме того, Достоевский оказался автором самого влиятельного произведения (*Братья Карамазовы*) и тем писателем, чье авторское имя представлено наибольшим количеством произведений – четырьмя романами (в порядке влиятельности – *Братья Карамазовы*, *Бесы*, *Преступление и наказание*, *Идиот*).

Итоговые результаты проекта *Заветный список* были подтверждены и в художественном пространстве *Журнального зала*. Согласно статистике за 2000 год, имя Достоевский было упомянуто 116 раз, Пушкин – 110, Толстой – 77. Согласно статистике за 2013 год (на момент проведения исследования в распоряжении были номера с 1 по 9) – Достоевский – 129, Пушкин – 112, Толстой – 51. Выбор крайних на временной шкале периодов (годы 2000 и 2013) был обусловлен необходимостью выявить тенденцию в ценностных предпочтениях (они оказались стабильными).

Следует признать, что при таком поиске (только по фамилии писателя) результаты обладают определенной степенью погрешности. Так, например, в приведенном ниже отрывке из романа Алексея Варламова *Купавна*

Дед <...> вопрошал внука о двух вещах: кого Колюня больше любит, Пьера Безухова или Андрея Болконского, а также – дядю Глеба или дядю Толю? Колюня не был достаточно начитан в ту пору, дабы нацелить деда на сравнение с героями Достоевского, которые подошли бы для этого случая куда больше, ибо и сам богатый женолюб, и трое его размашистых детей ложились бледной, но верной тенью карамазовского семейства. Однако на прямо поставленный вопрос отвечать затруднялся, как, впрочем, зат-

*руднился бы выбрать и между толстовскими протагонистами, по младости и глупости своей не любя их неистового создателя вовсе и предпочитая всем русским классикам тишайшего, задумчивого владельца дивного имени в Спасском—Лутовинове (выделено мной. — Н. Ш.)*⁵

имена Достоевского и Толстого даны эксплицитно и в поиске зафиксированы, имя Тургенева (если бы оно находилось в исследовательской перспективе) осталось вне учета. Не могли быть учтены и иные цитатные формы присутствия авторского имени *Достоевский* (*карамазовское семейство*) и *Толстой* (Пьер Безухов, Андрей Болконский). Тем не менее, рискну утверждать, что полученные результаты частотности упоминания исследуемых авторских имен в текстах современной русской художественной прозы достаточно репрезентативны, поскольку, в частности, эти результаты вполне коррелируют с *Заветным списком*.

Материал исследования

В качестве исследовательского материала выбраны романы, написанные в период с 2000 по 2013 год, в которых фактор чтения / нечтения Достоевского представлен эксплицитно, и при этом читательский опыт персонажа активно вовлечен в формирование его личной истории. Также важным критерием отбора художественного материала являлась его социокультурная значимость, судить о которой, в частности, позволяет включенность текста в поле зрения ведущих литературных премиальных фондов.

Это

- *Последний коммунист* Валерия Залотухи (2000, номинация на премию *Русский Букер*);
- *Сами по себе* Сергея Болмата (2000, номинация на премию *Национальный бестселлер* 2001 года);
- *Член общества, или Голодное время* Сергея Носова (2000, премия года журнала *Октябрь*);
- *Кысь* Татьяны Толстой (2000, лауреат премий *Триумф* 2001 года и *Студенческий Букер десятилетия* 2011 года);
- *Аленка-партизанка* Ксении Букши (2002);
- *Face control* Владимира Спектра (2002);
- *[голого]ломка* Гарроса—Евдокимова (2003, лауреат премии *Национальный бестселлер*);

- *Санька* Захара Прилепина (2006, лауреат литературных премий *Эврика* 2006 года, *Ясная поляна* 2007 года, номинация на премии *Русский Букер* 2006 и *Букер десятилетия* 2011 года);
- *Библиотекарь* Михаила Елизарова (2007, лауреат премии *Русский Букер* 2008 года);
- *Метро 2033* Дмитрия Глуховского (2007, премия *Еврокон* в номинации *Лучший дебют*);
- *ГенАцид* Всеволода Бенигсена (2008, номинация на премии *Русский Букер* и *Большая книга*);
- *Хлорофилия* Андрея Рубанова (2009, номинация на *АБС-премию* 2010 года);
- *Пражская ночь* Павла Пепперштейна (2011, номинация на премию *Национальный бестселлер*);
- *Синяя кровь* Юрия Буйды (2011, номинация на премию *Большая книга*);
- *Alta Matrix, или Служение игумена Траяна* Александра Кукушкина и Михаила Гурова (2012);
- *За то, что Бог не спас* Александры Николашиной (2012);
- *Путин – Путин* Александра Тюжина (2012);
- *Стая* Анатолия Наймана (2012);
- *Обращение в слух* Антона Понизовского (2013, номинация на премию *Большая книга*);
- *Про Аглаю Гуслякову* Бориса Буянова (2013);
- *Харбинские мотыльки* Андрея Иванова (2013, номинация на премии *НОС* и *Русский Букер*).

К сопоставительному анализу тенденций в литературе 1990-х и 2000-х привлечен более ранний по времени написания и издания роман Владимира Маканина *Андеграунд, или Герой нашего времени* (1998, шорт-лист премии *Русский Букер* 1999 года), а также роман французского прозаика Фредерика Бегбедера *Идеаль*, написанный на русском материале (2007).

Читать или не читать? Реализация метафоры «смерть читателя» в русской художественной прозе 2000-х

Начиная с 2000 года, в русской литературе настойчиво утверждается культурная метафора «смерть читателя». Она формирует оппозицию «читать – значит умереть, погибнуть самому или убить другого» – «не читать – значит жить, остаться живым, жить настоящей, реальной жизнью». «Смерть читателя» сюжетно разворачивается в

романе Сергея Носова *Член общества, или Голодное время*. Главный герой Олег Жильцов – образцовый читатель Достоевского:

*Я прочитал все 30 томов, или 33 книги, от корки до корки – от первых слов «От редакции: Настоящее Полное собрание Ф. М. До... «– К. Раухфуса» вместо «К. А. Раухфуса».*⁶

Результатом прочтения всего Достоевского стала болезнь читателя:

*Несколько дней я не мог смотреть на печатные знаки. А когда посмотрел, то не смог внятно воспринимать напечатанное. Я не понимал, о чем читаю. Я даже не понимал, читаю ли я, когда я читаю, или я не читаю?*⁷

Романный текст Носова целиком построен на переворачивании традиционной культурной метафоры «литература, чтение – духовная пища», а затем и последовательной реализации антитетической метафоры «литература пожирает своих читателей». Исцелению обжевшегося и отравившегося литературой (Достоевским) героя помогает водка, благодаря которой он *влечения к чтению напрочь лишился*. Попытка окончательного спасения также связана с переводом пищи духовной в реальную еду. Герой Носова, *посмотрев с ужасом на книжные полки, решив, что с Достоевским в одном доме <...> делать нечего, сдает Достоевского* (продает его букинисту), то есть *переводит полного Достоевского в килограммы говядины (а также хлеба и сахарного песка) – в денежном эквиваленте*.⁸ Индивидуальный бунт заканчивается полным поражением героя:

*Страна у нас при всем при том (при том, что я сдал Достоевского) оставалась по-прежнему литературоцентрической.*⁹

Откликнувшись на предложение общества библиофилов вести кулинарную рубрику в газете общества, герой наказан еще одной попыткой превратить Достоевского и в целом классическую литературу в еду, в кулинарное чтение. Авторская логика, согласно которой в конце романа библиофилы оказываются обществом антропофагов, превращающих в еду самого Жильцова, вполне убедительна.

Образ библиофила-убийцы, библиотекаря-убийцы становится достаточно частотным в литературе 2000-х. Это Бенедикт, герой романа Татьяны Толстой *Кысь*, который любит *Пушкина до невозможности* и делает выбор («кого спасем из горящего дома?») в пользу книг, а не людей:

Он выбрал, сразу. <...> жизнь требует выбора. Ты за искусство али против? — спрашивает жизнь.¹⁰

Жизнь для Бенедикта — это жизнь книги и, следовательно, смерть на костре его друзей, а потом в огне взрыва и всех остальных.

Зловеще-иронический образ монстров-библиотекарей, сохраняющих верность хранилищам библиотеки имени Ленина даже в разрушенном постъядерном мире, дан в романе-катастрофе Дмитрия Глуховского *Метро 2033*. Любого приблизившегося к книжным полкам бывшей Ленинки библиотекари убивают без каких-либо колебаний:

Неспешно и совершенно бесшумно скользили вниз сгорбленные серые фигуры. Их было больше десятка — не до конца растворившихся в сумраке тварей, <...> длинные передние лапы, поразительно напоминающие руки, чуть не касались пола. Передвигались существа на двух задних лапах, шагая вразвалку, но при этом удивительно ловко и неслышно. <...> — Библиотекари! — закричал изо всех сил Данила. <...> Хищная морда заросла шерстью, полная длинных клыков пасть доходила чуть не до ушей, а глаза были такого размера, что делали тварь не похожей ни на одно из животных.¹¹

Лейтмотив романа Татьяны Толстой — *мы не умеем читать*¹² — безусловно, десакрализирующий по своей сути, направлен на разоблачение иллюзии безусловной ценности литературы и чтения как первой жизненной потребности (то есть иллюзии, согласно которой чтение важнее, чем еда или другая человеческая жизнь). При этом подобная культурная мифология книги и чтения трактуется как национальная идея. Библиотекарь — хранитель подлинной русской культуры и оттого убийца — становится главным героем романов Михаила Елизарова *Библиотекарь* и Всеволода Беннигсена *ГенАцид*, в названии последнего аббревиатура *государственная единая национальная идея* обыгрывается с фонетически созвучным, тождественным «геноцидом»:

Он (библиотекарь Пахомов — Н. Ш.) пришел в невероятное душевное смятение — до этой секунды он не считал себя виновным в смерти Серикова, ни прямо, ни косвенно, но этой запиской Сериков как будто с того света хитро подмигивал Антону и говорил: «Как это ты ни при чем? А кто тексты распределял? А кто воображал себя судьбой, щедро раздающей запасы русской словесности и вдыхая тем самым «жизнь» в мертвые души большеущерцев? Не ты? А кто же? Пушкин? Нет! Ты! Ты вдохнул в меня такую жизнь, что теперь я лежу поперек стола бледный и недви-

жимый со странгуляционной полосой на шею (выделено мной. — Н. Ш.).¹³

Как и у Толстой, у Бенигсена жизнь книги означает смерть человека-читателя.

С другой стороны, в современной литературе появляется весьма позитивно оцениваемый автором герой, который сознательно отказывается быть читателем. Такова умная женщина Саша, персонаж и тезка автора романа Александры Николашиной *За то, что Бог не спас*:

В знак протеста против сугубой культурности семьи, где все читали хорошие книги, смотрели хорошие фильмы и слушали хорошую музыку, Саша, еще будучи школьницей, однажды решительно заявила:— Не хочу читать ваших Толстых и Достоевских, вообще никогда не буду читать «умных» книжек. Не желаю чужой мудрости. Пусть я пойму в своей жизни немного, но то, что пойму, будет только мое (выделено мной. — Н. Ш.).¹⁴

Даша, главная героиня романа Николашиной, постоянно сверяя жизненную мудрость Саши со своей приобретённой книжной мудростью, наконец, задает сакраментальный вопрос:

*Я глубоко задумалась: и впрямь все, что я знаю, знаю из книг. А если в самом деле не читать классиков?*¹⁵

Книжный опыт перестает быть ценным даже для творцов искусства, более того, этот опыт оценивается как парализующий оригинальное мышление и творчество. Эта идея, в частности, звучит в романе Андрея Иванова *Харбинские мотыльки* вложена в уста художника:

А вот Киркегаарда или Ницше, если прочитал раз, до конца жизни с ними жить будешь. А они там, внутри, что-то с тобой делают. Хочешь не хочешь, поздно. Впустил, значит, что-нибудь будет. Старый диван из комнаты можно выкинуть, а Достоевского не выкинешь. ... Всегда какая-нибудь книга... Сам шагу ступить не могу. А вы хотите мысль. Откуда ей взяться? Из чего? Я себя не чувствую (выделено мной. — Н. Ш.).¹⁶

Читать или не читать Достоевского? Писатель-классик в контексте идеологического спора «отцов» и «детей»

Еще одна дилемма современной литературы также решается в пользу «не читать», то есть ставить под сомнение авторитет писателя-

классика. Отношение к Достоевскому стало своего рода водоразделом между «героями нашего времени» 1990-х и 2000-х. Достоевским проверяет своего главного персонажа Владимир Маканин в романе *Андеграунд, или Герой нашего времени*. При этом автор обнаруживает серьезные сдвиги в отношении к классической литературе как к сфере безусловных этических ценностей. Для Петровича, убившего человека и размышляющего *о не убий*, Достоевский остается классикой, каноном:

<...> и сам Федор Михайлович, как же без него?! — только отсюда и тянуло ветерком подлинной нравственности.¹⁷

Но тут же, *не роняя святого авторитета Ф. М.*, герой Маканина идет на компромисс, ограничивая сферу влияния текста самим текстом:

Но не убий на страницах еще не есть убий на снегу.¹⁸

Герой Маканина — герой пограничный и свою пограничность-осознающий. Для него есть *время целить в лбешник и время стоять на перекрестке на покаянных коленях*.¹⁹ И если Петрович как герой времени 1990-х интенцией автора остается *на перекрестке*, то в 2000-х появляется герой-протагонист, который *целит в лбешник*, при этом сознательно дистанцируясь от Достоевского. Это и убийца Вадим Аплетаев из романа Гарроса-Евдокимова *[голого]ломка*, и террорист Илья Печенкин из романа Валерия Залотухи *Последний коммунист*, и киллер Тема из романа Сергея Болмата *Сами по себе*:

Подташнивающий Вадимов ужас, кстати, был предельно конкретен — ужас разоблачения, ареста, зоны. Ни полагающихся (вроде как) содроганий совести, ни вообще четко формулируемого для самого себя: «Я вчера УБИЛ ЧЕЛОВЕКА». Ничего подобного. Ни-каких достоевских реминисценций.²⁰

Окружающие созданы, чтобы мы их употребляли. Каждого по своему назначению. Большинство из происходящего с нами, вокруг нас — ничтожно и ничего не значит. Мы выше толпы, выше общественного мнения. <...> Мир должен нам за то, что мы есть, за то, что мы удостоили его своим рождением. Мы гениальны и непревзойденны, но мир не достоин нашего превосходства. Мир еще не созрел. Мы обладаем всем, чем может обладать сверхчеловек: интеллектом, склонностью к саморазвитию, безупречным вкусом. Мы никогда не терзаемся самокопаниями Раскольникова.²¹

Достоевский как раз ничего не доказал. Раскольников хотел отнять нагробленное, и если бы Достоевский изобразил его не исте-

риком и психопатом, каким был сам, а нормальным, хладнокровным человеком, то и старуху бы убивать не пришлось (выделено мной. — Н. Ш).²²

Показательно, что жертвами новых героев становятся читатели Достоевского. Они дискредитируются морально и уничтожаются физически. В романе Залотухи это учительница литературы Геля, которая пытается уверить своих учеников в том, что Достоевский великий русский писатель и пророк: сначала ученики ее высмеивают, в конце романа она гибнет. В романе Болмата на Достоевского похож наркоман:

Бывший учитель рисования и черчения, бывший реставратор и коллекционер, бывший секретарь гаражного кооператива и бывший председатель добровольной подсекции членистоногих при районном обществе любителей природы (выделено мной. — Н. Ш).²³

Таким образом, авторитет человека Достоевского в прошлом (*бывший* учитель, художник, начальник). Жертвами киллера Темы и его подружки Веры становятся *два пережитка прошлого*, два гуманитария — *филолог и переводчица, жертвы богатого культурного наследия*. Возле их трупов лежит газета с забрызганными кровью словами, жизненным кредо убитых — *красота спасет мир*.²⁴

Поскольку, как пишет Марина Загидуллина, *классические тексты выполняют функцию межпоколенной скрепы: каждое новое поколение подключается к традиционным ценностям посредством прочитывания тех же книг, что читали и старшие*,²⁵ постольку нечтение Достоевского молодым поколением манифестируется как знак сознательно-го разрыва с поколением отцов:

Ты «Преступление и наказание» читала? — неожиданно спросил Тема. — Примерно, — равнодушно ответила Вера. <...> я, вообще-то болела, когда мы Достоевского проходили. <...> Я в школьном театре должна была проститутку играть, которой он все рассказывает, когда мы инсценировку делали. И опять не повезло, лодыжку вывихнула на баскетболе. <...> У нас Раскольников играл мальчик очень маленького роста. Очень талантливый был, сейчас в театральном учится. А Старушку — самая красивая девочка в классе, она сейчас в Америку уехала, замуж вышла. Ей на голову сбоку прикрепили презерватив с красной краской, а у него на деревянном топоре была кнопка канцелярская. Так он промахнулся, потому что она метр восемьдесят пять была и попал ей по шее на генеральной репетиции. Поцарапал ей подбородок. Она взяла и со злости заехала ему ногой между ног. И они

драться начали: Раскольников со старушкой-процентщицей. Вот это настоящее было преступление и наказание (выделено мной — Н. Ш.).²⁶

В современной русской литературе становится типологической оппозиция двух поколений: старшего — отцов-литераторов, филологов, гуманитариев и профессоров, читателей Достоевского, с одной стороны, и, с другой, их детей, отвергающих опыт отцов (книжный, прежде всего) как исторически не оправдавший себя, детей, преодолевающих в себе желание писать стихи и переустраивающих мир не словом, а делом, то есть оружием. Таков и герой романа Павла Пепперштейна *Пражская ночь*:

Правнук великого писателя Короленко (можно вспомнить, насколько сильным было неприятие Достоевского у Короленко.— Н. Ш.), <...> *рос у бабушки с дедушкой среди книг.* <...> *По молодости лет я верил,* <...> *что принадлежу к русской интеллигенции* (ее кумиром слыл мой прадед), но эта некогда могучая прослойка себя субкультурой не считала, напротив, считала себя носителем единственно большой культуры, обязательной для всех, — и за свою героическую надменность наказана исчезновением. Впрочем, эта субкультура нигде не исчезла — в жопе процветания она благоденствует, полудохлая, окруженная уважением. **Я сам вычеркнул себя из ее рядов, когда стал профессиональным убийцей** (выделено мной — Н. Ш.).²⁷

Современная культура освобождается от иллюзии исключительно положительного воздействия литературы на становление человеческой личности. Читавший Достоевского герой может оказаться моральным уродом. Таков, например, герой романа В. Спектра *Face control*:

Она <...> сразу отметила, какой я хорошо воспитанный и интересный, еще когда я только в бордель зашел. — *И как это она определила?* — *не могу удержаться.* — *Или ты при входе отрывок из «Евгения Онегина» продекламировал?* — *Ничего я не декламировал.* <...> **Воспитывался я действительно на Чайковском и Достоевском, наверное, это заметно** (выделено мной. — Н. Ш.).²⁸

С другой стороны, не читавший классику (например, не знакомый с русской литературой финн) может оказаться приличным человеком:

*Мужчины, действительно, стали появляться: всякие, разные, не читавшие Пушкина и не слышавшие о Достоевском.*²⁹

Современная мифология книги

Важно отметить, что отношение современной русской культуры к книге как сакральному тексту неоднозначно. С одной стороны, продолжается начатая еще на рубеже 1980—1990-х десакрализация русской классической литературы. Этот процесс находит отражение, например, в иронических сюжетах поиска Книги. В романе Толстой *Кысь* Бенедикт ищет *единственную, настоящую книгу, где сказано, как жить, где все сказано*.³⁰ Ради главной Книги готовы пожертвовать собой в коридорах страшной Библиотеки героини романа Глуховского:

Всю Великую Библиотеку строили для одной-единственной Книги. И лишь одна она там и спрятана. Остальные нужны только чтобы ее скрыть. Ее-то на самом деле и ищут. — И что это за книга? — тоже понизив голос, спросил Артем. — Древний фолиант. На антрацитно-черных страницах золотыми буквами там вся История записана. До конца. — И зачем же ее ищут? — шепнул Артем. — Неужели не понимаешь? — покачал головой брамин. — До конца, до самого конца. А ведь до него еще не близко... И у кого есть это знание...³¹

Показательно, что в современном художественном дискурсе десакрализации прежде других подвергается слово Достоевского. Так, Андрей Рубанов в романе *Хлорофилия*, констатируя, что *здесь (в России. — Н. Ш.) главной книгой считалась не Библия, а история о том, как студент убил топором старуху*,³² показывает, что происходит вследствие использования этого текста в качестве актантной цитации. Подражание литературного героя Рубанова литературному герою Достоевского, буквальное следование по пути Раскольникова как по пути Христа оборачивается страшной трагедией:

*В то время в рейтинге «Соседей» первое место стабильно занимала семья Петуховых: агрессивный папа Петухов, истеричная мама Петухова, бабушка-алкоголичка и три взрослые дочери, все нимфоманки. Женихи дочерей непрерывно менялись, букмекерские конторы принимали ставки на срок сожительства с тем или иным молодым человеком. Однажды папа Петухов — к тому времени миллионер в рублях, долларах и юанях — дождавшись прайм-тайма — забаррикадировал окна и двери, **взял топор и с криками «Я не Петухов, я — Раскольников!» — зарубил насмерть и жену, и бабушку, и трех дочерей. Казнь смотрела рекордная аудитория в восемнадцать миллионов** (выделено мной. — Н. Ш.).³³*

С точки зрения этической, для Рубанова текст Достоевского наносит больший вред, чем текст низовой массовой культуры, например, подобный реалисти-шоу *Дом-2*.

С другой стороны, в современной культуре складывается новая мифология правильной Книги, которая формирует нового «сильного» героя, то есть место Достоевского занимают новые сакральные тексты. Чаще всего, в этой роли выступают классические образцы литературы советского авангарда. Показателен диалог молодых героев-террористов из романа Залотухи *Последний коммунист*:

– Ты читала «Как закалялась сталь»? Неожиданный вопрос не застал девушку врасплох. <...> – Я книжек не читаю. – Это хорошо, что ты книжек не читаешь. Но эту прочтешь (выделено мной. – Н. Ш.).³⁴

Эту же книгу, называя ее *моя мифология*, читает, перечитывает и заставляет прочесть своих не читающих единомышленников еще одна революционерка-террористка – героиня романа Ксении Букши *Аленка-партизанка*:

Как-то Аленка «разогнула» одну из них (старых книг). Книжка называлась «Как закалялась сталь». Аленка читала ее еще и второй раз. У нее была своя мифология: герои сильные, самостоятельные и гордые.³⁵

Правильная книга может быть и другой: в романе Прилепина *Санька* герой, ошущающий себя по отношению к поколению начитанных отцов *дворянкой* и *недоучкой*, к нужным книгам относит романы Костенко – за этим персонажем Прилепина без труда прочитывается Эдуард Лимонов. Книги своего вождя Санька знает наизусть:

*Отец Саши был образованным человеком – без пяти минут профессор. Несмотря на такое родство, Саша всегда ощущал себя несусветной дворянкой. Может, оттого, что был недоучкой и **нужные книги** начал читать только после армии. <...> Костенко написал добрый десяток отличных, ярких книг – их переводили и читали и в Европе, и в Америке (выделено мной. – Н. Ш.).³⁶*

Отношение к Достоевскому как критерий национальной идентификации

Сегодня именно Достоевский оказался под прицельным критическим обстрелом с точки зрения национальной идентификации.

Как русского писателя его отвергают читатели прагматически и европейски настроенные, считающие, что «одно из двух»:

- либо с Достоевским, а это русский страшный быт, «достоевщина» и русская духовность с ее жертвенностью, страданием и состраданием, с *достоевскими штаниями*:

Фазэр ушел, когда мне было одиннадцать. С тех пор мазэр окончательно скисла. Она и до этого не считала себя счастливицей, но теперь получила все права, чтобы чувствовать себя незаслуженно униженной и оскорбленной. Вот такая достоевщина. Работать она не шла, целыми днями торчала возле ящика, иногда не хило закладывала, когда стригла соседей, а те расплачивались жидкой валютой. Жили на половину бабулиной пенсии. Большие источники дохода у нас не было.³⁷

*Русские вынуждены соответствовать необъятности среднеазиатских степей и сибирской тундры — они безответны, но лиричны, обобранны, но высокомерны. <...> Вы знакомы всего пару минут, но они уже вещают вам о тщетности любви, гибели счастья и о том, что мир сошел с ума. Они говорят долго, беспрестанно наполняя рюмки и пичкая вас *pirozhnioie*. Они гордятся своим фатализмом — да, Россия катится под откос, как всегда, ничего не поделаешь, еще выпьешь? «Нравственные штания», близкие сердцу Достоевского — самый безболезненный способ смотреть жизни в лицо.³⁸*

- либо нормальная европейская жизнь — без Достоевского:

Ничего у нас не получится, пока мы по капле не выдавим из себя Достоевского!³⁹

Русская литература пустила Россию под откос! <...> Чтобы спастись, нам надо уже сейчас пустить в Россию китайцев, миллионов сто — сто пятьдесят. Да, мы станем узкоглазыми, но зато будем трудолюбивыми. И, конечно, без Достоевского, тут уж одно из двух.⁴⁰

Федор, вы здесь (в Европе, в Швейцарии) — и сидите вы здесь, и вцепитесь здесь изо всех сил, держитесь, найдите себе работу нормальную, Достоевского выкиньте в мусорное ведро: в России больше нет ничего, все сгнило, все умерло! <...> Пусть ваши профессора ищут русскую душу в русской литературе, в России нет русской души! И никакой души нет! Душа — здесь, где нормальные люди, — вы обернитесь вокруг, посмотрите вы на нормальных людей, как живут нормальные люди!⁴¹

Чертов Достоевский! Попробовал бы он организовать вывоз мусора с наших дворов! Ничего бы у него не вышло, и не пытайся,

будь ты хоть трижды Федором и четырежды Михайловичем! (выделено мной. — Н. Ш.).⁴²

С другой стороны, Достоевскому отказывается и в русскости. В романе Александра Кукушкина и Михаила Гурова *Alma Matrix, или Служение игумена Траяна* герой, претендуя на место в семинарии, пишет экзаменационное эссе *Почему православный не может любить творчество Ф. М. Достоевского*:

*Минут сорок Виктор только перестраивался на волну «нелюбви» к Федору Михайловичу, <...> потом набрасывал мысли: отсутствие Церкви в романах, нездоровое наслаждение самобичеванием и покаянием, гипертрофированная чувствительность, почти католическая экзальтация, излишняя социальность. Для полноты картины Виктор добавил эстетических претензий: кодрявость и мрачность мира Достоевского.*⁴³

Ироническое отношение к Достоевскому как к магической формуле, в которой зашифрована таинственная русская душа, звучит и в романе Анатолия Наймана *Стая*:

*В Ленинграде на улице к нему обратилась японка. Японская ведьма, высохшая безвозрастная паучиха. Один к одному безжалостный японский иероглиф. Где музей Достоевского? По-японски. А он понял. Как? Как-то. Ответил по-английски, показал рукой — вон там. А зачем вам? Задрезжал смех — и: Дабл, дабл тойл энд трабл — файе бёрн энд колдрон бабл. Жабы слизь, дракона кости, кровь еврея, пепел Достя.*⁴⁴

Выводы

В русской художественной прозе 2000-х и начала 2010-х очень высок уровень цитируемости классических авторов. Это может свидетельствовать как о том, что литературная классика в русском художественном сознании по-прежнему является культурной матрицей, так и о том, что для современного человека статус литературного пантеона проблематичен, вследствие чего художественный дискурс стал площадкой для дискуссий о роли классической культуры в современном обществе.

Реализуемая в сюжетных историях метафора «смерть читателя» утверждает идею о губительности книжного опыта даже для творческой личности и о предпочтительности своего, незаимствованного, жизненного пути. Персонаж, созданный в современной литературе по принципу актантной цитации, это всегда жертва.

Смена концептуальных установок по отношению к чтению и — как следствие — формирование оппозиции «человека читающего» и «человека не читающего» предстает в русской прозе 2000-х как идеологический спор двух поколений — читателей-отцов 1990-х и нечитателей-детей XXI века.

Разоблачение иллюзии исключительно положительного воздействия литературы и литературной классики на человека сопровождается не только тотальным отказом от библиотеки с ее адептами — библиотекарями убийцами, но и формированием новой мифологии книги: ненужный Достоевский сменяется «нужными книгами» классиков советского авангарда (Н. Островский) и неомодернизма (Э. Лимонов). Это говорит в пользу литературоцентричности как устойчивой характеристики русского культурного сознания.

Десакрализация авторского имени *Достоевский* может объясняться общей в современном обществе девальвацией художественного слова и слова как такового (в его оппозиции к делу, поступку). Наряду с этим, Достоевский, выступающий в роли катализатора споров о национальной идентичности и в качестве ее важного критерия, перестает быть авторитетным именем и для сторонников европейского пути, возможного через преодоление *достоевщины*, и для апологетов русскости, отказывающих Достоевскому в понимании подлинной сущности русской души.

Заключение

Перспективность исследования современной литературы в предложенном аспекте — анализ книжной полки литературных персонажей — связана с возможностью через концепцию чтения современного литературного героя, через его отношение к писателю-классику подойти к типологии современных литературных героев (т. е. к концепции современного человека) и — тем самым — к уточнению художественной специфики современной литературной ситуации.

¹ Турышева О. Н. *Прагматика художественной словесности как предмет литературного самосознания*. Автореферат докторской диссертации. Екатеринбург, 2011. <http://www.dissercat.com/content/pragmatika-khudozhestvennoislovesnosti-kak-predmet-literaturnogo-samosoznaniya>

² Изер В. К антропологии художественной литературы. *Новое литературное обозрение* № 94, 2008. <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/index-pr.html>

- ³ <http://magazines.russ.ru/>
- ⁴ *Заветный список*. <http://zavetspisok.ru/preface.htm>
- ⁵ Варламов А. Купавна. *Новый мир* № 10, 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/10/varla.html
- ⁶ Носов С. Член общества, или Голодное время. *Октябрь* № 5, 2000. <http://magazines.russ.ru/october/2000/5/nosov.html>
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Толстая Т. *Кысь*. Москва: Подкова, Иностранка, 2000, с. 370–371.
- ¹¹ Глуховский Д. *Метро 2033*. Москва: Популярная литература, 2007, с. 240, 246.
- ¹² Толстая Т. *Кысь*. Москва: Подкова, Иностранка, 2000, с. 313.
- ¹³ Бенигсен В. ГенАцид. *Знамя* № 7, 2008. <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/7/be2.html>
- ¹⁴ Николашина А. За то, что Бог не спас. *Звезда* № 12, 2012. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/12/n3.html>
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Иванов А. Харбинские мотыльки. *Звезда* № 4, 2013. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/4/i3.html>
- ¹⁷ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. *Знамя* № 1, 1998. <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/1/makan.html>
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Гаррос — Евдокимов. *[головой]ломка*. Санкт-Петербург: Лимбус пресс, 2003. <http://modernlib.ru/books/garrosevdokimov/golovolomka/read/>
- ²¹ Спектр В. *Face control*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2003. http://royallib.ru/read/spektr_vladimir/Face_control.html#0
- ²² Залотуха В. Последний коммунист. *Новый мир* № 2, 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/2/zolot.html
- ²³ Болмат С. *Сами по себе*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2000. http://royallib.ru/read/bolmat_sergey/sami_po_sebe.html#0
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Загидуллина М. В. Стратегия современного чтения: новая парадигма. *Известия Уральского государственного университета*. Сер. 2. Гуманитарные науки № 55, 2008, с. 274.
- ²⁶ Болмат С. *Сами по себе*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2000. http://royallib.ru/read/bolmat_sergey/sami_po_sebe.html#0
- ²⁷ Пепперштейн П. *Пражская ночь*. Санкт-Петербург: Амфора, Ad Marginem, 2011, с. 9, 115.
- ²⁸ Спектр В. *Face control*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2003. http://royallib.ru/read/spektr_vladimir/Face_control.html#0

- ²⁹ Буянов Б. Про Аглаю Гуслякову. *Волга* № 3–4, 2013. <http://magazines.russ.ru/volga/2013/3/bb7.html>
- ³⁰ Толстая Т. *Кысь*. Москва: Подкова, Иностранка, 2000, с. 324, 375.
- ³¹ Глуховский Д. *Метро 2033*. Москва: Популярная литература, 2007, с. 218.
- ³² Рубанов А. *Хлорофилия*. Москва: Астрель, 2010, с. 88.
- ³³ Там же, с. 22–23.
- ³⁴ Залотуха В. Последний коммунист. *Новый мир* № 2, 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/2/zolot.html
- ³⁵ Букша К. *Аленка-партизанка*. Санкт-Петербург: Амфора, 2002, с. 11–12.
- ³⁶ Прилепин З. *Санька*. Москва: АСТ: Астрель, 2012, с. 67, 146.
- ³⁷ Тюжин А. Путин – Путин. *Нева* № 7, 2012. <http://magazines.russ.ru/neva/2012/7/t5.html>
- ³⁸ Бегбедер Ф. *Идеаль*. Москва: Иностранка, 2007, с. 60.
- ³⁹ Носов С. Член общества, или Голодное время. *Октябрь* № 5, 2000. <http://magazines.russ.ru/october/2000/5/nosov.html>
- ⁴⁰ Залотуха В. Последний коммунист. *Новый мир* № 2, 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/2/zolot.html
- ⁴¹ Понизовский А. *Обращение в слух*. Санкт-Петербург: Издательская группа *Лениздат*, 2013, с. 309.
- ⁴² Буйда Ю. Синяя кровь. *Знамя* № 3, 2011. <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>
- ⁴³ Кукушкин А., Гуров М. *Alma Matrix*, или Служение игумена Траяна. *Нева* № 1. 2012. <http://magazines.russ.ru/neva/2012/1/ku3.html>
- ⁴⁴ Найман А. Стая. *Октябрь* № 9, 2012. <http://magazines.russ.ru/october/2012/9/n2.html>

ЛИТЕРАТУРА

- Бегбедер Ф. *Идеаль*. Москва: Иностранка, 2007.
- Бенигсен В. ГенАцид. *Знамя* № 7, 2008. <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/7/be2.html>
- Болмат С. *Сами по себе*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2000.
- Буйда Ю. Синяя кровь. *Знамя* № 3, 2011. <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>
- Букша К. *Аленка-партизанка*. Санкт-Петербург: Амфора, 2002.
- Буянов Б. Про Аглаю Гуслякову. *Волга* № 3–4, 2013. <http://magazines.russ.ru/volga/2013/3/bb7.html>
- Варламов А. *Купавна*. *Новый мир* № 10. 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/10/varla.html
- Заветный список*. <http://zavetspisok.ru/preface.htm>
- Гаррос – Евдокимов. *[голова]ломка*. Санкт-Петербург: Лимбус пресс, 2003.

- Глуховский Д. *Метро 2033*. Москва: Популярная литература, 2007.
- Елизаров М. *Библиотекарь*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2007.
- Загидуллина М. В. Стратегия современного чтения: новая парадигма. *Известия Уральского государственного университета*. Сер. 2. Гуманитарные науки № 55, 2008, с. 272–278.
- Залотуха В. Последний коммунист. *Новый мир* № 1–2, 2000. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/2/zolot.html
- Иванов А. Харбинские мотыльки. *Звезда* № 4, 2013. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/4/i3.html>
- Изер В. К антропологии художественной литературы. *Новое литературное обозрение* № 94, 2008. <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/index-pr.html>
- Кукушкин А., Гуров М. Alma Matrix, или Служение игумена Траяна. *Нева* № 1, 2012. <http://magazines.russ.ru/neva/2012/1/ku3.html>
- Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. *Знамя* № 1–4, 1998.
- Найман А. Стая. *Октябрь* № 8–9, 2012. <http://magazines.russ.ru/october/2012/9/n2.html>
- Николашина А. За то, что Бог не спас. *Звезда* № 12, 2012. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/12/n3.html>
- Носов С. Член общества, или Голодное время. *Октябрь* № 5, 2000. <http://magazines.russ.ru/october/2000/5/nosov.html>
- Пепперштейн П. *Пражская ночь*. Санкт-Петербург: Амфора, Ad Marginem, 2011.
- Понизовский А. *Обращение в слух*. Санкт-Петербург: Издательская группа Лениздат, 2013.
- Прилепин З. *Санька*. Москва: АСТ: Астрель, 2012.
- Рубанов А. *Хлорофилия*. Москва: Астрель, 2010.
- Спектр В. *Face control*. Санкт-Петербург: Ad Marginem, 2003.
- Толстая Т. *Кысь*. Москва: Подкова, Иностранка, 2000.
- Турышева О. Н. *Прагматика художественной словесности как предмет литературного самосознания*. Автореферат докторской диссертации. Екатеринбург, 2011. <http://www.dissercat.com/content/pragmatika-khudozhestvennoi-slovesnosti-kak-predmet-literaturnogo-samosoznaniya>
- Тюжин А. Путин – Путин. *Нева* № 7, 2012. <http://magazines.russ.ru/neva/2012/7/t5.html>

Иринэ Модебадзе, Татьяна Мегрелишвили

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ГРУЗИИ: ПРОБЛЕМЫ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Summary

The Russian-Language Literature of Georgia: the Problems of Differentiation and Research Methodology

Disintegration of the Soviet Union led to a change in the boundaries of cultural geography and the Russian literature of the post-soviet states developed. The article presents the arguments proving that the Russian-language literature of Georgia does not meet the parameters of existing models of "Russian Literature" abroad.

The Russian-language literature of Georgia is not exclusively a phenomenon of the post-Soviet period (its history dates back to the 19th century within the Georgian national literature). For almost two centuries it evolved on the periphery mainstreams of both cultures and remained outside the purview of researchers. Differentiation process of the development of modern literature in Russia and Georgia is possible in comparison with the canons of both literatures – Russian and Georgian. The diachrony reveals the contours of the phase-reflection process of acculturation – the product of cultural borderlands. It requires an interdisciplinary approach to study it and determine its place in the general field of the semiotics of Georgian culture.

Key-words: Russian literature of Georgia, acculturation, comparative methodology

*

Введение: русская или русскоязычная?

Распад СССР привел не только к изменению границ на политической карте мира, но и к изменению культурной географии, и как результат, предметом пристального интереса ученых стали т. н. «русские литературы» государств постсоветского пространства. Сам термин указывает на то, что речь идет о части единого процесса развития современной русской литературы, возможно, об его инвариантах, боковых (маргинальных) ответвлениях. Подразумеваемая современную

литературу, создаваемую на русском языке за пределами России, этот термин охватывает творчество достаточно большой, далеко не однородной группы русскоязычных авторов (в том числе и т. н. Global Russian¹). Как правило, подобные русские литературы создаются на территории тех государств постсоветского пространства, где, в силу различных исторических причин, постоянно проживало (и проживает) многочисленное русское население, а показателем языковой ситуации является билингвизм (двухязычие), напр., в Белоруссии, Украине, Казахстане, в республиках Российской Федерации (Башкорстане, Татарстане, Чувашии, Якутии, Бурятии, Северного Кавказа) и др. Различаясь по своей векторной направленности², проводимая в этих странах государственная языковая политика направлена, в основном, на регуляцию такого часто сопутствующего билингвизму явления, как недостаточное знание /в ряде случаев – незнание/ родного языка представителями коренного населения, т. е. того факта, что значительная часть населения владеет только русским языком³.

Будучи отделены линией современных границ от основного потока развития русской культуры, русские литературы ближнего зарубежья – актуальный предмет современных исследований, в центре которых неизменно стоит проблема их сопряжения и отличия от мейнстрима. К настоящему моменту, в основном, уже определилась методология и основные параметры исследования подобных литературных процессов, базирующиеся на сопоставлении с ведущими тенденциями развития современной русской литературы. Тем не менее, не все написанное на русском языке может быть однозначно дифференцировано как русское⁴. В чем же разница? И почему дифференциация данного явления так важна? Казалось бы, всего одно слово – *русская* или *русскоязычная*? Но за этим словом – сложнейшая проблема личностной идентификации, дифференциации системы иерархий базовых культурных ценностей и, в конечном итоге, принадлежности к той или иной культуре в мире с изменившимися параметрами культурных границ, проблема которых становится все более и более актуальной.

В последнее время границы т. н. *русского мира* неуклонно расширяются. В прессе все чаще поднимается вопрос о *насильственном отторжении, оторванности* от родины и родной культуры русскоязычных писателей, проживающих за пределами России. Посвященные этому вопросу статьи пестрят выражениями типа «чужеродная среда», в которой в силу определенных исторических обстоятельств на территориях независимых государств постсоветского простран-

ства оказались *русские* писатели. Привлекает внимание, что *русским* при этом считается любой, пишущий на русском языке, независимо от своей этнической принадлежности, в том числе и носители смешанного культурного сознания. Существует даже специальный портал — «Новая литературная карта России», на котором обозначено уже не более и не менее, а 31 страна⁵. В том числе и Латвия. В этом перечне фигурирует также и Грузия. В Грузии из общего (достаточно многочисленного) количества современных русскоязычных авторов представителями русской литературы названо всего четверо⁶: И. Кулишова, Дм. Мониава, В. Цхварадзе, Г. Теймуразян. Несмотря на то, что критерии отбора «русских» авторов, несомненно, требуют изучения в рамках специального исследования, Грузия, оказывается, включена в Россию (правда, «литературную»). Однако явление, с которым мы сталкиваемся на территории современной Грузии, настолько неоднородно, настолько неоднозначно, что не может быть рассмотрено исключительно лишь в рамках модели «русская литература зарубежья»: оно требует специальных исследований и прежде всего четкой дифференциации, уточнения дефиниций и выработки методологии исследования. Именно поэтому мы и обозначили его не как *русская*, но как *русскоязычная* литература Грузии⁷. Вопрос о том, какой именно должна быть модель изучения этой литературы, требует дополнительных исследований. На данном этапе осмысления мы попытаемся аргументировать тот факт, почему она *не может* быть однозначно дифференцирована как *современная русская литература*⁸.

Предыстория, или Начало истории?

Прежде всего, следует отметить, что русскоязычная литература Грузии не является феноменом постсоветского периода: истоки этого явления обнаруживаются в грузинской национальной литературе XIX века. Полагаем, что одного этого факта вполне достаточно для того, чтобы выделить ее из всей массы русских литератур зарубежья, возникновение которых, согласно принятой модели, связывается с фактом распада СССР и возникновением новых границ. Факт творчества на русском языке в Грузии, впрочем, как и процесс развития билингвизма, имеет иные историко-культурные предпосылки.

В начале XIX века существовавшие на территории современной Грузии грузинские царства утрачивают статус независимых государств и становятся частью Российской империи. Официальным

языком, а также языком образования становится русский язык⁹. Процесс освоения новой территории (Кавказа) проходил на фоне экспансионизма: территориально-политической экспансии сопутствовала культурная экспансия. Как ни парадоксально это звучит, но для процесса развития грузинской культуры именно политика русской культурной экспансии имела свои положительные стороны. Прежде всего:

- 1) будучи воспринята как процесс насильственной «русификации», она вызывала естественное сопротивление, чем стимулировала процесс пробуждения национального сознания: весь XIX век проходит под знаком национально-освободительной борьбы;
- 2) тесный контакт грузинской культуры с находившейся в то время на пике своего развития русской культурой имел и другую положительную сторону: он послужил катализатором и ускорил развитие начавшегося ранее процесса определения культурной идентичности. В 60-ые годы XIX в. получает теоретическое обоснование курс на «европеизацию» грузинской культуры (возврат к европейской модели развития¹⁰), который во многом определяет и отношение к русской культуре. В частности, в статье *Тергдалелли» и новое поколение* (1882) признанный лидер национально-освободительного движения, глава грузинских «шестидесятников», Илья Чавчавадзе подчеркивал:

<...> передовая Европа <...> удивляется и восхищается богатством и своеобразием русской литературы. Конечно, и мы со всей тщательностью должны ознакомиться и изучить русскую литературу <...>¹¹;

- 3) русский язык выполнял также важную функцию языка-посредника при переводе многих произведений европейской литературы на грузинский язык.

На этом общекультурном фоне в недрах грузинской культуры, для которой традиционно было характерно полилингвальное образование¹², сформировался билингвизм с новой языковой парой «грузинский – русский» языки, и уже в первой трети XIX века вся грузинская интеллигенция свободно владела русским языком. На раннем этапе развития процесс носил характер продуктивного (или производящего), т. е. приобретенного в процессе языкового образования билингвизма¹³, позднее его все чаще стал подменять, как результат взаимопроникновения культур, уже врожденный (воспринимающий) билингвизм. Об этом же свидетельствует и такое интересное явление в истории грузинской литературы, как наличие русскоязыч-

ных вкраплений (на русском языке, без перевода) в текстах оригинальных художественных произведений грузинских авторов, что представляется достаточно значимым показателем. Начало процесса использования русскоязычных вставок фиксируется уже с первой половины XIX века и как один из художественных приемов традиционно используется в современной грузинской прозе¹⁴.

Следует особо подчеркнуть, что деятели грузинской культуры приложили немало усилий для того, чтобы процесс культурной диффузии носил характер двустороннего культурного обмена. С целью ознакомления российских читателей с жизнью, историей и обычаями родного края они активно сотрудничали с издававшейся в Грузии русскоязычной прессой, часто являясь основателями или сотрудниками редакций газет-альманахов, распространявшихся по территории всей Российской Империи. В этом смысле нельзя не упомянуть издававшуюся в Тифлисе (как тогда называли Тбилиси) на русском языке газету *Кавказ* (газета издавалась с 1846 по 1918 г.). Именно на ее страницах были опубликованы очерки, эссе и рассказы многих видных писателей и общественных деятелей того времени, чаще всего под псевдонимами.

Совершенно естественным представляется, что на этом культурном фоне в творческом наследии большинства грузинских классиков XIX в. обнаруживаются не только письма, но и художественные произведения малого объема (как прозаические, так и поэтические), написанные на русском языке. К сожалению, оставаясь вне поля зрения историков грузинской литературы как не влиявшие на развитие национального литературного процесса, они, рассматриваясь лишь в рамках изучения истории грузинской журналистики, никогда не становились предметом специального научного исследования: имеются лишь отдельные работы, посвященные русскоязычной прессе Грузии XIX века и ее идейной направленности; журналистской деятельности того или иного деятеля грузинской культуры (содержащие упоминания сотрудничества в русскоязычной прессе); а также отдельным публикациям — чаще всего они касаются установления авторства того или иного текста.

Не вызывает сомнений, что с учетом роста научного интереса к современной русскоязычной литературе Грузии назрела необходимость как составления полной картины наличия русскоязычных текстов в творческом наследии грузинских писателей XIX в., т. е. прежде всего учета, описания и дифференциации всех имеющихся текстов, так и культурологического анализа их функционирования в общем

семиотическом поле грузинской культуры того времени. Представляется, что лишь анализ этого материала, установив наличие или отсутствие преемственной связи, мог бы пролить свет и на специфику процесса формирования современной русскоязычной литературы Грузии.

Подводя итог нашему поверхностному экскурсу, можно сказать, что история творчества на русском языке начинается более двух веков назад и отражает объективную культурно-историческую ситуацию Грузии XIX века, а именно:

- 1) специфику культурно-образовательной ситуации;
- 2) сближение грузинской культуры с русским культурным полем;
- 3) стремление придать процессу культурного обмена двусторонний характер.

В целом это дает возможность рассуждать о процессе культурной диффузии (активного усвоения позитивных достижений другой, в данном конкретном случае – русской культуры, особенно ее демократических и антисамодержавных идей, которые прекрасно сочетались с национально-освободительными тенденциями собственно грузинской культуры того периода). Или же, учитывая совместимость базовых культурных ценностей, о культурной интеграции – стремлении, следуя уже упомянутому курсу на европеизацию, понимаемую как освобождение грузинской культуры от чрезмерного восточного влияния, интегрироваться (при условии сохранения национальной идентичности) в общеевропейское культурное поле. Напомним, что Россия, русская культура воспринимались при этом как часть Европы, европейской культуры. Можно спорить о том, являлась ли подобная ситуация следствием аккультурации (взаимодействия с культурой-донором и адаптации ее достижений) или проявлением процессов, типичных для культуры пограничья¹⁵, каковой в силу геополитического положения Грузии испокон веков была грузинская культура. Когда-то на стыке античной и персидской цивилизаций, позже – христианского и мусульманского миров, т. е., в конечном итоге, между Западом и Востоком – на этом общекультурном фоне грузинская литература развивалась как динамичная, открытая для взаимодействия система. Но какую бы дефиницию мы ни выбрали, само наличие русскоязычного творчества в грузинской литературе XIX века, указывая на длительность процесса развития, делает невозможным исследование инварианта его современной модели исключительно лишь как «русской литературы зарубежья», т. е. явления, возникшего после распада СССР.

Многообразие: хаос или показатель формирования новой парадигмы?

Конечно же, вопрос о природе процесса развития современной русскоязычной литературы Грузии, о его структуре и культурной дефиниции прежде всего представляется проблемой методологической. Оставаясь на периферии как грузинского, так и русского литературных процессов, русскоязычная литература Грузии так и не стала предметом широкого научного осмысления с позиции принадлежности ни к одному из них. Однако, не являясь русской, она в то же время не является и грузинской. При всем том современная русскоязычная литература Грузии отличается исключительным многообразием тем, мотивов, типов нарратива, жанровых и структурных моделей. Конечно, в кратком обзоре невозможно не только дифференцировать, но и просто охарактеризовать этот художественный массив. Любая попытка привести его к общему знаменателю заводит в тупик. Тем не менее, есть и присущий большинству русскоязычных текстов общий показатель, способный служить основным критерием их дифференциации.

За текстами стоят их создатели – живые люди. Люди различной этнической принадлежности: грузины, армяне, поляки, украинцы, евреи, немцы и представители многих других национальных меньшинств, среди которых собственно русских меньше всего (в большинстве своем это этнические грузины, армяне или потомки смешанных браков). У многих в прошлом русскоязычное образование, но это не постоянный показатель. Как правило, все представители этой общности вне зависимости от этнической принадлежности владеют грузинским языком в повседневной жизни. Среди авторов такие, кто получил образование на грузинском языке, а пишет на двух языках – русском и грузинском – Ника Гомелаури, Гугули Кебурия, др. Всех их объединяет язык творчества и жизнь в пространстве грузинской национальной культуры. Как правило, это уроженцы Грузии, точнее ее столицы – Тбилиси, причем не первого поколения, что резко отличает их от создателей иных «русских литератур», преимущественно выходцев из России. Почему мы считаем необходимым отметить их тбилисское происхождение? Отнюдь не потому, что Тбилиси – столица Грузии и эту группу авторов выделяет что-либо, типичное именно для «столичных жителей». Но потому, что Тбилиси – полиэтнический город с давно сложившимися традициями толерантности, многоязычия и культурной открытости. На протяжении

всей своей более чем пятнадцативековой истории Тбилиси попеременно служил связующим звеном между *Востоком и Западом* (как перевалочный центр на Великом шелковом пути), в период существования Российской империи — для культур народов Кавказа, а позднее, в годы существования независимой Грузинской Республики (1918—1921 гг.), Тбилиси становится южным центром антисоветски настроенной интеллигенции «первой волны» Великой русской эмиграции. Затем, начиная с периода «оттепели» — отдаленным от центра метрополии и в силу этого относительно свободным от идеологического прессинга своеобразным демократическим «островом», где публиковались произведения советских авторов альтернативного (а иногда и завуалированно антисоветского) дискурса. Здесь всегда привольно чувствовали себя представители различных национальных культур: Саят-Нова и А. Грибоедов, Л. Толстой и Хачатур Абовян, М. Булгаков и Дагны Пшибышевска и многие, многие другие. Тбилисцев не удивляет разноязычная речь на улицах родного города, в скверах и на площадях которого установлены памятники лучшим представителям творческой интеллигенции разных народов. И именно в этой культурной среде родились, живут и пишут создатели современной русскоязычной литературы Грузии.

Это люди разных возрастов и профессий, нередко билингвы, творческий потенциал которых часто реализуется не только на русском, но и на грузинском, реже — на других (родных для их носителей) языках. Так что же объединяет этих людей? Только язык их творчества — русский? Конечно же, нет. Прежде всего, их объединяет то, что они — тбилисцы, т. е., как мы старались показать, люди, традиционно толерантные к любым культурам, вернее, их позитивным достижениям, но в силу объективно-исторических причин неожиданно для самих себя оказавшиеся в условиях жестко маркированных границ современности. Более того, вновь созданная демаркационная линия русско-грузинской границы, введенный Россией жесткий визовый режим и обусловленное этим разделение совсем недавно бывшего открытым культурного пространства на искусственно враждебные друг другу семиосферы поставила их перед острой необходимостью осмысления собственной культурной принадлежности. Вопрос оказался болезненным и сложным: жители Тбилиси испокон веков привыкли непринужденно чувствовать себя в интеркультурном поле, тем более что в наши дни — в эпоху культурной глобализации и размывания языковых границ — подобная свобода давно уже стала естественной средой существования любого совре-

менного человека. Вызывая чувство внутреннего протеста, искусственные преграды всегда приводят к ощущению психологического дискомфорта. У творческой личности он, как правило, сублимируется в различные формы художественного творчества. Поэтому мы считаем, что знаковым показателем дифференциации русскоязычной литературы Грузии должен служить вопрос самоидентификации и основных модификаций художественно-репрезентативных практик¹⁶, которые столь же многообразны, сколь многообразны личностные вселенные ее авторов.

Изучение большого корпуса текстов современных русскоязычных авторов Грузии показало, что тема родного города — Тбилиси — присутствует практически у всех авторов. Самоидентификация в модусе «я тбилисец» проявляется в форме различных художественно-репрезентативных практик, как то: Тбилиси — хронотоп эпохи; канонизация образа родного города периода середины — третьей четверти XX столетия; восприятие мира с позиции «горожанин-тбилисец»; карнавализация современности; осмысление и оценка новой мифологии города, начавшей складываться на рубеже XXI века.

Одним из ярких примеров служит поэтическое творчество В. Саришвили. В эпицентре всего корпуса лирических произведений этого автора стоят город и лирический герой — горожанин. Эти два центра его лирики переплетены неразрывно и служат автору маркерами пространства и времени. Город предстает не просто географическим пространством, но живым перекрестком времен, ментальностей и культур. Так, в стихотворении *Полководец и бабочки*¹⁷ сопоставление древнеримского полководца Помпея, великого героя истории, и «филолога Володи», «маленького человека», простого горожанина, весьма значимо: автор, всезнающая фигура в тексте, протягивает свой мост через времена. Отсюда так подробно описана ситуация на бивуаке (*Сам Помпей в плаще широком, / Сидя ночью на привале, / слушал сальный анекдот*), авторское знание о возлюбленной Помпея, которую он оставляет, будущая борьба с Цезарем и победа последнего над двумя другими триумвирами в борьбе за власть над Римом. Величие прошлого, маркированного фигурами Помпея и Цезаря, подчеркивает карнавальность характера современной автору действительности (*Конфетти, гирлянды, бусы в хоровод сплелись вокруг*).

У некоторых авторов Тбилиси — город-миф, в котором воплотилось представление о старой городской культуре, как это видно в стихотворениях П. Урушадзе. И даже город по старой традиции называют Тифлисом.

Еще одна особенность данного типа самоидентификации – создание в текстах метафизической реальности, которая отсылает не к чему-то стоящему за знаками реального мира, а к другим знакам, в которых мыслится скорее совокупная реальность христианской культуры. В этом плане интересно творчество Натальи Селезневой. Наблюдающийся в ее творчестве с начала 1990-х годов уход в сферу метафизического, возможно, является творческой реализацией сложного комплекса неудовлетворенности миром, в чем-то схожей с романтической антитезой «идеал-действительность». В стихотворении *Остров*¹⁸ можно выделить несколько понятийных рядов, значимых для понимания авторского мировидения. Это, в первую очередь, категории времени и пространства, которые сложным образом переплетены и маркируются двумя знаками-символами: *зеленый остров* – благодатное прошлое мира, *каменный мост* – наше время, понимаемое как переходное (символика моста) и враждебное автору (эпитет *каменный*). Остров соотносится с наречием *прежде*, а мост – с наречием *потом*, т. е. после жизни на острове, который чуть ниже в тексте соотносится с Раем. В памяти (*река* – Мнемозина?) остались лишь обрывки воспоминаний (осколки зеркала) о былой жизни на исчезнувшем (земной провал) острове. И рассказать современному человеку, не жившему на острове, об этой жизни невозможно, потому что этот современный человек определяется в двух символических ипостасях – *растение* и *зверь*.

К своим стихам Наталья Селезнева часто прилагает собственные рисунки. Текст превращает графику в промежуточные звенья повествования. При этом сам текст составляет часть иллюстративного пространства: создается впечатление удваивания информации, которую стремится донести до читателя автор, что усиливает множественность интерпретаций совокупного изобразительно-стихотворного текста, становящегося единым целым. Особенно много информации закодировано в изображении пространства: это и обозначение культурных маркеров пространства (характерные для русской церковной архитектуры луковичные купола церквей, фигура Богородицы с младенцем Иисусом, выполненная с использованием элементов манеры грузинской иконописи – объединяющее пространство христианской культуры), и многое другое, что открывается при внимательном всматривании в рисунок. В едином вербально-визуальном тексте можно увидеть авторские раздумья на религиозные темы, размышления о едином Древе жизни, тянущемся с юго-востока на северо-запад; можно попытаться прочитать текст как по-

пытку размышления об особой форме психологического состояния человека, рожденного вне острова (вне христианской культуры) и живущего в пустоте; и многое другое, что уже зависит от интерпретативных способностей реципиента. Важно одно: та реальность, которая создается в совокупном вербально-визуальном тексте Селезневой, – это скорее реальность-идеал, не сбывшийся, но по-прежнему манящий.

Образ тбилисца занимает значимое место в современной русскоязычной прозе. Следует отметить творчество Карена Абгарова, чей единственный сборник рассказов был издан незадолго до смерти автора в 2003 году и в произведениях которого образ тбилисца предстает во всем своем многообразии. В сборник вошла и великолепная повесть *Кукла Серго*, действие которой происходит в Тбилиси 1930-х годов, а главный герой предстает человеком, утратившим душу на пути духовных и нравственных подмен. Повесть удивительным образом перекликается с киношедевром Т. Абуладзе *Покаяние* и отливается великолепно воссозданным колоритом старого Тбилиси.

В модусе *я тбилисец* позиционирует свое творчество и Артем Аракелян, очередной образец прозы которого – рассказ *Сикстинская мадонна*¹⁹ – был опубликован в альманахе *На холмах Грузии*. Построенный по типу платоновского *Пира*, рассказ Аракеяна описывает типичных жителей Тбилиси, уже немолодых бывших одноклассников, собравшихся в одном из небольших ресторанчиков в старой части города для веселой дружеской пирушки, которая неожиданно превратилась в философский диспут о любви. Колорит места, типично тбилисские темы застольной беседы, язык, богатый сугубо тбилисскими языковыми клише, – все это узнаваемо и призвано в пределах малого жанра рассказа воссоздать облик родного автору города, увиденного глазами его коренного жителя.

К этой же группе представителей русскоязычной прозы Грузии относится и Ростом Ломадзе-Неллин, автор цикла городских рассказов *Картинки недавних лет*²⁰. В этих небольших по объему художественных зарисовках воскресают реалии Тбилиси самых мглистых его времен – 1993 – начала 2000-х годов. Символически переданы реалии тогдашней жизни: падение курса национальной валюты, обнищание основной массы городского населения, отсутствие электроэнергии неделями, ставшие отнюдь не романтическим атрибутом, а необходимостью свечи, керосиновые лампы; разбитые дороги; грабежи на улицах; толпы беженцев, занимающихся уличной торговлей. Болью и грустью проникнуто отношение автора к своим героям:

немолодому сыну, покупающему изредка в одной и той пирожковой пирожок для престарелой матери; торговцу содой, рекламирующему свой товар на рынке громким возгласом на грузинском языке, который переводится на русский как *основа для изготовления Боржоми*; валютным менялам и многим другим персонажам городской уличной жизни — людям, в одночасье оказавшимся выброшенными из привычного круга интересов, дел и озабоченных только одним — выживанием. Однако автор замечает и другие составляющие собирательного образа тбилисца тех лет, и тогда он описывает одинокого ночного слушателя радио, который в городе, лишенном света, слушает работающий на батарейках старый радиоприемник для того, чтобы поучаствовать в радиовикторине и опознать стихи Гёте и музыку Чайковского. И эта викторина становится для него, зимней ночью одиноко сидящего в холодной, нетопленной квартире, доказательством: тбилисцы живы, навалившиеся проблемы не в состоянии уничтожить что-то главное в них, позволяющее оставаться людьми.

Таким образом, тема Тбилиси у русскоязычных литераторов Грузии наполнена такими составляющими, как древность, перекресток культур, исторический центр, одновременно «вечный» город, в котором новые поколения слагают новые мифы.

Вторая не менее важная составляющая модели самоидентификации авторов русскоязычной литературы Грузии — это протест против разобщения культурных миров, для которого характерно осмысление событий недавнего прошлого сквозь призму симулякров, угнездившихся в сознании советского человека рубежа 1980–1990-ых годов. Являясь результатом изменений социальной структуры общества и формирования новых социальных групп, само существование которых дестабилизировало социальное положение старой социальной группы, к которой принадлежит тот или иной автор, он во многом сказался на творческом восприятии новой реальности. В этом плане интересны тексты, описывающие событие, которое якобы отражает некую реальность, а на самом деле заменяет эту реальность. Типичным примером создания симулятивной реальности (Жан Бодрийяр) служит повесть Н. Гвелесиани *Уходящие тихо*²¹, удостоенная премии им. М. Алданова за 2007 год.

История, рассказанная автором, повествует о сложных перипетиях становления личности в период эпохи перемен, крушения старых устоев жизни и еще не выработанных новых реалий, времени, когда границы добра и зла в сознании индивидуума размыты, а жизнь кажется длящейся только один день. Герои принадлежат к поколению,

по которому как бы прошелся *шов времени*: они не успели реализоваться в жизни до событий 1991 года, а потом оказались неспособными реализоваться в новой реальности и заменили ее симулятивными образами. Они жертвы реалий советской эпохи, в которой воспитывались и которая заложила в их сознание массу стереотипов, на поверку оказавшихся симулякрами. К числу таких вторичных симулякров относятся в тексте повести жизнь во имя других, образ западной культуры, казавшийся притягательным, но при соприкосновении с ним герои понимают, что реальный Запад совсем не похож на тот мифический образ, который они создали в своем воображении. Автор как бы отражает в своем произведении определенную установку на притягательность Запада, характерную для сознания советского человека, при полном отсутствии реальных представлений о жизни на Западе. При столкновении с реалиями герои оказываются неспособными вписаться в западную действительность, не могут принять реальный Запад и возвращаются к себе на родину, которая тоже успела измениться за период их отсутствия. Сам автор так пишет о своем произведении:

Весь текст, всю совокупность героев и расклад сил можно еще истолковать как проекцию внутреннего мира, подсознания современного интеллигентного человека <...> – трагически раздробленного, разделенного с Источником и корнями, но все же невидимо с ним связанного, по-своему гармоничного даже в своих диссонансах²².

Третий тип самоидентификации можно обозначить как самоидентификация в модусе «отрицание культурных границ в пользу культурной глобализации». Для нее характерны: установка «Европа – центр мировой культуры и цивилизации» и признание необходимости проникновения европейской цивилизации во все регионы мира, в том числе и в Грузию. Интересная особенность: среди авторов, чья самоидентификация развивается по такой модели, преобладают успешные киносценаристы и драматурги, которые обратились к прозе, имея опыт удачной работы в кино (И. Гаручава, В. Хотяновский) и постановок пьес в театрах (А. Мейпариани, И. Кесскюль). Возможно, поэтому, в их прозе наблюдается характерный прием: в своих коммуникативных текстовых стратегиях авторы стремятся воздействовать на читателя через образы-знаки, известные всем персонажи мировой культуры, политики. При этом подобные персонажи преподносятся с неожиданной стороны, как правило, разрушающей

в сознании читателя стереотипы восприятия этих образов. В качестве иллюстрации данных положений можно обратиться к прозе А. Мейпариани, в частности, к опубликованному в журнале *Русский переплет* эссе *Апокриф / Ересь толпы*²³. В центре эссе размышления автора над вопросом взаимоотношений «гения» и «толпы». Рассматривая генезис стереотипов, которыми питается «толпа», автор приходит к выводу, что на протяжении всей истории человечества, начиная с эпохи античности и до наших дней, интерес *бюргера, простолюдина*, который и является элементарной частицей «толпы», к сильным личностям востребован постоянно. При этом в сознании «*бюргера*», который, если всмотреться в текст эссе Мейпариани, во многом напоминает знаменитого «филистера» немецких романтиков, образ кумира – *звезды* – обладает особым магнетизмом, *жреческим статусом*, потому что овеян легендами и мифами, самой же толпой и порождаемыми. При этом «толпе» нет дела до подлинных черт и качеств своего кумира. Иллюстрируя эти положения примерами из истории Древнего Рима, средневековой Европы, автор обращается к двум знаковым фигурам русской культуры. Это *первый диссидент монархии*, как его именует автор, русский философ-западник П. Я. Чаадаев и *русский европеец* А. С. Пушкин. В восприятии судеб обоих *толпа*, как утверждает автор, скользила по поверхности, будучи не в силах из-за разницы в образовательном и эстетическом потенциале понять истинной сути этих личностей.

Так или иначе, рубеж тысячелетия провел четкую границу в сфере художественного дискурса в русскоязычной литературе Грузии: на сегодня можно утверждать, что художественная парадигма прошлого века уступила место иной, складывающейся на наших глазах парадигме. Эта художественная парадигма формируется как отражение новых мировоззренческих установок, иного взгляда на мир, который все чаще проявляет себя в личности творца. И если пытаться определить тип художественного видения русскоязычной поэзии Грузии, то главным в ней следует признать центральную методологическую установку на интерпретацию культурного дискурса как семиотического процесса, реализующегося в различных видах дискурсивных практик.

Одним из центральных культурных концептов поэзии русскоязычного Тбилиси является концепт *Россия*. Этот культурный концепт претерпевает сложную трансформацию в каждом индивидуальном творческом сознании. Общим же полем для всех является восприятие этого концепта сквозь призму новых межкультурных дискурсив-

ных практик. И тут есть основание выделить некоторые особенности индивидуального видения темы различными авторами.

Лиана Корчевская — представитель той группы русскоязычного литературного Тбилиси, для кого стихосложение стало компенсацией экзистенциальной травмы, особенно остро переживаемой у нас старшим поколением. Перед нами представитель так называемой «наивной поэзии», которая составляет как бы низший пласт метатекста русскоязычной поэзии Грузии. В ее поэзии чувствуется острая ностальгия, тоска по утраченной России (*Все снегами запорошено, / Не найти к тебе дорог*), утрата связана с новыми реалиями, усугубляющими трудность возможного обретения утраченного (*Обагрены кровью ночки / На моем стоят пути*).

Протест против границ и ограничений проявляется также и у самых молодых русскоязычных писателей Грузии, которые в силу своего возраста не могут помнить жизни в общем культурном пространстве СССР. Их протест выливается в форму стремления к единению с некоей мифологизированной Россией.

В мировосприятии Ирины Кескюль (Ирина Кочарова) преобладает остраненное видение России — сквозь призму ее культуры. В ее стихотворениях культурный концепт *Россия* наполняется радикально иным, чем у Корчевской, содержанием и обнажает родственность автору семиотических знаков русской классической культуры XIX века, какими они закреплены в сознании многих жителей Тбилиси. Стихотворение *Мой Петербург*²⁴ интересно тем, что написано оно от имени лирического героя, а не героини, что вообще не характерно для И. Кескюль. Личность этого героя закодирована в тексте. Он петербуржец (*Мой Вифлием*), более того — личность, как бы символично вписанная в петербургский текст русской культуры, часть петербургского мифа. Учитывая биполярность отображенных составляющих петербургского мифа, на которых и построено все стихотворение, можно предположить, что этим лирическим героем может быть некий фантом Достоевского (*Трущоб зловонная утроба; град вечных мой призрак вечный* — призрачный Петербург *Белых ночей и Бедных людей*, а возможно и *Идиота*). Перед нами симулятивная реальность Петербурга, пропущенная сквозь призму сознания тбилисского автора, ощущающего «петербургский текст» русской литературы как *свое*, а не *чужое*. Игра личными и притяжательными местоимениями *Я — мой, мы — наш* выглядит не антитетичным, а сопрягающим звеном между автором и всеми реалиями Петербурга, описанными очень подробно. Одновременно игра местоимениями

когнитивно отсылает читателя к *Дару* Набокова, где присутствует тот же прием игры местоимениями с целью индентификации героя с важнейшей для него личностью отца, утраченного навсегда и обретаемого только в духовном пространстве творчества.

А при прочтении стихотворения Д. Лоскутова *Эх, Расея, Расея...*²⁵, невольно приходят на ум произведения русских поэтов-эмигрантов, мотивы Г. Иванова (*Россия счастье. Россия свет, /А может быть, России вовсе нет....*), В. Набокова (*Отвяжись, я тебя умоляю...*) и многих других.

Таким образом, культурный концепт *Россия* в поэтических текстах русскоязычного литературного Тбилиси обретает следующее наполнение: *далекая историческая родина*, на которую никак не может вернуться заблудившееся дитя; *пространство культурной памяти*; *символ великой русской культуры*, хронотопом которой становится Петербург XIX столетия.

Отрицание культурного барьера вполне может быть интерпретировано как символ преодоления культурных границ, маркер внутренней творческой свободы. При этом русскоязычные авторы Грузии вовсе не намерены терять и свою реальную родину – Тбилиси. И это в то время, когда в русской литературе некоторых стран постсоветского пространства фиксируется процесс сепарации, демонстративного дистанцирования от окружающей культурной среды²⁶.

Выводы

Подводя итог, можно утверждать, что для самоидентификации авторов русскоязычной литературы Грузии характерно:

1. осознание себя прежде всего тбилисцем, центром личностной вселенной которого является родной город;
2. протест против разобщения культурных миров;
3. отрицание культурных границ в пользу культурной глобализации, ощущение себя частью европейского культурного пространства, в которое должна быть включена и Россия.

Все это дает основание полагать, что на наших глазах формируется новая художественная парадигма. Она формируется как отражение новых мировоззренческих установок, иного взгляда на мир, который все чаще проявляет себя в личности творца. И если пытаться сопоставить два типа художественного видения русскоязычной литературы Грузии – прошлого и современного, – то главным отличием второго от первого следует признать центральную методоло-

гическую установку на интерпретацию самого прошлого культурного дискурса как семиотического процесса, реализующегося в различных видах дискурсивных практик.

На основании проведенных исследований можно утверждать: в едином контексте творческого мышления русскоязычная литература Грузии, характеризуясь разнообразием типов авторской самоидентификации и саморефлексии, переживает процессы, характерные для начальной стадии формирования новой культурной парадигмы — парадигмы постмодерности. Авторская самоидентификация и саморефлексия отражают суть формирования нового сознания, тяготеющего к постижению параметров динамично развивающегося мира.

Дальнейшее изучение русскоязычной литературы Грузии представляется перспективным направлением исследований, которое будет способствовать изучению социокультурных процессов, протекающих в нашем обществе на фоне сложившейся культурно-политической реальности.

¹ Global Russian принято называть современных космополитов. Как правило, это русские, не являющиеся россиянами по месту постоянного жительства, но считающие себя носителями русской культуры. Достаточно часто они имеют двойное (тройное и т. д.) гражданство. В эту условную группу входят также и не имеющие иного гражданства, постоянно проживающие в России граждане, которые по тому или иному признаку также причисляют себя к этой группе.

² Например, по утверждению ряда специалистов языковая ситуация в Белоруссии и государственная языковая политика прямо и косвенно способствуют дальнейшему вытеснению из оборота и сужению сферы применения белорусского языка за счет русского (*Билингвизм в Белоруссии*. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C1%E8%EB%E8%ED%E3%E2%E8%E7%EC>), а в Казахстане государственная языковая политика направлена на развитие естественного билингвизма — равноценного знания различными группами населения, как русского, так и казахского языков.

³ *Билингвизм по странам*. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C1%E8%EB%E8%ED%E3%E2%E8%E7%EC>

⁴ Мегрелишвили Т. Русскоязычная поэзия современной Грузии: художественные тенденции. *Болгарская русистика* № 2, 2011, с. 566–576. (<http://www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/bulrus/article/view/422/531>)

⁵ См.: <http://www.litkarta.ru/>

⁶ Для сравнения: представителями русской литературы Латвии названо 10 писателей.

⁷ К *русскоязычной литературе* не следует относить литературу русской эмиграции и литературу русских диаспор, проживающих за пределами России: под этим термином мы подразумеваем литературу, создающуюся вне пределов русской культуры авторами, которые не являются этническими русскими, выросли вне рамок русской культуры, но пишут при этом на русском языке.

⁸ Термин *современная русская литература* рассматривается нами в контексте обозначения части литературного процесса единой русской литературы. Русская литература с момента своего возникновения обладает рядом характерных особенностей, «устойчивой к различным переменам спецификой, выделяющей ее среди других литератур мира. Большую роль здесь сыграли социально-исторические причины» (Луков Вл. А. Основные особенности русской литературы. // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» / 2008, № 5 Филология [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Lukov_russian_literature/]). Русская литература обладает значимыми характерологическими особенностями, отличающими ее от западноевропейской и восточных литератур. Современная русская литература характеризуется значительным обновлением, ослаблением нравственного начала, активным развитием жанров массовой литературы. Она, как и вся русская литература, развивается в знаках и формах русской культуры.

⁹ Образование можно было получить лишь на русском языке, а для получения высшего образования грузинская молодежь уезжала учиться в культурные центры метрополии – в университеты Петербурга и Москвы.

¹⁰ Основные тенденции развития грузинской культуры сформировались в общехристианском культурном поле еще в IV–XII вв., однако в последующие века фиксируется сильное персидско-турецкое культурное влияние.

¹¹ *Летопись дружбы грузинского и русского народов*, т. 1. Сост.: В. Шадури. Тбилиси, 1967, с. 374.

¹² Как отмечает один из крупнейших специалистов в области художественного перевода Г. Гачечиладзе, *Грузия, в силу своего исторического и географического положения, была двуязычной страной – на протяжении веков рядом с родной речью звучала и другая речь. Художественный перевод и литературные взаимосвязи*. Тбилиси, 1980, с. 16). С XIX века этой другой речью становится русский язык.

¹³ *Продуктивный (производящий) билингвизм – способность понимать и воспроизводить иноязычные тексты, а также производить их самому. Другими словами, билингв может конструировать слова, словосочетания и предложения как устно, так и письменно при продуктивном билингвизме*. Белянин В. П. *Психоллингвистика*. Москва: МПСИ, 2003, с. 232. <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0127453:article>

¹⁴ Модебадзе И. И. Русскоязычные включения в текстах грузинской прозы: история и современность. *Русский язык в странах СНГ и Балтии. Международная научная конференция*. Москва, 22–23 октября, 2007 года. Москва: Наука, 2007, с. 508–516.

¹⁵ *Исчезновение и возникновение границ (культурных, социальных, политических) является неизбежным следствием развития человеческой цивилизации. Особое значение изменение границ имеет для народов, проживающих в пограничье — области особого культурного, политического и экономического взаимодействия. Особый статус пограничья определяется тем, что резиденты пограничья в первую очередь становятся субъектами различных социокультурных процессов в силу своего положения — на границе, то есть в состоянии постоянной готовности к переходу (от старого к новому, от «своего» к «чужому»).* Сокольских Н. Н. *Феномен пограничья в современной мексикано-американской культуре (на материале литературного творчества Л. А. Урреа)*. Дис. на соиск. н. ст. к. н. по культурологии, 2010. <http://cheloveknauka.com/fenomen-pogranichya-v-sovremennoy-meksikano-amerikanskoj-kulture>

¹⁶ Мегрелишвили Т. Модели самоидентификации и саморефлексии в прозе представителей современной русскоязычной литературы Грузии — *Вернуться в Россию стихами и прозой... Литература русского зарубежья / Powróćić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*. Słupsk, 2012, с. 366–375.

¹⁷ Саришвили В. *Осенняя жатва*. Тбилиси, 2011, с. 66.

¹⁸ Селезнева Н. Стихи. *На холмах Грузии* № 5, 2008, с. 22–28.

¹⁹ Аракелян А. Сикстинская мадонна. *На холмах Грузии* № 15, 2012, с. 32–39. [<http://kholmy-gruzii.ucoz.com/>]

²⁰ Ломадзе-Неллин Р. Картинки недавних лет — Ж. *На холмах Грузии* № 15, 2012, с. 86–115.

²¹ Гвелесиани Н. *Уходящие тихо*. <http://www.netslova.ru/gvelesiani/ut.html>

²² Там же.

²³ Мейпарияни А. Апокриф / Ересь толпы. *Русский переплет*. [<http://www.pereplet.ru/text/meypariani23oct02.html>]

²⁴ Кескюль И. *Стихи-я. Сборник избранных стихотворений*. Тбилиси: Универсал, 2009, с. 86.

²⁵ Лоскутов Д. 30 лет сПУСТЯк — Тбилиси, 2010, с. 16.

²⁶ Например, в Украине, по словам Константина Скоркина, «анклавное существование русской литературы в Украине привело к отчуждению русскоязычных авторов от собственной страны. Для их произведений характерно если не откровенно враждебное, то уж точно равнодушно-отстраненное отношение к Украине. Украинство воспринимается ими как некая чуждая стихия, либо злобно-националистическая, либо хуторянско-сельская, так же как в произведениях украиноязычных писателей носителями русского языка оказываются представители «блатняка и попсы». Русскоязычная литература в Украине: симбиоз или отчуждение? Восточный вариант (газета начала выходить в ноябре 2008 года, с ноября 2009 года проект работает в режиме интернет-издания): <http://v-variant.lg.ua/articles/4803-russkoazychnaya-literatura-v-ukraine-simbioz-ili.html>

ЛИТЕРАТУРА

Аракелян А. Сикстинская мадонна – Ж. *На холмах Грузии* № 15, 2012.
<http://kholmy-gruzii.ucoz.com/>

Белянин В. П. *Психолингвистика*. Москва: МПСИ, 2003.
<http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0127453:article>

Гачечиладзе Г. *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*. Тбилиси, 1980.

Гвелесиани Н. *Уходящие тихо*. <http://www.netslova.ru/gvelesiani/ut.html>

Кескюль И. *Стихи-я*. Сборник избранных стихотворений. Тбилиси: «Универсал», 2009.

Летопись дружбы грузинского и русского народов, т. 1, сост.: В. Шадури. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1967.

Ломадзе-Неллин Р. Картинки недавних лет – Ж. *На холмах Грузии* № 15, 2012.
Лоскутов Д. 30 лет сПУСТЯк – Тбилиси, 2010.

Луков В. Основные особенности русской литературы. Информационный гуманитарный портал *Знание. Понимание. Умение*. 2008, № 5 Филология:
http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Lukov_russian_literature/.

Мейпариани А. Апокриф / Ересь толпы – Ж. *Русский переплет*:
<http://www.pereplet.ru/text/meypariani23oct02.html>

Мегрелишвили Т. Модели самоидентификации и саморефлексии в прозе представителей современной русскоязычной литературы Грузии. *Вернуться в Россию стихами и прозой... Литература русского зарубежья / Powróćić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*. Слупск: изд. Польской академии в Слупске, 2012, с. 366–375.

Мегрелишвили Т. Г. Русскоязычная поэзия современной Грузии: художественные тенденции. *Болгарская русистика* № 2, 2011, с. 566–576.
<http://www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/bulrus/article/view/422/531>

Модебадзе И. Русскоязычные включения в текстах грузинской прозы: история и современность. *Русский язык в странах СНГ и Балтии*. Международная научная конференция. Москва, 22–23 октября, 2007 г. Москва: Наука, 2007, с. 508–516.

Саришвили В. *Осенняя жатва*. Тбилиси: Русский клуб, 2011.

Селезнева Н. Стихи. *На холмах Грузии* № 5, 2008.

Скоркин К. Русскоязычная литература в Украине: симбиоз или отчуждение? *Восточный вариант*, 05.02.2010.

Сокольских Н. *Феномен пограничья в современной мексикано-американской культуре (на материале литературного творчества Л. А. Урреа)*. Чита, 2010.
<http://cheloveknauka.com/fenomen-pogranichya-v-sovremennoy-meksikano-amerikanskoj-kulture>

Анастасия Ведела

**ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА РИХАРДА ВАГНЕРА
В ЛАТЫШСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРАХ
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Summary

“Tristan and Isolde” by R. Wagner in the Latvian and Russian Cultures at the Beginning of the 20th Century

The present article is devoted to the reception of R. Wagner’s musical drama “Tristan and Isolde” in the Russian and Latvian cultures at the beginning of the 20th century. A lot of non-fiction reviews, articles, and essays on the issue of Tristan and Isolde appeared after the Russian and Latvian stage-versions of Wagner’s musical drama (in Petersburg in 1898–1899 and 1909; in Riga in 1904 and 1921). The following contexts are important for the representatives of the Russian and Latvian cultures: mythological and literary sources of Wagner’s musical drama and the context of the composer’s personal love life with Mathilde Wesendonk.

Key-words: Tristan and Isolde, Richard Wagner, Russian culture, Latvian culture

*

Введение

Музыкальная драма *Тристан и Изольда*, законченная Вагнером в 1859 году, впервые была поставлена в Мюнхене в 1865 году. В это время личность и творчество Вагнера активно обсуждаются в прессе, в том числе в русской и немецкоязычной прессе Латвии, чему способствуют гастроли Вагнера в Москве и Петербурге в 1863 году, а также жизнь и работа композитора в Риге. Интерес к музыкальной драме *Тристан и Изольда* выражается не только в стремлении прокомментировать новую лейтмотивную технику Вагнера, но и в желании узнать больше о вечном сюжете, который лег в основу драмы. Пик интереса русской и латышской культур к вагнеровской версии средневековой легенды связан с театральными постановками в Петербурге и Риге. В том и другом городе оперу ставят дважды: в Петербурге – в 1898 и 1909 годах на сцене Мариинского театра; в Риге – в 1904 году на сцене Немецкого театра, а в 1921 году – на сцене Латвийской национальной оперы. Постановки способствуют появле-

нию множества рецензий, газетных статей и отдельных публикаций, посвященных истории Тристана и Изольды. Именно контексты этих нехудожественных текстов на русском и латышском языках являются предметом исследования в данной статье. Под контекстами в данном исследовании автор статьи понимает смыслы, которые рецензенты, критики и исследователи вкладывают в историю о Тристане и Изольде (интерпретации).

***Тристан и Изольда* в русской культуре: гимн-миф о любви и смерти**

Русское общество познакомилось с оперой *Тристан и Изольда* по отрывкам, которые Рихард Вагнер играл во время своих гастролей в Петербурге в 1863 году по приглашению Петербургского Филармонического Общества (еще до первой постановки оперы в 1865 году в Мюнхене). Отношение к Вагнеру, и особенно, к опере *Тристан и Изольда* в это время было двойственным. Друг и поклонник Вагнера, который в немалой степени способствовал организации его гастролей в Петербурге, композитор Александр Николаевич Серов, в своей обширной статье о Вагнере в газете *Якорь* заключает, что приезд Вагнера — явление неожиданное, давшее новую, давно уже небывалую жизнь нашей северной столице¹. Публика, по мнению Серова, с восторгом и без предрассудков приняла новую музыку Вагнера².

Однако второй концерт, во время которого Вагнер как раз играл отрывки из своих последних опер, в том числе из *Тристана и Изольды*, вызвал много споров. Так, например, корреспондент газеты *Сын Отечества* (инициалы М. Р.) пишет о том, что он не понимает новые оперы Вагнера (*Тристан и Изольда* как раз одна из новых опер Вагнера)³. Откровенно отрицательный фельетон (автор — Ростислав) появляется в газете *Северная пчела* (№ 58 от 1 марта 1863 года). Опера *Тристан и Изольда* в этой публикации названа кошмаром, который мог родиться только под влиянием гашиша⁴. Критике подвергается не только сюжет, заключающийся в том, что главные герои *изнывают в продолжение трех длинных актов, пока не умирают в неудовлетворенных томлениях любви*⁵, но и образы главных героев, которые, как и все действующие лица оперы, *невозможные существа, способные в одно и то же время и на всякое преступление, и на доблестные поступки*⁶.

Первый перевод либретто оперы Вагнера *Тристан и Изольда* на русский язык появляется в 1894 году. Этот перевод, принадлежащий Всеволоду Евграфовичу Чехихину (рижский поэт, писатель, критик), использует Мариинский театр, когда в 1899 году ставит оперу с

Фелией Литвин и Иваном Ершовым в главных ролях⁷. Это первая русская постановка оперы. После гастролей Литвин в составе немецкой труппы в марте 1898 года певица подписала контракт на работу в Петербурге. Она же настояла, чтобы на Мариинской сцене поставили *Тристана* (постановщик Осип Осипович Палечек, первое представление 4 апреля 1899 года). Литвин же предложила на роль Тристана Э. Кассира, которого считала хорошим певцом⁸, именно поэтому первые три представления шли на смешанном языке — Литвин и Кассир пели на французском, остальные — на русском, что вызвало негодование всех рецензентов⁹. Лишь на четвертом представлении Кассира сменил Иван Ершов (28 января 1900 года), и эта первая по-настоящему русская (Литвин тоже пела на русском) постановка стала настоящим событием¹⁰, актуализировавшим интерес к сюжету о Тристане и Изольде. Появляются статьи уже не просто о Вагнере и его опере, но и о легенде о Тристане и Изольде в целом, о ее литературных источниках, с подробным описанием средневековых романов Беруля, Томаса, Готфрида Страсбургского и других.

Критики, рецензенты и исследователи задумались о том, как Вагнер изменил средневековую легенду. Представители русской культуры, вслед за немецкими (в основном) исследователями, приходят к выводу о том, что опера Вагнера, в отличие от полной веселых приключений легенды, является трагичным гимном смерти. Например, Александр Коптяев пишет о том, что культ Шопенгауэра привел Вагнера к легенде о Тристане, заставив сделать из французского фривольного типа — Тристана, отрицателя воли жизни¹¹, а из фривольной, полной пикантных подробностей легенды — серьезную и философскую поэму¹².

Кроме того, интерес к сюжету о Тристане и Изольде заставил искать параллели сюжету в русской культуре. Особенно интересной в этом плане является статья В. Е. Чешихина 1894 года (опубликованная вместе с переводом либретто):

Нас бы не должно оставить безучастными настроение Вагнеровой драмы. Томление [так Чешихин определяет основное настроение оперы Тристан и Изольда] неоднократно служило предметом изображения в произведениях русских поэтов и романистов [далее Чешихин приводит в пример тексты Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого]. Но раз основная идея, основное настроение музыкальной драмы Вагнера будет у нас на Руси понято и оценено, то «Тристан» (разумеется, лишь поставленный на сцену) не останется без влияния на русское искусство. Интерес, представляемый мифом, дав-

*шим фабулу драме, быть может, заставит поискать и в нашей народной литературе аналогичного сказания <...>. Своеобразный стихотворный размер драмы, акцентуация, соответствующая и духу русского народного метра, может дать для мыслящего поэта несколько совершенно новых эффектов и комбинаций.*¹³

Таким образом, Чехихин органично вписывает вагнеровских Тристана и Изольду в контекст уже существующей русской культуры, а также не сомневается и в дальнейшем влиянии этого произведения на русское искусство.

Самый известный перевод вагнеровского либретто принадлежит Виктору Коломийцеву; он сделан специально для постановки В. Мейерхольда в 1909 году. Отношение русской публики и критики к работам Мейерхольда было еще более неоднозначным, чем к творчеству Вагнера. Противники Вагнера негативно воспринимают и постановку Мейерхольда. Например, Цезарь Антонович Кюи советует поклонникам композитора *найти в своей квартире дверную ручку, которая бы скрипела в течение трёх с половиной часов, то есть столько, сколько тянется «Тристан», слушать этот скрип благоговейно, убедив себя, что это действительно мотив; уверен, что после такого сеанса слушатель получит нервное потрясение ничуть не меньшее, чем от оперы Вагнера*¹⁴. Однако поклонники Вагнера тоже не слишком довольны Мейерхольдом, который, во-первых, игнорирует некоторые (важные) ремарки Вагнера по устройству сцены, а во-вторых, ставит оперу в рамках своих театральных экспериментов по созданию нового театра.

Так, один из рецензентов *Русской музыкальной газеты* пишет, что претензии постановщиков на оригинальность привели к уродству и безвкусице. Рецензент ругает разноцветные костюмы исполнителей: платье цвета апельсина или яйца всмятку во втором акте, грубый розовый костюм с голубыми рукавами в третьем; также критика возмущают декорации (кавказские ковры, восточная беседка), которые создают ощущение, что действие перенесено в родную для декоратора Грузию¹⁵. Таким образом, рецензент приходит к выводу, что вся опера превратилась в *странно-дикое зрелище «Мейерхольд и Шервашидзе»* и что *«было жаль артистов, отданных во власть этой «мейерхольдии»*¹⁶. Это откровенно негативная рецензия, автор которой полностью не принимает творческий метод (*декадентское насилие*) Мейерхольда.

Положительных рецензий (Ауслендер, Браудо и другие)¹⁷ было достаточно, но главное то, что эта постановка вновь обратила вни-

мание представителей русской культуры на сюжет о Тристане и Изольде, и, как пишет один из рецензентов, *попутно был даже подогрет давно остывший вагнеровский вопрос*. После мейерхольдовской постановки русские критики и рецензенты особое внимание уделяют источникам вагнеровского инварианта о Тристане и Изольде: Вагнер проецирует образы Тристана и Изольды на образы древнегреческой и кельтской (языческой) культур, что является частью общего мировоззрения композитора. Во время своего дрезденского периода (1842–1849 годы) Вагнер изучает поэму Готфрида Страсбургского вместе с песней о Нибелунгах, сравнивая историю любви Тристана и Изольды с отношениями Зигфрида и Брунгильды. Вагнер приходит к убеждению, что *между всеми народными мифами есть коренное сходство* и что все мифы являются лишь вариациями одной общей темы¹⁸.

Кроме того, представители русской культуры задумались о культурном, идейном и литературном влиянии вне легенды о Тристане и Изольде, которому подвергался Вагнер, работая над оперой. Помимо несомненного шопенгауэрского влияния отмечается связь вагнеровской интерпретации ночи со стихами Новалиса, а также с работами Сервантеса и Кальдерона, от которых Вагнер унаследовал *черты их идейности*¹⁹. В. Чешихин сравнивает сжатый слог Вагнера со слогом Шекспира, а страдания Тристана, ожидающего Изольду в последнем акте, со страданиями Гамлета²⁰. Ассоциация именно вагнеровского *Тристана* с творчеством Шекспира становится частотной в русской культуре. Например, размышляя о символическом значении кубка в драме Вагнера, Коптяев пишет о том, что и Шекспир, и Вагнер передают свои чувства с помощью символов²¹. В. Г. Вальтер отмечает, что *вагнерианцы ставят Вагнера, как драматурга, рядом с Шекспиром*²². Интересно, что уже в словарной статье *Вагнер* 1891 года (*Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*) Н. Соловьев пишет о том, что Вагнер любил читать Шекспира и под влиянием *Гамлета* и *Лира* написал одну из своих ранних трагедий²³. Кроме того, Э. Шюрэ в своих заметках о Вагнере (в *Русской музыкальной газете* за 1900 год) вспоминает, что во время одной из встреч Вагнер говорил с ним о творчестве Шекспира и Кальдерона²⁴.

Сопряжение разных мифологических и литературных текстов не является единственным контекстом, в котором исследователи трактуют драматическую оперу *Тристан и Изольда*. Александр Коптяев объясняет обращение Вагнера к сюжету о Тристане и Изольде практически исключительно личной любовной историей и обстоятель-

ствами жизни Вагнера, а именно его платонической любовью к жене знакомого Матильде Везендонк²⁵. Вагнер и Матильда познакомились в 1852 году; для Вагнера история их знакомства закончилась разводом с женой и болезненным расставанием с Матильдой. Именно в это время, в 1859 году, Вагнер бросает недописанное либретто по мотивам *Песни о Нибелунгах* и начинает работать над текстом для *Тристана*, который он заканчивает в конце 1859 года. Написание *Тристана и Изольды* сопровождается письмами Матильде и записями в личном дневнике, в которых Коптнев видит множество параллелей с текстом Тристана²⁶.

Уже к 1910 году в русской культуре чувствуется некоторая усталость от Вагнера, как следствие, образы Тристана и Изольды перестают быть частью исключительно высокой культуры. Так, например, в газете *Театральный день* и журналах *Театр и искусство* и *Сатирикон* появляются карикатуры на постановки Мейерхольдом оперы *Тристан и Изольда* и пьесы *Шут Тантрис* (также на сюжет о любви Тристана и Изольды).²⁷ Еще более интересна в этой связи книга В. Г. Вальтера *Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность*, вышедшая в 1912 году. Во-первых, в книге представлены карикатуры немецких газет на Вагнера и оперу *Тристан и Изольда* после постановки 1865 года в Мюнхене²⁸. Во-вторых, анализируя оперу Вагнера, Вальтер ругает замену действия рассказами, которые необходимы для понимания смысла происходящего. Подводя итоги, Вальтер пишет: *Все внешнее действие в «Тристане», если здесь уместна шутка, может быть передано тремя словами: стоят (1 акт), сидят (2 акт), лежат (3 акт)*.²⁹ Дело здесь даже не в конкретных (вполне обоснованных) упреках, а в ироническом тоне, который не чужд русской культуре по отношению к *Тристану и Изольде* Вагнера.

***Тристан и Изольда* в латышской культуре**

В Риге постановка 1904 года (премьера — 20 октября) оперы *Тристан и Изольда* на сцене Немецкого городского театра воспринимается однозначно положительно, как важное в жизни города событие. Призыв поставить именно эту работу Вагнера звучит в немецкой прессе Латвии уже с 1899 года.³⁰ Зрители отнеслись к постановке с пристальным вниманием и одобрением, залы были полны, исполнители справились со своей задачей полностью.³¹ Рецензии в газетах *Mājas Viesis (Домашний гость)* и *Baltijas Vēstnesis (Балтийский вестник)* предлагают, в основном, краткий пересказ содержания ваг-

неровской драмы, что свидетельствует о том, что сюжет не слишком известен латышской культуре и потенциальным слушателям.³² Кроме того, в рецензиях звучит мысль о том, что Вагнер внес много изменений в средневековый роман Готфрида Страссбургского (это пока еще единственный указанный источник сюжета)³³.

Постановка 1921 года (премьера – 23 апреля) в Национальной опере воспринимается в основном негативно. Этому есть несколько причин. Во-первых, исполнителям не хватило голосовых возможностей, чтобы спеть несомненно очень сложную оперу Вагнера³⁴. Во-вторых, режиссер Рудольф Берзиньш не справился со своей задачей – не объяснил актерам сущность персонажей, а также не следовал ремаркам Вагнера³⁵. Екабс Мединьш заключает, что в постановке не было *духа Вагнера*³⁶. Однако основной причиной неуспеха Вагнера является то, о чем пишет рецензент газеты *Latvju mūzika* (*Латвийская музыка*): латвийский зритель устал от Вагнера, которого невозможно слушать с утра до вечера. Критик советует не ставить оперы Вагнера хотя бы год.³⁷

Усталость от Вагнера, однако, не мешает латышской культуре в это время испытывать несомненный интерес к образам Тристана и Изольды. В 1921 году, помимо вагнеровской оперы, появляется еще одна постановка на тот же сюжет – Эдуард Смильгис снова (первый раз в 1915 году на сцене Нового Рижского театра) ставит пьесу немецкого драматурга Эрнста Хартда *Шут Тантрис* на сцене театра Дайлес. А в самом начале 1922 года выходит первый перевод на латышский язык романа Жозефа Бедье *Тристан и Изольда*³⁸. Таким образом, это время наивысшей востребованности сюжета о Тристане и Изольде латышской культурой.

После постановки оперы Вагнера появляются статьи-комментарии, преследующие цель объяснить читателям и слушателям замысел Вагнера. Бернардс Валле (Bernards Walle) и Екабс Мединьш (Jēkabs Mediņš) предлагают свои комментарии в газетах *Latvijas Vēstnesis* (*Латвийский вестник*) и *Latvijas sargs* (*Латвийский сторож*); оба критика обращают внимание в основном на лейтмотивную структуру оперы, на роль оркестра, который привносит новые смыслы в сценическое действие и исполняемый актерами текст, а также на то, как Вагнер создает психологическую драму, сосредоточив все действие на душевных переживаниях двух главных героев.³⁹

Одним из самых интересных изданий является подписанный инициалами Д. Й. (D. J.) очерк *Paskaidrojumi Vāgnera mūzikas drāmai*

“*Tristans un Izolde*” (Пояснения к музыкальной драме Вагнера «Тристан и Изольда»), датируемый 1921 годом.⁴⁰ В основном это текст статьи Всеволода Чешихина 1894 года, во-первых, сопровождающей в рижском издании перевод либретто⁴¹, а во-вторых, опубликованной в журнале *Артист*. Разночтения со статьей Чешихина неизбежны, в основном потому, что в 1894 году Чешихин еще не знал (или намеренно исключил) контекст личной жизни Вагнера, его любви к Матильде Везендонк, а для очерка D. J. это является одним из главных контекстов. В России письма и дневники вышли отдельным 4х-томным изданием только в 1911–1912 годах, поэтому незнание Чешихина (который, впрочем, прекрасно знал немецкий язык) может быть оправдано этим обстоятельством.

Интересно то, что автор очерка (D. J.) опускает многие фрагменты статьи Чешихина — преимущественно те, которые связаны с особенностями и интерпретациями сюжета о Тристане и Изольде (хотя краткое содержание истории оставлено).⁴² Это можно объяснить тем, что сюжет, его версии и особенности латвийскому читателю известны, благодаря, во-первых, переводам рассказов Петра Альтенберга *Тристан и Изольда* (1904 год)⁴³ и Томаса Манна *Тристан* (1921 год, отдельное издание 1923 года⁴⁴), во-вторых, благодаря статьям 1908–1909 года, посвященным пьесе *Шут Тантрис* и ее автору Эрнсту Хардту,⁴⁵ и множеству публикаций 1915 года, посвященных постановке Эдуардом Смилгисом пьесы Хардта на сцене Рижского нового театра,⁴⁶ и наконец, благодаря оригинальным текстам латышских авторов на данный сюжет (например, поэма Фаллийса 1907 года *Тристан и Изольда*⁴⁷, сборник Андрейса Папарде 1908 года *Тантрис*⁴⁸).

Таким образом, сюжет о Тристане и Изольде известен латышской культуре на момент постановки вагнеровской оперы в 1921 году. Тем не менее, автор критической рецензии в газете *Latvju mūzika* (Латвийская музыка) воспринимает ситуацию иначе — он отмечает, что ошибкой при постановке музыкальной драмы Вагнера *Тристан и Изольда* в 1921 году было еще и то, что Национальная опера не позаботилась о том, чтобы познакомить зрителей и слушателей с замыслом Вагнера, с философским и психологическим смыслом вагнеровского инварианта известного сюжета, что включает в себя комментарий источников, контекстов и интерпретаций истории Тристана и Изольды. Именно из-за отсутствия подобного комментария, заключает критик, публика осталась разочарованной и не смогла принять *Тристана и Изольду*.⁴⁹

Выводы

Таким образом, опера Вагнера *Тристан и Изольда* и ее постановки оказали заметное влияние на русскую и латышскую культуры. Неоднозначное отношение к Вагнеру, свойственное обоим культурам, и как следствие, сложное отношение к музыкальной драме *Тристан и Изольда* привели к обилию публикаций — статей, очерков, комментариев, затрагивающих не только вагнеровский вариант, но и легенду в целом. Русская культура много внимания уделяет мифологическим и литературным источникам сюжета о Тристане и Изольде, которые повлияли на вагнеровский гимн-миф о смерти, а также попыткам найти переклички с русскими текстами. Кроме того, как для русской, так и для латышской культуры важным элементом рецепции вагнеровской драмы является личный контекст *Тристана*, а именно любовь Вагнера и Матильды Везендонк. Несмотря на достаточное количество разножанровых публикаций о Тристане и Изольде (причем не только о Тристане и Изольде Вагнера, но и других предтекстах на этот сюжет), в латышской культуре слышится вполне обоснованный упрек в недостаточно разнообразном представлении истории Тристана и Изольды для латвийской публики.

¹ Серов А. Н. Рихард Вагнер и его концерты в Петербурге. *Якорь* № 2, 1863, с. 3.

² Там же, с. 4.

³ Браудо Е. М. *Рихард Вагнер и Россия (новые материалы к его биографии)*. Петроград: Начатки знаний, 1923, с. 36.

⁴ Там же, с. 38.

⁵ Трифионов П. А. Рихард Вагнер. Биографический очерк. *Вестник Европы*. Книга 4, 1884, с. 448.

⁶ Там же, с. 448–449.

⁷ Круминя И. Всеволод Евграфович Чехихин. Биографический очерк. *Даугава* № 4, 1996, с. 28.

⁸ Гозенпуд А. *Рихард Вагнер и русская культура: Исследование*. Ленинград: Русский композитор, 1990, с. 222.

⁹ См. рецензии в «Русской музыкальной газете»: [Б. а.] Хроника. Мариинский театр. Тристан и Изольда. *Русская музыкальная газета* № 15–16, с. 471–473. [Б. а.] Хроника. Мариинский театр. *Русская музыкальная газета* № 17, с. 508–509.

¹⁰ Гозенпуд А. *Рихард Вагнер и русская культура: Исследование*. Ленинград: Русский композитор, 1990, с. 222. Малкиель М. *Рихард Вагнер и его оперы на*

сцене Императорской русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург: Немецкое общество Рихарда Вагнера, 1996, с. 30.

¹¹ Коптяев А. *Путеводители по операм (музыкальным драмам) Рихарда Вагнера* № 2. Тристан и Изольда. Санкт-Петербург: Издание библиотеки бывш. Иванова, 1898, с. 8.

¹² Там же, с. 36.

¹³ Чешихин В. Е. Тристан и Изольда Вагнера. *Артист* № 42, 1894, с. 47.

¹⁴ Кюи Ц. А. Тристан и Изольда. *Избранные статьи*. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1952, с. 483.

¹⁵ [Б. а.] (1909b) Хроника. Санкт-Петербург, Мариинский театр. Возобновление «Тристана и Изольды». *Русская музыкальная газета* № 45, с. 1038.

¹⁶ Там же, с. 1038.

¹⁷ Ауслендер С. А. Петербургские театры. *Мейерхольд в русской театральной критике*. 1892–1918. АРТ, 1997, с. 186. Браудо Е. М. Любовь и смерть. Тристан и Изольда в поэмах средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера. *Аполлон* № 4, 1909, с. 35–56.

¹⁸ Чешихин В. Е. Тристан и Изольда Вагнера. *Артист* № 42, 1894, с. 45. Коптяев А. *Путеводители по операм (музыкальным драмам) Рихарда Вагнера* № 2. Тристан и Изольда. Санкт-Петербург: Издание библиотеки бывш. Иванова, 1898, с. 8. Браудо Е. М. Любовь и смерть. Тристан и Изольда в поэмах средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера. *Аполлон* № 4, 1909, с. 47–48.

¹⁹ Коптяев А. П. Вагнер в эпоху «Тристана». *Ежегодник Императорских театров*, 1909, выпуск 5, с. 47.

²⁰ Чешихин В. Е. Тристан и Изольда Вагнера. *Артист* № 42, 1894, с. 37.

²¹ Коптяев А. *Путеводители по операм (музыкальным драмам) Рихарда Вагнера* № 2. Тристан и Изольда. Санкт-Петербург: Издание библиотеки бывш. Иванова, 1898, с. 28.

²² Вальтер В. Г. *Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда»*. Москва: П. Юргенсон, 1909, с. 7.

²³ Соловьев В. Вагнер. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург: Типо-литография И. А. Ефрона, 1891, том 5, с. 345.

²⁴ Шюрэ Э. *Рихард Вагнер и его музыкальная драма*. Санкт-Петербург, Москва: О. Вольф, 1909, с. 305.

²⁵ Коптяев А. П. Вагнер в эпоху «Тристана». *Ежегодник Императорских театров*, 1909, выпуск 5, с. 36–56.

²⁶ Там же, с. 40–47.

²⁷ Биневиц Е. Карикатуристы о Мейерхольде – режиссере императорских театров. Фельдман О. М. (ред.). *Мейерхольдовский сборник. Выпуск 2: Мейерхольд и другие*. Москва: ОГИ, 2000, с. 208–220.

²⁸ Вальтер В. Г. *Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность*. Санкт-Петербург: Просвещение, 1912, с. 319–321.

- ²⁹ Там же, с. 241.
- ³⁰ Stassen F. Tristan und Isolde. *Duna Zeitung* Nr. 285, 19046, s. 1.
- ³¹ Waack C. Tristan und Isolde von Richard Wagner. *Duna Zeitung* Nr. 241, 1904, s. 3. Немецкоязычные рецензии не являются предметом отдельного исследования в этой статье.
- ³² [B.a.]. No Rīgas. *Mājas Viesis* Nr. 44, 1904, 4. lpp. [B.a.]. Teātris un māksla. *Baltijas Vēstnesis* Nr. 244, 1904, 3. lpp.
- ³³ [B.a.]. Teātris un māksla. *Baltijas Vēstnesis* Nr. 244, 1904, 3. lpp.
- ³⁴ Walle B. Tristans un Izolde. *Latvijas Sargs* Nr. 90, 1921, 3. lpp. Mediņš J. “Tristana” atkārtojumi. *Latvijas Vēstnesis* Nr. 104, 3. lpp. [B.a.] Kritika. Riharda Vāgnera “Tristans un Izolde”. *Latvju mūzika* Nr. 5–6, 21. lpp.
- ³⁵ Mediņš J. “Tristana” atkārtojumi. *Latvijas Vēstnesis* Nr. 104, 3. lpp.
- ³⁶ Там же, с. 3.
- ³⁷ [B.a.] Kritika. Riharda Vāgnera “Tristans un Izolde”. *Latvju mūzika* Nr. 5–6, 21. lpp.
- ³⁸ Bedjē J. *Stāsts par Tristanu un Izoti*. Rīga: Leta, 1922.
- ³⁹ Walle B. Tristans un Izolde. *Latvijas Sargs* Nr. 90, 1921, 3. lpp. Mediņš J. “Tristana” atkārtojumi. *Latvijas Vēstnesis* Nr. 104, 3. lpp.
- ⁴⁰ D. J. Paskaidrojumi Vāgnera mūzikas drāmai “Tristans un Izolde”. Rīga: J. Roze, 1921.
- ⁴¹ Vāgners R. *Tristans un Izolde*. V. Češihina tulk. Rīga, 1895.
- ⁴² D. J. Paskaidrojumi Vāgnera mūzikas drāmai “Tristans un Izolde”. Rīga: J. Roze, 1921, 2–3. lpp.
- ⁴³ Altenbergs P. Tristans un Izolde. *Dienas lapas Feļetona pielikums* Nr. 239, 1905, 4. lpp.
- ⁴⁴ Tomass M. *Tristans: noveles*. Rīga: A. Gulbis, 1923.
- ⁴⁵ [B.a.] Kunst und Wissenschaft. *Rīgasche Zeitung* Nr. 258, 1908, s. 6. H. E. Tantris der Narr. *Zalktis* Nr. 7, 1909, s. 181.
- ⁴⁶ Freinbergs K. Tristans un Izolde. *Skatuve un Dzīve* Nr. 3, 1915, 4.–14. lpp.
- ⁴⁷ Dambergs V. Fallijs. *Ritums* Nr. 6, 1923, 437.–438. lpp.
- ⁴⁸ Papārde A. *Tantris: lirika*. Helsingforsa: Jauno rakstu apgāds, 1908.
- ⁴⁹ [B.a.] Kritika. Riharda Vāgnera “Tristans un Izolde”. *Latvju mūzika* Nr. 5–6, 21. lpp.

ЛИТЕРАТУРА

- [B. a.] Kritika. Riharda Vāgnera “Tristans un Izolde”. *Latvju mūzika* Nr. 5–6, 21. lpp.
- [B. a.] Kunst und Wissenschaft. *Rīgasche Zeitung* Nr. 258, 1908, s. 6. H. E. Tantris der Narr. *Zalktis* Nr. 7, 1909, s. 181.
- [B. a.]. No Rīgas. *Mājas Viesis* Nr. 44, 1904, 4. lpp.
- [B. a.]. Teātris un māksla. *Baltijas Vēstnesis* Nr. 244, 1904, 3. lpp.

- [Б. а.] (1909b) Хроника. Санкт-Петербург, Мариинский театр. Возобновление «Тристана и Изольды». *Русская музыкальная газета* № 45, с. 1036–1040.
- [Б. а.] Хроника. Мариинский театр. *Русская музыкальная газета* № 17, с. 508–509.
- [Б. а.] Хроника. Мариинский театр. Тристан и Изольда. *Русская музыкальная газета* № 15–16, с. 471–473.
- Altenbergs P. Tristans un Izolde. *Dienas lapas Feļetona pielikums* Nr. 239, 1905, 4. lpp.
- Bedjē J. *Stāsts par Trīstanu un Izoti*. Rīga: Leta, 1922.
- D. J. *Paskaidrojumi Vāgnera mūzikas drāmai “Trīstans un Izolde”*. Rīga: J. Roze, 1921.
- Damberg V. Fallijs. *Ritums* Nr. 6, 1923, 437.–438. lpp.
- Freinbergs K. Trīstans un Izolde. *Skatuve un Dzīve* Nr. 3, 1915, 4.–14. lpp.
- Mediņš J. “Trīstana” atkārtojumi. *Latvijas Vēstnesis* Nr. 104, 3. lpp.
- Papārde A. *Tantris: lirika*. Helsingfors: Jauno rakstu apgāds, 1908.
- Stassen F. Tristan und Isolde. *Duna Zeitung* Nr. 285, 19046, s. 1.
- Tomass M. *Trīstans: noveles*. Rīga: A. Gulbis, 1923.
- Vāgnera R. *Trīstans un Izolde*. V. Češihina tulk. Rīga, 1895.
- Waack C. Tristan und Isolde von Richard Wagner. *Duna Zeitung* Nr. 241, 1904, s. 3.
- Walle B. Trīstans un Izolde. *Latvijas Sargs* Nr. 90, 1921, 3. lpp.
- Ауслендер С. А. Петербургские театры. *Мейерхольд в русской театральной критике*. 1892–1918. АРТ, 1997.
- Биневич Е. Карикатуристы о Мейерхольде — режиссере императорских театров. *Мейерхольдовский сборник. Выпуск 2: Мейерхольд и другие*. Москва: ОГИ, 2000, с. 208–220.
- Браудо Е. М. Любовь и смерть. Тристан и Изольда в поэмах средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера. *Аполлон* № 4, 1909, с. 35–56.
- Браудо Е. М. *Рихард Вагнер и Россия (новые материалы к его биографии)*. Петроград: Начатки знаний, 1923.
- Вальтер В. Г. *Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда»*. Москва: П. Юргенсон, 1909.
- Вальтер В. Г. *Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность*. Санкт-Петербург: Просвещение, 1912.
- Гозенпуд А. *Рихард Вагнер и русская культура: Исследование*. Ленинград: Русский композитор, 1990, с. 288.
- Коптяев А. *Путеводители по операм (музыкальным драмам) Рихарда Вагнера* № 2. Тристан и Изольда. Санкт-Петербург: Издание библиотеки бывш. Иванова, 1898, с. 8.
- Коптяев А. П. Вагнер в эпоху «Тристана». *Ежегодник Императорских театров*, 1909, выпуск 5, с. 36–56.

Круминя И. Всеволод Евграфович Чешихин. Биографический очерк. *Даугава* № 4, 1996, I—V 28.

Кюи Ц. А. Тристан и Изольда. *Избранные статьи*. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1952.

Малкиель М. *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге*. Санкт-Петербург: Немецкое общество Рихарда Вагнера, 1996.

Серов А. Н. Рихард Вагнер и его концерты в Петербурге. *Якорь* № 2, 1863, с. 3—4.

Соловьев В. Вагнер. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург: Типо-литография И. А. Ефрона, 1891, том 5, с. 344—348.

Трифонов П. А. Рихард Вагнер. Биографический очерк. *Вестник Европы*. Книга 4, 1884, с. 442—480.

Чешихин В. Е. Тристан и Изольда Вагнера. *Артист* № 42, 1894, с. 31—47.

Шюрэ Э. *Рихард Вагнер и его музыкальная драма*. Санкт-Петербург, Москва: О. Вольф, 1909.

Сергей Полянский

РЕЦЕПЦИЯ АЛЬБЕРА КАМЮ В ЛАТВИИ

Summary

The Reception of Albert Camus in Latvia

Albert Camus has written five novels, several theatre plays, a number of philosophical essays and some short stories. The Algerian-born French writer has been called the master of the absurd as well as the conscience of the nation. He died in a car crash in 1960 aged 46, three years after being awarded the Nobel Prize for literature. His plays and his writing have influenced 20th century dramatists including Samuel Beckett and Arthur Miller, while “The Outsider” in particular has had a lasting effect on the worldwide literature reception. The Latvian reader discovered his name even earlier than the Russian one, already in 1969. Today the name of Albert Camus is known even to non-specialists in the absurd because most of his books are translated and published in Russian and Latvian.

Key-words: Camus, Latvia, absurd, reception

*

Альбер Камю родился в небольшом Алжирском провинциальном городке Мондови. С учетом того факта, что за последние сто лет население Алжира выросло практически в десять раз, с почти 4 миллионов до 38 миллионов человек на январь 2013 года, можно утверждать, что родной город Камю насчитывал несколько тысяч человек, лишь позднее, когда он был переименован в Дреан, и стал столицей региона, он вырос до сегодняшних 50 тысяч населения. В середине прошлого столетия эта территория испытала на себе революционные волнения, закончившиеся Алжирской войной, падением Четвертой французской республики и признанием независимости Алжира. Дата рождения писателя тоже не лишена революционных аллюзий — 7 ноября, хотя и родился он на четыре года раньше революции в России. Обстоятельства смерти Камю столь загадочны, что не далее как в 2011 году итальянская газета *Corriere della Sera* опубликовала версию ученого и поэта Джованни Кателли, который утверждал, что автомобильная авария, в которой погиб сорокашестилетний писатель, была спровоцирована агентами КГБ. Причиной могла стать критика советского режима, и в частности, осуждение советского

вторжения в Венгрию и поддержка Бориса Пастернака¹. Вся жизнь Альбера Камю прошла в борьбе, вначале с бедностью, позднее с чумой тоталитаризма, а после Второй мировой войны с неприятием его либертарных идей соратниками по философскому мировоззрению. Можно лишь представить себе, как глубоко ранили писателя слова Сартра:

Мой дорогой Камю, наша дружба не была легкой, но я буду скорбеть о ней, если вы ее сегодня разрываете... / Mon cher Camus, notre amitié n'était pas facile, mais je la regretterai si vous la rompez aujourd'hui...²,

которыми Камю начинает статью *Ответ Альберу Камю* в критике *Бунтующего человека*.

Альбер Камю выделял в своем творчестве три этапа, называя их *кругами*. Многие свои философские мысли и идеи он выражал в публицистике тех лет. С 1938 года и до начала Второй мировой войны он работал в газете *Республиканский Алжир*. Главной темой его газетных статей было бесправие арабского населения Алжира, которое, по его мнению, должно было привести к глубокому социальному протесту, что и произошло двадцать лет спустя. Во время Второй мировой войны Камю участвовал в движении Сопротивления, которое издавало газету *Комба*. С конца августа 1944 года эта газета вышла из подполья и стала одним из основных органов левого движения во Франции. Камю писал для нее передовицы. Как и многие в послевоенной Франции, где образовался широкий временный союз антифашистов, где идеи социализма снова стали популярными, Камю призывал перейти от сопротивления к революции. В первый круг, «круг абсурда», вошли несколько произведений, наиболее значимые из которых — философское эссе *Миф о Сизифе*, в котором Камю формулирует свою концепцию абсурда, пьеса *Калигула*, где он выразил абсурдность тоталитарной власти, и роман *Посторонний*, который начинается знаменитой фразой *Моя мать умерла сегодня. А может и вчера, не знаю точно*.

Вот как описывает ощущение абсурда Камю, принимая во внимание, что оно приходит либо внезапно, либо на протяжении всей жизни человек постепенно и постоянно погружается в глубины абсурда, однако в том и другом случае, вся дальнейшая жизнь меняется, об абсурде забыть уже нельзя. Так, мгновенно прозревает Калигула:

Просто я внезапно почувствовал, что мне нужно невозможное. На мой взгляд, существующий порядок вещей никуда не годится.³

Аналогично ощущение абсурда, в которое погружена жизнь главного героя *Постороннего* Мерсо: *В жизни ничего не переменишь, всё одно и то же*⁴. И далее:

*Всё – всё равно, всё не имеет значения, и я прекрасно знаю почему... На протяжении всей моей нелепой жизни, через ещё не наступившие годы, из глубины будущего неслось мне навстречу сумрачное дуновение и равняло всё на своём пути, и от этого всё, что мне сулили и навязывали, становилось столь же призрачным, как те годы, что я прожил на самом деле.*⁵

Ещё острее описывается сцена «абсурдного прозрения» в *Мифе о Сизифе*:

*Чувство абсурда может поразить в лицо любого человека на повороте любой улицы... Утреннее вставание, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, еда, трамвай, четыре часа работы, еда, сон, и так всё, в том же ритме, в понедельник, вторник, среду, четверг, пятницу, субботу <...> Чаще всего этой дорогой следуют без особых затруднений. Но однажды вдруг возникает вопросительное «зачем?», и всё начинается с усталости, подсвеченной удивлением.*⁶

Единственную возможность укрепиться в сознании в условиях «разреженного воздуха абсурда» человеку предоставляет творчество, считает Камю. Творчество – это великая пантомима. Ведь, в конечном счете, искусство воспроизводит в образах уже знакомые нам истины, монотонно и страстно повторяет темы, уже «оркестрованные миром».

Следующим этапом творчества писателя стал «круг бунта», куда Камю включил роман *Чума*, пьесы *Осадное положение* и *Праведные*, а также философский трактат *Бунтующий человек*. Бунт для Камю – это протест против абсурдности и несправедливости мира.

*Что же представляет собой бунтующий человек? – пишет Камю. – Это человек, говорящий «нет». Но, отрицая, он не отрекается: это человек, уже первым своим действием говорящий «да».*⁷

Если в *Мифе о Сизифе* обсуждается проблема самоубийства, то в *Бунтующем человеке* – проблема убийства. Оправдано ли убийство, к которому, так или иначе, приходит последовательный бунт? Камю пытается совместить оправдание бунта и жизнь как единственно необходимое благо для человека.

Я продолжаю думать, что мир этот не имеет высшего смысла, — рассуждает Камю. — Но я знаю также, что есть в нем нечто, имеющее смысл, и это — человек, ибо человек — единственное существо, претендующее на постижение смысла жизни.⁸

Бунт несомненно предполагает определенную ценность в себе. Прежде всего, бунтующий человек противопоставляет все то, что ценно для него, тому, что не является таковым. При этом Камю разделяет понятия «бунт» и «озлобленность». Озлобленность вызвана завистью и непременно направлена против объекта зависти. Бунт же, в свою очередь, стремится к защите личности. Бунтующий защищает себя, целостность своей личности, стремится заставить уважать себя. Таким образом, озлобленность несет в себе негативное начало, бунт — скорее позитивное.

Третий этап творчества Камю принято называть *Кругом любви* или *Гуманистическим этапом*. Так, исследователи Р. Кийо, П.-А. Симон и некоторые другие выделяют последние годы жизни Камю как годы, посвященные деятельности по выработке оснований объединения Европы, которые позволили бы оздоровить международную политику, внести в нее гуманистические и демократические ценности. Не случайно Камю еще при жизни получил нарицательное имя *Совесть Запада*. Однако быть совестью Запада — не значит соглашаться с Западом. Автор предлагает применить свою философию меры как к революционным движениям, способным спровоцировать эскалацию насилия, так и к притязаниям западных демократий, провозглашающих свободу для всех, оказывающуюся на поверку свободой коррупционеров, банкиров и милитаристов. В эти годы Камю пишет роман *Падение* (1956) и сборник новелл *Изгнание и царство* (1957). Герой романа *Падение* — Жан-Батист Кламанс, бывший адвокат, консультирующий амстердамских воров и проституток. “Судья на покаянии”, как он себя называет, исповедуется посетителям амстердамских кабачков и, осуждая себя, судит весь мир. Невинных нет, все виновны, и все заслуживают рабства. *Судьи на покаянии* для Камю — все те, кто стремится к абстрактной справедливости, забыв о живых людях и, в результате, неизбежно заканчивает восхвалением рабства.

Камю, по сути дела, предвидел все проблемы современного общества потребления, зародыши которого появлялись на его глазах. Абсурд — следствие вселенской скуки, возникающей вследствие бессмысленности жизни. Камю отрицательно оценивал современную ему действительность и перспективы европейской цивилизации. В

наши дни можно убедиться, что опасения Камю были не напрасны. П. А. Горохов в статье *Некоторые мысли о философии Альбера Камю* так характеризует состояние современного общества:

*В нашу эпоху опасны не столько преступники — одиночки наподобие Раскольникова, одержимые идеей сверхчеловека, но улыбающиеся с телеэкранов государственные мужи, все эти толерантные и политкорректные чиновники, готовые оправдать массовые убийства и геноцид интересами демократии. Вот он — подлинный абсурд: убийство человека оправдывается необходимостью соблюдения прав человека!*⁹

Первым произведением Камю, переведенным на русский язык, стал роман *Посторонний*. Официально первым упоминается издание на русском языке 1968 года в журнале *Иностранная литература*. Перевод выполнен знаменитой переводчицей Норой Галь. Под этим псевдонимом Элеонора Яковлевна Гальперина прославилась переводами Экзюпери, Камю, Вулфа, Бредбери, Азимова и многих других классиков. Так отзываясь о переводе Галь Юлиана Яхнина:

*Галь стремится по возможности экономить слова, избежать определений, иной раз даже там, где ими пользуется такой не щедрый на определения автор. Она как бы спорит в лаконизме с самим автором, стараясь быть более Камю, чем сам Камю.*¹⁰

Через год издательством *Прогресс* выпускается однотомник Камю с *Посторонним* в переводе Наталии Немчиновой. Юлиана Яхнина продолжает:

*По-иному звучит проза Немчиновой. Полновесные, широкие по ритму фразы, синтаксически полные — в них, за редким исключением, есть подлежащее, а чаще и дополнение, и определение, выраженное причастием. Они до конца проясняют причинно-следственные связи — «итак», «наверное», они напевны и подробны.*¹¹

Однако существует еще один малоизвестный перевод Георгия Адамовича, который он назвал *Незнакомец*. Он вышел в 1966 году в парижском издательстве *Victor*. Русский поэт-акмеист переводил в эмиграции, возможно, поэтому Юлиана Яхнина характеризует его так:

*В переводе Адамовича прежде и больше всего поражает <...> отрыв от стихии родного языка, утрата связи с живой русской речью. Именно этот отрыв и ломает все замыслы переводчика, вносит хаос, эклектизм в его художественную систему, лишая перевод цельности, единства, создавая спотыкающийся ритм и наивный словарный разноречие.*¹²

Таким образом, латвийский читатель мог познакомиться с ключевым произведением Альбера Камю на русском языке, начиная с конца 1960-х годов. Следует отметить, что в 1969 году рижское издательство *Liesma* публикует роман *Mēris* в переводе Майи Силмале (Maija Silmale). Любопытен и тот факт, что советская цензура сочла предпочтительной публикацию *Постороннего* на русском языке, который явно не вписывался в рамки советской манеры литературного повествования, более того, даже во Франции вызвал множество споров. Как известно, Ролан Барт привел этот роман в качестве наилучшего примера так называемой *нулевой степени письма*. Камю, по его мнению, создал стиль, *основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля, следствием чего является появление писателя без Литературы*¹³.

Неясным остается принцип выбора, учитывая наличие написанного после войны в 1947 году романа *Чума*, который сам писатель объяснял как аллегорию борьбы европейского Сопротивления с фашизмом и нацизмом. Тем не менее, впервые роман *Чума* был переведен на русский язык лишь в 1989 году Надеждой Михайловной Жарковой, когда его актуальность заметно уменьшилась.

В начале восьмидесятых годов двадцатого века впервые в Советском Союзе на профессиональной сцене начинают ставить спектакли по Камю. Первопроходцами стали наши соседи, в 1983 году Йонас Вайткус (Jonas Vaitkus) ставит в Каунасском государственном драматическом театре спектакль *Калигула*. Вскоре спектакли по этой пьесе Камю будут поставлены в Москве, в частности, в 1989 году Валерий Белякович в Театре на Юго-Западе доверяет роль Калигулы колоритному Виктору Авилову. Через год Петр Фоменко ставит *Калигулу* в Театре имени Моссовета с Олегом Меньшиковым в главной роли. Впоследствии эта пьеса будет неизменно лидировать среди произведений Камю, драматизированных в театрах восточной Европы. Эстетика абсурда, царившая в умах жителей Западной Европы в 40-е – 50-е годы, пришла в Восточную Европу в конце 80-х.

1989 год становится знаковым в рецепции творчества Альбера Камю и в Латвии. В издательстве *Zvaigzne* выходит 299 страничный сборник на латышском языке двух романов Камю – *Svešinieks* в переводе Милды Гринфелде (Milda Grīnfelde) и *Mēris* в переводе Майи Силмале 1969 года. Заслуживает внимания факт, что оба этих романа были позже переизданы в тех же переводах, причем *Svešinieks* переиздается дважды – в 2004 и в 2006 годах издательством *Jumava* с

репродукцией знаменитой картины Винсента Ван Гога *Звёздная ночь над Роной* (1888) на обложке. *Mēris* переиздается в 2006 году в том же издательском доме. Фактически впоследствии на латышский язык Камю не переводится с 1989 по 1997, когда в издательстве *Daugava* выходит книга, объединяющая рассказы *Trimda un valstība* и роман *Krišana*, переводчики Инта Гейле-Сиполниесе (Inta Geile-Sīpolniece) и Байба Зиле (Baiba Zīle). Предисловие к этому изданию написала известная исследовательница творчества Камю Изабелла Циелена (Izabella Cielēna).

В новом тысячелетии за перевод Камю берется Скайдрите Яунарая (Skaidrīte Jaunarāja), которая в 2002 году переводит эссе *Mīts par Sīsifi* и в 2003 *Dimpīgais cilvēks*, обе книги выходят в издательстве *Daugava*. Она же переводит в 2004 году последний роман писателя *Pirmais cilvēks*, который печатается издательским домом *Jāņa Rozes*, переизданный там же в 2007 году в серии *Золотая классика*. Как пишет Паулс Банковскис (Pauls Bankovskis) в своей статье *Конец книги и начало* (*Grāmatas beigas un sākums*):

Не возникает желания рассматривать издание «Первого человека» как жадное стремление потомков заработать на «смерти автора». Смеею утверждать, что эта книга даже в незаконченном виде (а может именно поэтому) как будто разошлась по многим швам и оставшись висеть в воздухе над небытием, все же является одной из самых сильных автобиографических работ в литературе XX века. И настолько же сильное и захватывающее свидетельство трудно объяснимых процессов, в результате которых из стопки исписанных бумажек рождается литература / Pirmā cilvēka izdevumi nav vēlēšanās uzlūkot par badīgu pēcgājēju vēlmi pelnīt ar “autora nāvi”. Uzdrošinos apgalvot, ka šī grāmata pat nepabeigta (bet varbūt tieši tāpēc), itin kā izirusi pa daudzām vilēm un palikusi karājāmieš gaisā virs nebūtības, tomēr ir viens no spēcīgākajiem autobiogrāfiskajiem darbiem XX gadsimta literatūrā. Un tikpat spēcīga un aizraujoša liecība grūti izskaidrojāmajam norisēm, kuru rezultātā no aprakstītu papīra lapiņu žūkšņa dzimst literatūra.¹⁴

Последняя книга Камю, вышедшая на латышском языке, — это *Piezīmi grāmatiņas* в переводе Инты Гейле-Сиполниесе издательства *Omnia mea* 2006 года. В честь этого издания в мемориальном музее Андрея Упиша (Andreja Upīša) было организовано праздничное мероприятие, на котором присутствовали представители посольства Франции, латвийские искусствоведы и переводчица Инта Гейле-Сиполниесе.

На латвийскую сцену Камю приходит в 1994 году. Главный режиссер Валмиерского театра Петерис Суцис (Pēteris Sūcis) инсценирует роман *Svešinieks* на латышском языке.

Однако наиболее ярким событием стал спектакль, поставленный Дж. Дж. Джиллинджером в театре Дайлес в 2005 году. По мнению критика Гарри Гайлита,

«Калигула» — это феерия. В прямом и переносном смысле. Чего тут только нет! И все по полной программе. Музыка — это Раймонд Паулс. Костюмы — претенциозны, эпатажны, но и великолепны. Сценография — прелестна, хоть и создает впечатление древнеримской помпезности. С другой стороны, этот спектакль еще и насмешка над абсурдистской пьесой Камю. Режиссер имеет на это право. «Калигула» — одна из самых ранних работ французского экзистенциалиста, он и сам к ней потом относился не без иронии. Даже то, что Джиллинджер назвал спектакль пост-модернистской драмой, вызывает улыбку.¹⁵

В 2006 году на церемонии *Ночи лицедеев* этот спектакль был признан лучшим спектаклем сезона. За работу над *Калигулой* Джиллинджер получил награду «режиссер года», Мартиньш Вилкарсис (Mārtiņš Vilksārsis) был признан лучшим сценографом года, Мартиньш Фелдманис (Mārtiņš Feldmanis) — лучшим светорежиссером. Спектакль получил самые позитивные рецензии, что свидетельствует о том, что и в наши дни рецепция основных тем абсурдистской драматургии Камю не теряет своей остроты. Камю не провозглашал абсурд, он его обнажал, вытаскивал на поверхность из-под благородных и зачастую привлекательных покровов для того, чтобы человек бунтовал против него, боролся с несправедливостью и лицемерием. Сегодняшний мир как нельзя остро нуждается в гуманистической морали, выраженной в произведениях Камю как сознательное, осмысленное стремление человека к счастью, красоте, опосредованное мерой как главной ценностью этики жизни.

¹ http://www.corriere.it/cultura/11_agosto_01/fertilio-giallo-camus_cf79d8d0-bc46-11e0-9ecf-692ab361efb9.shtml?refresh_ce-cp (12.01.2014)

² Sartre J.-P. *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964, p. 90.

³ Камю А. *Сочинения. В 5 т. Т. 1*. Харьков: Фолио, 1998, с. 258.

⁴ Там же, с. 345.

⁵ Там же, с. 395.

⁶ Камю А. *Сочинения. В 5 т. Т. 2*. Харьков: Фолио, 1997, с. 15.

⁷ Камю А. *Бунтующий человек. Философия. Политика.* Москва: Искусство, 1990, с. 127.

⁸ Там же, с. 116.

⁹ Горохов П. *Некоторые мысли о философии Альбера Камю.* Вестник ОГУ № 7(156) / июль '2013, с. 8.

¹⁰ <http://www.vavilon.ru/noragal/yahnina.html> (15.09.2013)

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Барт Р. Нулевая степень письма. *Семиотика.* М.: Радуга, 1983, с. 90.

¹⁴ Bankovskis P. Grāmatas beigas un sākums. *Diena* Nr. 29, 2005, 4. febr., 16. lpp.

¹⁵ http://rus.tvnet.lv/showbiz/kultura/76671-kaligula_v_dayljes_tjeatrje_jezdit_po_scenje_na_krutoy_tachkje_i_nosit_pojas_shahida (15.09.2013)

ЛИТЕРАТУРА

Bankovskis P. Grāmatas beigas un sākums. *Diena* Nr. 29, 2005, 4. febr., 16. lpp. (перевод С. Полянский)

Sartre J.-P. *Situations IV.* Paris: Gallimard, 1964. (перевод С. Полянский)

Барт Р. Нулевая степень письма. *Семиотика.* Москва: Радуга, 1983.

Горохов П. *Некоторые мысли о философии Альбера Камю.* Вестник ОГУ № 7(156) / июль '2013.

Камю А. *Бунтующий человек. Философия. Политика.* Москва: Искусство, 1990.

Камю А. *Сочинения. В 5 т. Т. 1.* Харьков: Фолио, 1998.

Камю А. *Сочинения. В 5 т. Т. 2.* Харьков: Фолио, 1997.

http://www.corriere.it/cultura/11_agosto_01/fertilio-giallo-camus_cf79d8d0-bc46-11e0-9ecf-692ab361efb9.shtml?refresh_ce-cp (12.01.2014)

http://rus.tvnet.lv/showbiz/kultura/76671-kaligula_v_dayljes_tjeatrje_jezdit_po_scenje_na_krutoy_tachkje_i_nosit_pojas_shahida (15.09.2013)

<http://www.vavilon.ru/noragal/yahnina.html> (15.09.2013)

AUTORI

- Dina Azere** (1965) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Dr. zinātniskā grāda pretendente
e-pasts: dinaazere@inbox.lv
- Aleksandrs Belousovs** (1946) – Dr. philol., Sanktpēterburgas Valsts kultūras un mākslas institūta Literatūras teorijas katedras docents
e-pasts: afbelousov46@yandex.ru
- Inna Dvorecka** (1983) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras docente
e-pasts: inna.dvorecka@du.lv
- Ināra Kudrjavska** (1969) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Dr. zinātniskā grāda pretendente
e-pasts: kudvin@inbox.lv
- Rozanna Kurpniece** (1959) – Dr. philol., Latvijas Universitātes Rusistikas un slāvistikas nodaļas docente
e-pasts: rozanna.kurpniece@gmail.com
- Ļubova Lavrenova** (1964) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Dr. zinātniskā grāda pretendente
e-pasts: luba.lavrenova@inbox.lv
- Tatjana Megrelišvili** (1962) – Dr. philol., Gruzijas Tehniskās universitātes Brīvo zinātņu departamenta profesore
e-pasts: tatamegre@gmail.com
- Irina Modebadze** (1953) – PhD, Šota Rustaveli Gruzijas Literatūras institūta Literatūras teorijas un komparatīvistikas nodaļas vadošā zinātniskā līdzstrādniece
e-pasts: irinamodeb@gmail.com
- Arkādijš Neminuščijs** (1951) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras asociētais profesors
e-pasts: arkadij05@inbox.lv
- Natalja Poļakova** (1966) – Dr. philol., Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes Ģermāistikas nodaļas docente
e-pasts: natp@inbox.lv

- Sergejs Poļanskis** (1979) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Svešvalodu katedras vadītāja p. i.
e-pasts: sergejs.polanskis@du.lv
- Larisa Safronova** (1964) – Mg. philol., Daugavpils Universitātes Dr. zinātniskā grāda pretendente
e-pasts: Laria3@inbox.lv
- Evelīna Stepanova** (1992) – Tveras Valsts universitātes aspirante
e-pasts: milalinaby@mail.ru
- Nataļja Šroma** (1962) – Dr. philol., Latvijas Universitātes Rusistikas un slāvistikas nodaļas asociētā profesore
e-pasts: natalia.shrom@gmail.com
- Anželika Šteingolde** (1966) – Dr. philol., Tartu Universitātes Filozofijas fakultātes Slāvu valodas un literatūras katedras lektore
e-pasts: steingold@mail.ru
- Gaļina Vasiļkova** (1954) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras lietvede
e-pasts: galina.vasilkova@du.lv
- Anastasija Vedela** (1985) – Dr. philol., Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes Rusistikas un slāvistikas nodaļas projektu koordinatore
e-pasts: anastasija.vedela@gmail.com

CONTRIBUTORS

- Dina Azere** (1965) – Mg. philol., doctoral candidate at Daugavpils University
e-mail: dinaazere@inbox.lv
- Aleksandrs Belousovs** (1946) – Dr. philol., docent at St. Petersburg State Culture and Art Institute Department of Literary Theory
e-mail: afbelousov46@yandex.ru
- Inna Dvorecka** (1983) – Dr. philol., docent at Daugavpils University Faculty of Humanities Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: inna.dvorecka@du.lv
- Ināra Kudrjavska** (1969) – Mg. philol., doctoral candidate at Daugavpils University
e-mail: kudvin@inbox.lv
- Rozanna Kurpniece** (1959) – Dr. philol., docent at the University of Latvia Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: rozanna.kurpniece@gmail.com
- Ļubova Lavrenova** (1964) – Mg. philol., doctoral candidate at Daugavpils University
e-mail: luba.lavrenova@inbox.lv
- Tatjana Megrelišvili** (1962) – Dr. philol., professor at Georgia Technical University Department of Liberal Sciences
e-mail: tatamegre@gmail.com
- Irina Modebadze** (1953) – PhD, senior research fellow at Shota Rustaveli Georgian Literature Institute Department of Literary Theory and Comparative Studies
e-mail: irinamodeb@gmail.com
- Arkādijs Ņeminuščijs** (1951) – Dr. philol., associate professor at Daugavpils University Faculty of Humanities Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: arkadij05@inbox.lv
- Natalja Poļakova** (1966) – Dr. philol., docent at the University of Latvia Faculty of Humanities Department of German Studies
e-mail: natp@inbox.lv

- Sergejs Poļanskis** (1979) – Mg. philol., head of the Department of Foreign Languages at Daugavpils University Faculty of Humanities
e-mail: sergejs.polanskis@du.lv
- Larisa Safronova** (1964) – Mg. philol., doctoral candidate at Daugavpils University
e-mail: Laria3@inbox.lv
- Evelīna Stepanova** (1992) – Doctoral student at Tver State University
e-mail: milalinaby@mail.ru
- Nataļja Šroma** (1962) – Dr. philol., associate professor at the University of Latvia Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: natalia.shrom@gmail.com
- Anželika Šteingolde** (1966) – Dr. philol., lecturer at Tartu University Faculty of Philosophy Department of Slavic Languages and Literature
e-mail: steingold@mail.ru
- Gaļina Vasiļkova** (1954) – Dr. philol., secretary at the Daugavpils University Faculty of Humanities Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: galina.vasilkova@du.lv
- Anastasija Vedela** (1985) – Dr. philol., project coordinator at the University of Latvia Department of Russian and Slavonic Studies
e-mail: anastasija.vedela@gmail.com

Līdz 2012. gadam zinātnisko rakstu krājums *Komparatīvistikas institūta almanahs* publicēts ar ISSN numuru 1691-6107. No 2013. gada žurnāls *Komparatīvistikas almanahs* tiek izdots ar ISSN numuru 2255-9388.

Till 2012 the issue was published with the title *The Almanac of the Institute of Comparative Studies* and ISSN number 1691-6107. Since 2013 the journal is published with the title *Journal of Comparative Studies*, ISSN number 2255-9388.



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 28.12.2015. Pasūtījuma Nr. 67.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā “Saulē” —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5401, Latvija.