



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници
Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

Др Марта Бјелетић, др Николај Богомолов (Москва),
др Џон Болт (Лос Анђелес), др Михаил Вајскопф (Јерусалим),
академик Вилем Вестстејн (Амстердам), др Дојчил Војводић,
др Роналд Врун (Лос Анђелес), др Ханс Гинтер (Билефелд), др Зоран Ђерић,
академик Наталија Корнијенко (Москва), др Јаромир Линда,
др Сињити Мурата (Токио), др Људмила Поповић, др Тања Поповић,
др Љубинко Раденковић, др Игор Смирнов (Констанц),
академик Андреј Топорков (Москва),
академик Борис Успенски (Рим – Москва)

Главни и одговорни уредник
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

92

НОВИ САД • 2017

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

92

НОВИ САД

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT

Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова

Редакторы-составители: Николай Поселягин и Михаил Трунин

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

Николай Поселягин, Михаил Трунин, Отредакторы-составители	15
---	----

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Александр Дмитриев, Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом)	19
Кэрил Эмерсон, Пережив темноту сталинской ночи, Михаил Бахтин вновь размышляет о формализме	39
Галин Тиханов, Владимир Лаптун, Педагогическая деятельность М. М. Бахтина (1920-е – начало 1960-х годов)	57
Микела Вендитти, Структура поэтического символа у Андрея Губера (1927): между семантикой и риторикой	69
Марина Акимова, Редакционная история «Метрического справочника к стихотворениям А. С. Пушкина» Н. В. Лапшиной, И. К. Романовича и Б. И. Ярхо	81
Peter Steiner, A Close Encounter of the Fourth Kind: When Marxism Met Structuralism for the First Time in Prague, 1934	101
Богуслав Жилко, Семиология Фердинанда де Соссюра в семиотике культуры Тартуско-московской школы	111
Сурен Золян, Юрий Лотман и социальная семиотика: К постановке проблемы	123
Екатерина Вельмезова, Калеви Кулль, Тийт-Рейн Вийтсо, лингвист-несемиотик Тартуско-московской семиотической школы .	151
Николай Поселягин, Михаил Гаспаров как деконструктивист .	163

РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРА SUB SPECIE SEMIOTICAE

Федор Успенский, Опыты в стихах и прозе с острова Туле: «Младшая Эдда» как памятник лингвистической мысли XIII века .	175
Яника Андерсон, Мария-Кристина Лотман, Внутрисемиотический перевод при копировании античного искусства (На примере коллекции Художественного музея Тартуского университета)	187

Томаш Гланц, Космополитическое месиво «de Dieu et de bordel»: Что думал Роман Якобсон о дада?	211
Роберт Бёрд, Вождь в саду	219
Ян Левченко, Среди своих: Антисоветская Прибалтика на советском экране	239
Пирет Пейкер, Постколониальный взгляд на эстонский национализм (пер. с англ. Николая Поселягина)	261
Денис Иоффе, К вопросу о взаимоотношениях текстуального и живописного в поэзии московского концептуализма. (Насекомый Жук Ильи Кабакова: ракурсы демонологии, интертекстуальной иронии и юмора)	273
Silvia Vergini, Grisha Bruskin: Alphabets of Memory	291
Оге Ханзен-Лёве, Русские как кочевники: Концепты номадизма в русской культуре	317

РАЗДЕЛ 3. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: XIX ВЕК

Борис Орехов, Перевод «Слова о полку Игореве» Н. И. Язвицкого: генетические связи и стилевые особенности	331
Алина Бодрова, Из истории одного эпиграфа, или Когда Пушкин впервые прочел Вальтера Скотта	341
Джозеф Пешо, Жалоба Валериана Олина: Материалы из архива Санкт-Петербургского цензурного комитета	355
Роман Лейбов, Из заметок на полях тютчевских комментариев	375
Михаил Трунин, Домашняя семантика в фельетонах А. В. Дружинина: Как понять «Чернокнижника»?	383
Сергей Зенкин, Образ и сказ: «Запечатленный ангел» Лескова	413
Антон Кюналь, Из наблюдений над русскими «толстыми» журналами 1890-х годов: О разнообразии материалов в журнале «Книжки Недели» (1891–1901)	429

РАЗДЕЛ 4. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: XX ВЕК

Олег Лекманов, «Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина» (Из комментария к «Антоновским яблокам» И. А. Бунина)	455
Александра Чабан, Лермонтов vs. Пушкин: О «поэтической генеалогии» А. Блока в критике Н. Гумилева	461
Лада Панова, «Друг Данте и Петрарки друг». Статья 3: Мандельштам – соавтор 164-го сонета Петрарки	473
Александр Жолковский, Еще два интертекста к «Бессонице...» Мандельштама	499
Елена Куранда, Зайчи моноложки Игоря Северянина	529
Евгений Добренко, Мистика «московского текста»: От метафоры к метонимии	539
Татьяна Нешумова, Новые стихи Д. С. Усова из частного собрания	555
Михаил Мейлах, Commentariuncula nabokoviana (Заметки преимущественно к «Дару»)	561

Александр Федута, Реинкарнация Башмачкина (Маленький человек как свидетель Истории)	585
---	-----

РАЗДЕЛ 5. ИСТОРИЯ СЛОВ

Евгений Сошкин, К истории формулы «земной бог»	597
Станислав Савицкий, Об истории бытования в России девиза Вольтера <i>écrasez l'infâme</i>	627
Игорь Добродомов, Русское диалектное слово русского Севера и Сибири (урос)	635
Михаил Лотман, Ёксель-моксель, ёлки-палки, (h)uina-muina и прочие штучки-дрючки	641

РАЗДЕЛ 6. СТИХОВЕДЕНИЕ

Вячеслав Вс. Иванов (†), Перевод стихов и энтропия языка	675
Андрей Добрицын, Измерение ритмического разнообразия четырехстопного ямба и вычисление удаленности стихотворного ритма от языкового	679
Сергей Ляпин, К проблеме описания стихового ритма (На материале русского четырехстопного ямба)	699
Кирилл Корчагин, Типология систем стихосложения и метрический статус дольника на двусложной основе	707
Вера Поллова, О неклассическом стихе Бальмонта: Ритмическая структура «прерывистых строк»	731
Сергей Кормилов, Гулистан Аманова, Корейские сиджо среди стихотворных твердых форм мировой поэзии	747

РАЗДЕЛ 7. СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ИГОРЯ АЛЕКСЕЕВИЧА ПИЛЫЩИКОВА (с 1988 по 2017 гг.)	769
---	-----

SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

Nikolay Poselyagin, Mikhail Trunin, Guest Editors' Preface .	15
PART 1. <i>Literary Theory</i>	
Alexander Dmitriev, Russian “Anxiety of Influence”? (The Russian Formalists between Historical Poetics and Comparative Literary Studies)	19
Caryl Emerson, Having Survived the Stalinist Night, Mikhail Bakhtin Again Contemplates the Formalists	39
Galina Tihanov, Vladimir Laptun, Mikhail Bakhtin's Pedagogical Activity (1920s – the Beginning of 1960s)	57
Michela Venditti, Andrei Guber's “Structure of the Poetic Symbol” (1927): between Semantics and Rhetoric	69
Marina Akimova, The Editorial History of N. V. Lapshina's, I. K. Romanovich's, and B. I. Yarkho's <i>The Metrical Guide to A. S. Pushkin's Poetry</i>	81
Peter Steiner, A Close Encounter of the Fourth Kind: When Marxism Met Structuralism for the First Time in Prague, 1934	101
Bogusław Żyłko, Ferdinand de Saussure's Semiology in the Tartu–Moscow School's Semiotics of Culture	111
Suren Zolyan, Juri Lotman and Social Semiotics: Paths for New Research	123
Ekaterina Velmezova, Kalevi Kull, Tiit-Rein Viitso as a Non-Semiotician Linguist of the Tartu–Moscow School of Semiotics . .	151
Nikolay Poselyagin, Mikhail Gasparov as a Deconstructivist: Notes and Remarks	163
PART 2. <i>Culture sub specie Semioticae</i>	
Fjodor Uspenskij, Essays in Verse and Prose from the Island of Thule: The <i>Younger Edda</i> as a Monument of Linguistic Thought of the 13 th Century	175
Jaanika Anderson, Maria-Kristiina Lotman, Translation between Non-Linguistic Sign Systems: Copies of Ancient Art in the University of Tartu Art Museum	187

Tomáš Glanc, Cosmopolitan Mess “De Dieu et de Bordel”: What Did Roman Jakobson Think about Dada?	211
Robert Bird, The Leader in the Garden	219
Jan Levchenko, Among the Natives: The Anti-Soviet Baltic Region in Soviet Cinema	239
Piret Peiker, A Postcolonial Take on Estonian Nationalism	261
Dennis Ioffe, The Textual and the Pictorial in the Poetry of Moscow Conceptualism. <i>The Beetle</i> by Ilya Kabakov through the lens of Demonology, Intertextual Irony and Humor	273
Silvia Burini, Grisha Bruskin: Alphabets of Memory	291
Age A. Hansen-Löwe, Russians as Nomads: the Concepts of Nomadism	317

PART 3. *History of Russian Literature: The Nineteenth Century*

Boris Orekhov, Nikolay Yazvitsky’s Translation of <i>The Lay of Igor’s Campaign</i> : Genetic Relations and Stylistic Particularities	331
Alina Bodrova, On the History of an Epigraph; or, When Did Pushkin First Read Walter Scott?	341
Joe Peschio, Valerian Olin’s Complaint: A Publication of Materials from the Archive of the St. Petersburg Censorship Committee	355
Roman Leibov, Marginalia on a Commentary to Tyutchev’s Works	375
Mikhail Trunin, “Domestic Semantics” in the Works of Alexander Druzhinin: How Can “Chernoknizhnikov” Be Understood?	383
Sergey Zenkin, Image and Discourse: Leskov’s <i>The Sealed Angel</i>	413
Anton Küüna, Some Observations on Russian Magazines of the 1890s: On the Diversity of Materials in the Magazine <i>Knizhki Nedeli (Books of the Week, 1891–1901)</i>	429

PART 4. *History of Russian Literature: The Twentieth Century*

Oleg Lekmanov, “Zhukovsky, Batyushkov, and the young Lycée student Pushkin”: Comments on Ivan Bunin’s <i>Antonovka Apples</i>	455
Alexandra Chaban, Lermontov vs. Pushkin: On the “Poetic Genealogy” of Alexander Blok in the Literary Criticism of Nikolai Gumilyov	461
Lada Panova, “A Friend of Dante and Petrarch’s Friend”. Essay 3: Osip Mandelshtam as a Co-author of Petrarch’s Sonnet 164	473
Alexander Zholkovskiy, Two More Intertexts of Mandelshtam’s <i>Insomnia...</i> (Бессонница...)	499
Elena Kuranda, Igor Severyanin’s <i>Bunny Monologues</i>	529
Evgeny Dobrenko, The Mystique of the “Moscow Text”: From Metaphor to Metonymy	539
Tatiana Neshumova, Previously Unknown Poems by Dmitry Usov from a Private Collection	555
Michael Meylac, Commentariuncula Nabokoviana: Notes Mostly Concerning <i>The Gift</i>	561
Alexander Feduta, The Reincarnation of Bashmachkin (The Little Man as a Witness to History)	585

PART 5. *History of Words*

Evgeny Soshkin, On the History of the Phrase <i>The Earthly God</i>	597
Stanislav Savitski, On the History of Russian Translations of Voltaire's Motto "écrasez l'infâme"	627
Igor Dobrodomov, A Russian Dialect Word in the Russian North and Siberia (<i>Uros</i>)	635
Mikhail Lotman, <i>Yoksel'-moksel', Yolki-palki, (H)uina-muina</i> and Other <i>Shtuchki-dryuchki</i>	641

PART 6. *Verse Theory*

Vyacheslav Vs. Ivanov (†), Verse Translation and Linguistic Entropy	675
Andrey Dobritsyn, Measurement of the Rhythmic Diversity of the Iambic Tetrameter and Calculation of the Divergence between Verse Rhythm and Language Rhythm	679
Sergey Liapin, On the Problem of Describing Verse Rhythm (An Example of Russian Iambic Tetrameter)	699
Kirill Korchagin, The Typology of Versification Systems and the Metrical Status of the <i>Dolnik</i> on a Disyllabic Basis	707
Vera Polilova, "Nonclassical" Verse Forms in the Poems of Kon- stantin Balmont: The Rhythmic Structure of "Faltering Lines"	731
Sergey Kormilov, Gulistan Amanova, Korean <i>Sijo</i> among the "Rigid Forms" in World Poetry	747

PART 7. *Igor Pilshchikov's Bibliography (1988–2017)* 769

Николай Поселягин

«Новое литературное обозрение»

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при
президенте Российской Федерации

poselyagin@gmail.com

Михаил Трунин

Таллиннский университет

mikhail@tlu.ee

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Этот спецвыпуск представляет собой фештсриффт в честь 50-летия Игоря Пильщикова, блестящего филолога – исследователя русской литературы и русского стиха XVIII–XX веков, видного специалиста по русской литературной теории, поэтике и цифровым гуманитарным наукам. Дань уважения ему отдали 49 ученых из многих стран мира, принадлежащих к разным поколениям и научным школам, представляющих несколько областей гуманитарных и социальных наук.

Широта научных интересов И. П. отражена в общей структуре сборника, каждый из разделов которого демонстрирует ту или иную область научных интересов юбиляра.

1. Теория литературы. Одно из основных направлений научных исследований И. П. – история филологической теории XX века, прежде всего русской и славянской. Главный объект его интересов – русский формализм (ОПОЯЗ, Московский лингвистический кружок) и «постформализм» (ГАХН, Пражский лингвистический кружок, Тартуско-московская семиотическая школа и ее последователи). Пильщиков издавал ранее не публиковавшиеся работы формалистов и Юрия Лотмана, совместно с Мариной Акимовой и Максимом Шапиром подготовил первое полное академическое издание «Методологии точного литературоведения» Бориса Ярхо с обширными историко-научными комментариями (Москва, 2006).

2. *Cultura sub specie semioticae.* Юбиляра, чей научный бэкграунд формировался в Тартуском университете второй половины 1980-х годов, в поздний период существования Тартуско-московской школы (научным руководителем его диплома был Лотман, оппонентом – Михаил Гаспаров), отличает тонкий и детализированный семиотический взгляд на русскую и европейские культуры Нового времени. Пильщиков много лет проработал в Институте мировой культуры МГУ, которым руководил сооснователь

ТМШ Вячеслав Вс. Иванов (он успел принять участие в этом сборнике, но ушел из жизни в те дни, когда сборник сдавался в печать). Филологическая компаративистика – одна из важнейших сфер работы И. П., автора книги «Батюшков и литература Италии» (Москва, 2003), в которой впервые освещается весь комплекс отношений Константина Батюшкова с итальянской культурой, а также статей об античных и новоевропейских источниках и подтекстах произведений русской литературы, нередко критически переосмысленных русскими авторами.

3–4. История русской литературы XIX–XX веков. Русская поэзия (в первую очередь поэзия пушкинской эпохи) и поэтический язык XIX–XX столетий всегда были в центре научного внимания юбиляра. Значительную часть его трудов составляют исследования и комментированные критические издания Пушкина, Батюшкова, Боратынского и др. Отдельно следует сказать о подготовленном им вместе с Шапиром академическом издании пушкинской «Тени Баркова» (Москва, 2002), вызвавшем жаркую текстологическую полемику.

5. История слов. Лингвистический интерес И. П. к особенностям языковой семантики смыкается в его работах с филологическим и культурологическим интересом к тем глубоким общекультурным смыслам, которые передаются нюансами словоупотребления – подчас, казалось бы, незначительными или с первого взгляда незаметными. Особо отметим написанную Пильщиковым совместно с Игорем Добродомовым книгу «Лексика и фразеология “Евгения Онегина”»: Герменевтические очерки» (Москва, 2008), в которой на широком языковом и культурном материале изучаются исторические сдвиги в семантике пушкинских слов и выражений.

6. Стиховедение. Это еще одна важная исследовательская область, в которой активно работает юбиляр, сделавший предметом активного научного обсуждения многие фундаментальные установки русского стиховедческого метода. Чрезвычайно важен разрабатываемый им вместе с коллегами корпусно-статистический метод изучения неклассических стихотворных размеров, прежде всего русского дольника и русского акцентного стиха.

Разнообразие научных дисциплин, в которых специализируется Пильщиков, гораздо шире приведенного списка. Так, в сборнике совсем не представлена сфера digital humanities, в которой он работает давно и весьма плодотворно: достаточно упомянуть два многолетних масштабных онлайн-проекта – Русскую виртуальную библиотеку (rvb.ru) и Фундаментальную электронную библиотеку «Русская литература и фольклор» (feb-web.ru), – в создании и развитии которых И. П. принимал и принимает самое активное участие. Его редакторская деятельность не ограничивается дигитальными проектами. Он много лет был соредактором основанного им вместе с Шапиром журнала «Philologica», посвященного проблемам общей и теоретической филологии, а сейчас совместно с Михаилом Лотманом и Марией-Кристиной Лотман издает журнал «Studia metrica et poetica», посвященный вопросам поэтики и стиховедения.

Библиография в конце сборника, содержащая опубликованные труды юбиляра с 1988 по 2017 год, дает более полное представление о масштабах и гранях его научного творчества.

Хочется сказать еще несколько слов о юбиляре. Ему интересны сложные явления жизни и культуры, смысл которых он способен растолковать и объяснить не только своим коллегам, но и людям, не связанным с филологической наукой непосредственно (см., например, его курс «Как читать русскую литературу», записанный для просветительского проекта «Azamas»). Лекции и публичные выступления юбиляра всегда собирают большую и благодарную аудиторию. Мы надеемся, что читатели с не меньшим вниманием отнесутся к выносимому на их суд то́му.

Редакторы-составители выражают благодарность Пирет Пейкер и Джозефу Пешио за подготовку английских резюме публикуемых статей, Денису Иоффе – за организационную помощь и содействие и, last but not least, главному редактору журнала «Зборник Матице Српске за славистику» Корнелии Ичин – за поддержку нашего начинания. Редактура сборника проведена при поддержке Эстонского научного агентства (проект PUT634).

Александр Дмитриев
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
dualis@mail.ru

РУССКИЙ «СТРАХ ВЛИЯНИЯ»?
(ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА МЕЖДУ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПОЭТИКОЙ И КОМПАРАТИВИЗМОМ)*

В работах, посвященных русской формальной школе и ее рецепции в международном контексте, нередко поднимается вопрос о принципиальном антикомпаративизме Опояза в 1920-е годы: насколько корректно строить теорию литературы на, по сути, одном-единственном национальном примере (русской литературе)? Данная статья посвящена поискам истоков этого сознательного дистанцирования формалистов от компаративных подходов, включая полемику с концепцией всеобщего литературоведения Александра Веселовского, к которой на раннем этапе члены Опояза относились вполне нейтрально. Однако в 1920-е годы в международной гуманитарной мысли начала преобладать идея «нациецентричности» – объяснения особенностей политического и культурного развития внутренней динамикой развития нации и национальной культуры. В преимущественном внимании опоязовцев как теоретиков литературы к закономерностям своей, отдельно взятой словесности – вне международных и межкультурных связей и влияний – можно видеть отражение этого процесса. При этом, интересуясь главным образом своей, местной литературной традицией, в науке о литературе они не склонны были считать собственный путь продолжением прежних отечественных филологических школ и течений.

Ключевые слова: компаративистика, формализм, А. Веселовский, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов.

Studies of Russian Formalism and its international importance often consider the issue of the intentional “anti-comparatism” of Opoyaz in the 1920s: is it really possible to build a theory of literature on a unique national example (that of Russian literature)? This article discusses the origins of the Formalists’ intention to distance themselves from comparative approaches, including the polemics against Alexander Veselovsky’s concept of “general literature” – a concept that the members of Opoyaz initially treated without

* Статья подготовлена в результате проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

hostility. However, in the 1920s, a “nation-centered” approach started to predominate in the humanities both within and outside Russia: scholars tended to explain the particulars of political and cultural development through the internal dynamics of the evolution of a given nation and a national culture. The Russian Formalists’ theoretical focus on the evolution of their own (Russian) literature, considered autonomously from international and intercultural relations and influences, can be interpreted as part of this broader process. At the same time, as literary theorists, while focusing mainly on their own vernacular literary tradition, they were disposed to disavow their dependence on earlier schools of Russian philology and criticism.

Key words: comparative literature, Alexander Veselovsky, Viktor Zhirmunsky, Boris Eikhenbaum, Yury Tynyanov.

Сравнение значимости национальной традиции и роли иностранных заимствований важно не только для понимания литературной эволюции, но и в перспективе компаративной истории самой филологии. В литературе о русском формализме достаточно хорошо исследован вопрос о характере их отношения к иностранной науке на разных этапах развития этого течения – от рефератов немецких и французских работ в первых сборниках по теории поэтического языка до раздраженной реакции («мы обошлись без “гейста” немцев») в письмах и дневниках Эйхенбаума (см. Апу 1994: 69 ff.) – и новой волны интереса к восприятию собственных идей в Европе в самом конце 1920-х годов, в момент планируемого воссоздания Опыза.

Разумеется, оценки ведущих формалистов не были продиктованы изоляционистскими устремлениями как таковыми: достаточно указать на анализ Сервантеса и Стерна у раннего Шкловского, близость главных участников течения к «Серапионовым братьям» (и полемическим установкам статьи Л. Лунца «На Запад!»¹), наконец, на многочисленные работы Б. Томашевского о Пушкине и французской литературе². Недавние работы И. Пильщикова о Батюшкове и итальянской традиции (2003), труды А. Долинина о Пушкине и Англии (2007) или книги Л. Вольперт о французском контексте творчества Лермонтова и Пушкина (2010а; 2010б) также по праву учитывают вклад ученых 1920-х годов – конечно, с осознанием последующего научного развития (идей В. Жирмунского и М. Алексеева, споров о компаративизме 1950–1960-х годов, теории культурного трансфера и проблематики «мировой литературы» (см. Дмитриева 2011а; 2011б)).

* * *

Одна из важнейших дилемм рецепции и признания русского формализма мировой наукой после 1960-х годов – вопрос об правомерности

¹ См. подробнее о западничестве Лунца: (Ичин 2011). Лунц был учеником университетского испаниста Д. К. Петрова (в свою очередь, учившегося у А. Н. Веселовского); Петров был автором ряда оригинальных работ и по истории русской литературы.

² Лишь частично эти интересы отражены в посмертно изданной книге: (Томашевский 1960).

изучения всеобщих закономерностей развития литературы преимущественно на материале своей собственной – русской – литературной традиции³. Насколько корректно строить теорию литературы, по сути, на *одном* национальном примере? Галин Тиханов не так давно анализировал детально специфически восточноевропейские истоки и укорененность проекта автономной «теории литературы» как таковой (см. Тиханов 2002). На протяжении нескольких десятилетий Рене Уэллек стремился вписать достижения русских, чешских и польских ученых в широкую мировую перспективу литературного мышления в целом – в движении *literary criticism* к научной зрелости или дисциплинарному статусу (см. итоговый очерк: Wellek 1991). Однако часто в общих работах по истории формализма их идеи рассматриваются несколько сглаженно, равно как и будто бы безусловным нередко видится принятие их «западной» наукой, начиная с середины 1960-х годов (см. Дмитриев 2010). Между тем работы ведущих формалистов середины 1920-х о проблемах литературного влияния и о взаимодействии разных национальных литератур совсем не представляются бесспорными или общезначимыми. Это не означает нашего стремления пересмотреть заслуженно высокую репутацию формалистов как ведущих теоретиков литературы; напротив, рассмотрение концепций Эйхенбаума или Тынянова середины 1920-х в полемическом контексте их появления должно помочь ярче и отчетливее представлять их важность – но также и ограниченность, пределы релевантности (как и любой научной идеи).

Мы постараемся несколько заострить вопрос об антикомпаративизме ведущих формалистов 1920-х, точнее, об их сознательном дистанцировании от компаративных подходов в той форме, в какой сравнительная филология развивалась их союзниками, оппонентами или даже ими самими на начальной, или «нулевой», стадии эволюции формальной школы⁴. И необходимой частью этого разговора будет вопрос об отношении ведущих формалистов (точнее, опозовцев) к идеям Александра Веселовского.

Почему идея «всеобщего» литературоведения в глобальном масштабе, от самых истоков, сформулированная Посснетом и Веселовским, оказалась для формалистов минимально интересна даже в полемических целях⁵? В отличие от Веселовского, формалисты отклонились от индуктивного пути науки XIX века – выстраивания обобщений на сравнительном и безбрежном, преимущественно древнем, материале. Хотя здесь и

³ Ср. попытку общего обзора истории компаративного литературоведения: (Дмитриева 2014; Guillén 1993: ch. 1).

⁴ См. о Владимире Шкловском – ученике В. Ф. Шишмарева, филологе-романисте и участнике сборников «Поэтика», брате Виктора Шкловского: (Степанова – Устинов 2001); о Р. Якобсоне в 1920-е годы: (Тротман-Валер 2014).

⁵ Попытка Бориса Казанского в середине 1920-х годов опереться на идею «синкретизма», чтобы сблизить разнообразие бытования фольклорной словесности с богатством форм современной литературы, никем из формалистов подхвачена не была; да и сам Казанский признавал невосприимчивость замыслов Веселовского для новейшей эстетики (с некоторым исключением для Шкловского) (см. Казанский 1926: 9, 10).

для самого Веселовского оставалась трудность и зазор: между общей схемой исторической поэтики и тщательным кропотливым анализом материала, включая и сопоставительный (на это противоречие обращал внимание еще В. Истрин – см. Истрин 1921).

Веселовский был вполне положительно упомянут в общей декларации о создании Опояза в 1919 году. Но тогда же Виктор Шкловский в работе «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» оспорил главный его тезис о влиянии нового содержания на перекомпоновку прежних форм (значимость «предания»)⁶. Формалисты расщепили, разделили важнейшее представление о поступательном и закономерном **развитии** литературы от ее истоков, элементарных начал (которые так важны Веселовскому) на разнородные процессы *генезиса* и *эволюции*, предложив в качестве элементарного фактора обновления словесности деавтоматизацию, позднее литературность (у Якобсона). В окончательном виде этот важнейший тезис о различии генезиса и эволюции был развит в программной статье «О литературной эволюции» (1927) Тынянова, но сформулирован первоначально этот принцип им был как раз в связи с вопросом о заимствованиях и влияниях – по поводу Тютчева и Гейне («Тютчев и Гейне», 1922):

...Вопрос об иностранных «традициях», «влияниях» и т.д. в литературе: здесь идет речь не об явлениях, историческое продолжение или окончание которых представляет данное явление, а об явлениях, послуживших *поводом* для него. Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу (Тынянов 1977: 29).

Позднее, в статье «“Аргивяне”, неизданная трагедия Кюхельбекера» (1924, опубл. 1929) Тынянов еще раз вернется к этой мысли в связи с Кюхельбекером, поставив вопрос об истоках литературной инновации максимально широко:

Вопрос об «античном влиянии» на русскую литературу, так же как и вопрос о «западноевропейском влиянии», при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не вопросом о «влияниях». Модный одно время метод усматривать в любых произведениях множество влияний был связан с психологическим отношением к литературе. Чем далее он развивался, тем более выяснялась его несостоятельность.

<...> В результате этого метода произведение являлось суммой влияний, писатель – пассивной психологической губкой, впитывавшей со всех сторон влияния, а русская литература – не рядом, соотносящимся с русским же бытом и обществом, а рядом, соотносящимся только с иноземными литературами.

⁶ См. детальнее: (Меррилл 2015).

Между тем «влияния» оказываются явлениями разнородными. Движущийся в определенном направлении писатель находит аналогичные направления в иноземных литературах и привлекает их результаты. Либо он ищет материалов и в этих поисках привлекает иноземные материалы. Это, разумеется, разные вещи. Своя литература определяет выбор и значение того и другого (Тынянов 1977: 96).

Очень показательны здесь предпочтение и важность *своей, национальной литературной традиции* (конечно не в славянофильском или почвенном смысле). Эта традиция оказывается у формалистов своего рода естественной скрытой направляющей, вектором несхожих силовых полей словесности, определяемых по языково-культурному признаку – явно вопреки размытому и рыхлому видению всеобщей истории у академических предшественников. Известный принцип автономии литературного ряда, который стал визитной карточкой формализма, в сопоставительных работах Тынянова и Эйхенбаума будто признается действенным только внутри национальных границ⁷.

Очень схоже этот вопрос ставил и в книге о молодом Лермонтове в первой половине 1920-х годов Борис Эйхенбаум:

Говоря о «влияниях», мы забываем, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая литература развивается по своему, на основе собственных традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразуется и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, чего от него требуют. Один и тот же иностранный автор может служить материалом для совершенно разных литературных направлений – в зависимости от того, чего именно от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо заимствованием нужного материала. Последнее особенно заметно тогда, когда в пределах изучаемой литературы выдвигается какая-нибудь одна проблема – вопрос о жанре, о поэтическом языке и т.д., т.е. когда «направления» или «школы» нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований (Эйхенбаум 1924: 28).

К 1910-м годам стандартным изложением идей академического сравнительного литературоведения была работа брата Александра Веселовского – Алексея – «О западном влиянии в русской литературе» (первое издание 1883 года); хотя и критиковавшаяся такими традиционными авторами, как Пыпин или Пиксанов. Как справедливо отмечают комментаторы историко-литературных сочинений Эйхенбаума (Тоддес, Чудакова,

⁷ Эйхенбаум спорил и с собственными взглядами начала 1910-х годов о достижениях учителей (представленными, например в солидном издании: (ИЗЛ 1912–1917)). Подробнее об изучении истории западной литературы в конце XIX века: (Дмитриев 2016).

Чудаков 1987: 472–473), ученый десятилетием ранее тоже на примере Лермонтова пытался переосмыслить проблематику «влияний», сохраняя общие психологические ориентиры:

Ведь, в сущности говоря, всякое создание, если только оно приводит к созданию чего-либо ценного, есть непрерывное усвоение, непрерывное скрещивание «влияний» и творческое их расположение. И, наконец – почему же отделять, например, влияние литературы от общего «влияния», которое испытывает художник со стороны всей жизненной совокупности, включая и его собственную личность со всеми событиями личной его жизни? Художественный образ есть столько же результат лично пережитых автором впечатлений, сколько – последнее слово литературной традиции, последняя комбинация ее элементов. Момент творчества есть слияние двух этих процессов. Вот почему одна биография в такой же мере не может выяснить корни творчества, как и обратная работа – исследование литературы вне личности. . . Не о влиянии должна быть речь, но о характере усвоения определенной традиции, о линии этого усвоения, которое есть столь же творческий процесс, как всякое познание (Эйхенбаум 1914: 221).

Показательно, что и у раннего Эйхенбаума, и у Тынянова в пандан иностранному влиянию поставлен и *психологизм*, точнее – подчеркивание индивидуально-биографического фактора в литературном развитии. И здесь – новый пункт расхождения с поздним Веселовским как автором книги «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» (1904). Как отмечал в книге о Веселовском Борис Энгельгардт (1924: 121 сл.) – коллега и философски ориентированный оппонент формалистов по Институту истории искусств, – у самого Веселовского можно наметить две теоретических программы: его *поэтику предания* (собственно историческая поэтика) и позднюю *поэтику творчества* (книги о Жуковском и «Петрарка в поэтической исповеди “Canzoniere”», 1905). На подступах к личной поэзии (и к новому времени в целом) поэтика Веселовского, по словам Энгельгардта, как будто останавливается – а значит, меняются и базовые принципы, на передний план выдвигается *личность поэта* (но в особом смысле). Энгельгардт утверждает, что у позднего Веселовского мотором, конструктивным принципом литературного развития оказывается сама личность поэта как целостный феномен – отвечающая на разнообразные влияния, запросы среды и ожидания публики. Тем самым первоначальная схема (от «нового содержания» к «обновлению старых форм») тоже весьма осложняется. Рассуждения позднего Веселовского о преломлении немецких влияний или переводной деятельности Жуковского в собственном творчестве поэта были скорее «омонимичны» идеям Тынянова о «литературной личности» (см. Маркович 1992); ближе к позднему Веселовскому были идеи историко-культурной биографии у Григория Винокура, отошедшего к середине 1920-х годов от крайних опоязовских установок как раз в сторону широко понимаемой филологии и идей Э. Шпрангера (см. Винокур 1927). Эйхенбаум в процитированном

выше отрывке статьи 1913 года как бы уравнивает два подхода Веселовского («личность» или «традиция»⁸), но в дальнейшем безусловно преобладающим у него становится второй момент, переосмысленный не как груз прошлого, а как запрос из будущего состояния литературы.

Проблематика литературной личности была представлена Тыняновым как раз в «компаративных» работах начала 1920-х годов о Блоке и Гейне (показательно, что затем в переиздании конца 1920-х раздел о Гейне он отбросил – и эти идеи и параллели Тынянова, особенно линия Гейне, недавно привлекли интерес столь разных исследователей, как «эрудит» О. Ронен и «теоретик» М. Ямпольский (Ронен 2005; Ямпольский 2006)). Поздняя книга Веселовского, как известно, удостоилась в 1905 году весьма благосклонной реакции Блока, увидевшего в биографии Жуковского проекции важной для него самой темы «вечной женственности» (Блок 1962: 570–576). Обратим внимание на желание Тынянова и Эйхенбаума пересмотреть вопрос о влияниях сразу во многих измерениях: и в плане борьбы с биографическим психологизмом, и в историко-литературной работе (Лермонтов, Кюхельбекер), и в поисках собственного места в науке (дистанция от академизма «старших» или же от «немцев», столь значимых для московских коллег⁹).

Идеи Веселовского сами формалисты, скорей всего, усвоили двояко: с одной стороны, благодаря преподававшему в Петербурге–Петрограде в 1910-е академику Владимиру Перетцу, который лапидарно очертил движение Веселовского как развитие от культурной истории литературы к исторической поэтике, от «что» изображается – к «как», формальной стороне словесности (см. Перетц 1921). С другой стороны, эти предформалистские взгляды были развиты наиболее полно как раз в середине 1910-х годов в рамках романо-германского семинария в Петроградском университете – у В. Жирмунского, К. Мочульского («Техника комического у Гоцци», 1916) – и исследованы в публикациях А. В. Лаврова (1996) и Р. Д. Тименчика (2008), а также К. Депретто (2015). Стоит обратить внимание, что и в Германии наблюдения над литературной техникой (вне богатого культурного контекста или традиции «истории духа») продуктивно развивались в 1920-е годы тоже на чужом, английском материале – особенно в работах Вильгельма Дибелиуса (1876–1931) о Диккенсе, частично переведенных тогда же на русский¹⁰.

На первом этапе становления нового метода, во второй половине 1910-х годов как раз очень важно было перейти от насыщенного описания и богатства исторических деталей к нарочито «обедненному» морфоло-

⁸ См., в частности: (Махов 1999).

⁹ Ср. развернутую и комплиментарную рецензию Розалии Шор на монографию Вильгельма Дибелиуса о Диккенсе (Шор 1924).

¹⁰ См. сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера и Л. Шпитцера, изданный по инициативе Жирмунского (ПЛФ 1928). О научных и социальных контекстах творчества Дибелиуса и немецкого компаративизма: (Dainat 1995; Kamm 1999).

гическому видению, выявлению повествовательного скелета произведения. Для иллюстрации принципа остранения раннему Шкловскому годится и эротическая частушка, и толстовский «Холстомер», и эпическое повествование; такое видение нередко проще реализовать именно на культурно чужом материале, когда анализируются «только тексты», а не факторы литературной динамики в целом. И подчеркиваемое многими оппонентами дилетантство Шкловского, отсутствие у него хорошей историко-литературной выучки и знания языков скорее даже помогало такому механистическому анализу. При переходе ко второй стадии развития формализма (по известной классификации О. Ханзен-Лёве) принципиально важной становится проба новых методов уже на ином материале – именно на широко понимаемой истории русской литературы.

Лишь тогда – уже на уровне инструмента, а не материала – к ключевому *авангардному фактору* (литературный или художественный принцип остранения) в пандан исходному *западному влиянию* (например, теориям немецкой «слуховой филологии») добавилась вписанность в *национальную филологическую традицию*, а не только отталкивание от нее. Но это была русская традиция в очень широком смысле (и тут работа семинариев С. А. Венгерова и «пушкинизм» с их вниманием к деталям в конечном счете оказались ощутимо важнее Веселовского с его всеобъемлющей компаративной и / или исторической поэтикой); к тому же это была традиция, мобилизованная под запросы момента. Не стоит забывать, что становление формальной школы в 1910-е годы происходило тогда, когда диагноз «эпигонства» или кризисные оценки состояния дел в изучении и новой русской литературы, и теории литературы в целом были весьма распространены, а полный демонтаж прежней системы историко-филологического образования в университетах и школах в 1918–1922 годах стал реальностью. Недавние строптивые ученики (ср. Сальман 2014), прежде реферировавшие Сиверса и «слуховых филологов», сами стали учителями младшего поколения исследователей – прежде всего в Институте истории искусств – и не встретили в новой, послеверсальской Европе образцов нового научного вдохновения (см. Дмитриев 2002).

Параллели такому избирательному отношению к «чужой» филологии можно найти у Эйхенбаума в 1920-е годы, когда он, изучая Толстого или Лермонтова, обращался к иностранному литературному материалу – точнее, к тому, как он трансформируется на русской почве:

Он <Толстой> воспринимает Стерна на особом фоне – английская традиция сама по себе, *стернианство* как таковое ему не нужно. Ему важно в Стерне то, что усвоено было через де-Местра и Тёпфером, – общая задушевность, «семейность» стиля, допускающая обильное описание деталей, отсутствие сложных сюжетных схем,вольная композиция. Кроме того в Толстом, повидимому, действовала и русская традиция, идущая от Карамзина <...>. Стерн-пародист, опрокидывающий привычные формы английского романа, был слишком чужд русской литературе, едва нащупывавшей почву для развития прозы.

Отсюда – специфически-русский Стерн, «чувствительный» рассказчик трогательных историй. Следы этой русской традиции можно видеть в «Детстве» Толстого – хотя бы в обращении к читателям (Эйхенбаум 1922: 63–64).

Позднее в работе «О. Генри и теория новеллы», показав краткую панораму развития американской новеллистики от Вашингтона Ирвинга до Драйзера и Шервуда Андерсона, Эйхенбаум делал акцент все же на русскую потребность, на запрос момента:

Русский читатель, в данном случае, не заинтересован в сравнениях – он читает Генри, потому что читать его весело, и ценит в нем то, чего так не хватает нашей литературе, – ловкость конструкции, забавность сюжетных положений и развязок, сжатость и быстроту действия. Вырванные из национальных традиций рассказы Генри, как и произведения всякого писателя на чужой почве, ощущаются нами как готовый, законченный жанр, и противопоставляются в нашем сознании той текучести и неопределенности, которая наблюдается сейчас в нашей родной литературе (Эйхенбаум 1927: 170).

Схожим образом «использован» и Стендаль в книге Эйхенбаума о молодом Толстом – пространный и внимательный анализ его места в эволюции французской словесности, например, никак не ставится в книге в параллель с ролью Толстого для русской литературы (ср. Эйхенбаум 1922: 95–100). Притом что аналогии напрашиваются сами собой – но Эйхенбаум их избегает. Когда Тынянов сопоставляет Блока и Гейне, то делает это в общих диахронных срезах литературной эволюции вообще («эмоциональный» Блок против «литературного» Гейне) – принципиально поверх национальных культурных традиций и границ, немецкой и русской литератур. На первом плане в этом *не-компаративизме* оказывается особый телеологизм Тынянова в понимании литературной эволюции (ср. Гудков 1988) или специфическое видение истории у Эйхенбаума – сквозь призму современности (ср. Чудакова 1986). Сосредоточение на своей литературе (не только тематическое, но и методологическое) имело не только стратегическое, но и тактическое измерение – как в науке, так и в литературе. Проблематика влияний и занятия западной (или восточной) словесностью с начала 1920-х оказалась вытесненной на периферию внимания формалистов еще и потому, что осталась темами недавних союзников и конкурентов по Институту истории искусства, в первую очередь – сюжетами Виктора Жирмунского и Виктора Виноградова.

Жирмунский в крупном исследовании «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы» (1924) описывал феномен русского байронизма, рассматривая множество подражательных поэм, на фоне которых и сочинял в 1820-е годы Пушкин¹¹. Виноградов на страницах альманаха «Поэтика» тоже пытался пересмотреть вопрос о влияниях на стыке раз-

¹¹ См. сдержанно-критическую и детальную рецензию Б. Томашевского на эту книгу Жирмунского (Томашевский 1924). По мнению Томашевского, непроясненным

ных национальных литературных традиций. Он осмысливал предмет компаративистики, пожалуй, наиболее системно и масштабно из теоретиков 1920-х и выдвинул на передний план идею циклизации – нечто среднее между «узкой» школой и «широким» течением (на примере Гоголя и де Куинси). Циклизация становится своего рода ближайшим контекстом творчества новых форм и жанров. В ней наряду с литературными факторами *на равных* присутствуют и «гетерономные» (относящиеся к *вторичной* сфере генезиса по Тынянову): как психология литературной группы, включая изменчивый образ «вождя», «литературного авторитета», так и философское «чувство жизни», переживание в духе Дильтея и неоромантизма Жирмунского 1910-х годов (см. Виноградов 1928)¹². Григорий Гукковский (помимо Тынянова ориентировавшийся также на идеи Жирмунского и Энгельгардта), анализируя русский классицизм в 1926–1928 годах, стремился довольно эклектически объяснить его специфику то особой близостью к фольклорной народной стихии, то общеэстетическими, наднациональными постулатами доктрины (меньшая роль авторского начала, обилие переложений и «вольных» переводов) (см. Осповат 2015). Еще с 1910-х годов тема литературных влияний осталась в кругу интересов московского профессора Ивана Розанова (в виде «литературных отталкиваний»)¹³ или переехавшего в Прагу выпускника Киевского университета Альфреда Бема (1911; 1916)¹⁴; во второй половине 1920-х появлялись и попытки изложить ее в новом марксистском духе, с опорой на Плеханова (см. Цейтлин 1927а; 1927б)¹⁵.

Эйхенбаум и Тынянов мыслили иначе, и теоретические обобщения для них должны были оставаться исторически специфицированы, привязаны к богатству и специфике той или иной культурной традиции. Собственное еврейское происхождение для них, выходцев из вполне ассимилированной среды, только подчеркивало широту палитры их актуального русского культурного самосознания (с осознанием разнообразия культурной географии страны)¹⁶. Само обостренное чутье на литературную инновацию, на скачкообразность развития, неприязнь к эпигонству

оставался вопрос о природе и совокупности факторов *отталкивания* Пушкина от разнообразных эпигонов Байрона.

¹² Тогдашний харьковский рецензент сборника «Поэтика» Владимир Державин (1899–1964), сам много занимавшийся теорией перевода, охарактеризовал сопоставления Виноградова как неубедительные и продиктованные скорее ретроспективным читательским произволом. См. недавнюю републикацию: (Державин 2015).

¹³ См. статью: (Розанов 1924; перепечатана в сборнике: (Розанов 1928)). Перу И. Н. Розанова принадлежат и статьи «Займствование литературное», «Отталкивание литературное» и «Подражание» в «Литературной энциклопедии (Словаре литературных терминов)» 1925 года.

¹⁴ О развитии этих идей Бема в эмигрантский период: (Бочаров 2008).

¹⁵ Кроме того, А. Г. Цейтлин написал статью «Влияния литературные» для «Литературной энциклопедии» 1929–1939 годов, где довольно подробно разобрал тезисы формалистов (см. Цейтлин 1929).

¹⁶ Этот момент несколько педалирован в биографической работе Дж. Кертиса (2004). Ср.: (Dwyer 2009).

(в противовес «бесстрастному» и уплощенному филологическому академизму) подразумевали для опоязовцев лишь ограниченную, привходящую значимость инонациональных заимствований. Литературные формы не должны были рождаться, как это в том или ином виде получалось у ряда последователей Веселовского, из общего духа времени (выводиться из романтических или просветительских идей-принципов). Национально культурное, русско-общероссийское акцентирование этого «спецификаторского» подхода было характерно и для историко-литературных наблюдений и выводов, и для общего научного самосознания опоязовцев, что вполне проявлялось в их оценках актуального литературного процесса в текущей критике. Например, творчество Стерна оказывалось важно не само по себе, как часть развития английской литературы, а достаточно утилитарно: как пример и образец усложненной сюжетной конструкции (в том числе и для собственных литературных упражнений), – и потому русское стернианство, даже прошлого века, в 1920-е было *в принципе* актуальней и интересней собственно английского¹⁷. Со стороны же актуального литературного процесса бурный спрос первой половины 1920-х на переводную словесность осмыслялся и Эйхенбаумом, и Тыняновым как разновидность «промежутка», некоторый зигзаг собственно русского литературного развития – а вовсе не как часть общемирового процесса в духе всеохватной исторической поэтики.

Кроме того, выбор Тыняновым иностранного псевдонима-маски Ю. Ван-Везена в «Жизни искусства» и «Книжном угле» или внимание к феномену «псевдопереводных» романов в критических откликах Эйхенбаума или Шкловского середины 1920-х годов отражают интерес формалистов к новому видению, представлению *своей* литературной традиции как бы извне. Притом этот «иностраннный» взгляд на русскую литературу у Тынянова соотносился не только с нэповской повседневностью, но и с культурой прошлого – от «Великого посольства» Петра Великого и путешествий Карамзина (что было использовано затем и в «Восковой персоне» с ее макароническими образами и языком). И все же нельзя не обратить внимание на односторонность предлагаемого Тыняновым подхода, когда акцент делается на информирование русского читателя о западных новинках – преимущественно в ироническом духе. Меткие замечания Тынянова о немецком экспрессионизме в «Записках о западной литературе» или очерки Якобсона о дада начала 1920-х годов (с их вниманием к международному и социальному контексту этого течения) не стали необходимой органической частью восприятия ведущими формалистами современной им русской литературы¹⁸. Такая однобокость – не личный или коллективный изъян формалистского неприятия «мировой

¹⁷ Об избирательном чтении Стерна русскими формалистами см.: (Finer 2010).

¹⁸ См. заметки Якобсона «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)» и «Письма с Запада. Дада» (Якобсон 1987: 423–439), а также (Jakobson 1992). О восприятии дада в России см. недавно вышедший сборник: (Glanc 2016).

литературы», но отражение объективного положения вещей начала 1920-х годов: заведомо одностороннего восполнения в России последствий культурной и научной «блокады» 1914–1920 годов.

Интернациональность в «Записках» Тынянова выступает как признак литературной культуры старшего поколения, почти карикатурное «амбассадерство» таких признанных фигур, как Ромен Роллан или Рабиндранат Тагор (см. Тынянов 1977: 126–127). При этом космополитизм авангардной художественной сцены (картины Ивана Пуни, о которых Шкловский пишет в Берлине) или открытость кинематографического языка немых фильмов не переносятся автоматически на развитие словесного искусства (ср. Боулт 2006; Бориславов 2014). Перемен в пользу открытости иностранным литературным течениям в актуальном или историко-ретроспективном плане не наступило и во второй половине 1920-х годов: характерно отсутствие «зарубежников» среди учеников и последователей формалистов в Институте истории искусств¹⁹. Иностранные контексты развития русской поэзии анализировались в работах некоторых ученых из поколения «младших формалистов» (Н. Коварский, Н. Сурина (Сурина 1927; 1929; Коварский 1929)), но они принципиально не разрабатывались, например, в плане сопоставительного анализа развития русской и французской литератур первой половины XIX века.

Дистанцирование от эклектических подходов «всеобщей» истории литературы, кажется, делает яснее появление в конце 1920-х годов на страницах лояльного СССР журнала «*Slavische Rundschau*» статьи-манифеста Романа Якобсона «О современных перспективах русской славистики» (1929), где автор делает упор на противопоставлении плоского западного эволюционизма XIX века и *русского* целостного и структурного подхода²⁰. Статья Романа Якобсона, безусловно, отражала евразийский эпизод его богатой и порой извилистой интеллектуальной карьеры и была замечена современниками – например, учеником Перетца, поэтом-неоклассиком и исследователем славянских литератур Михайлом Драй-Хмарой²¹. Уже сама симпатия футуриста Якобсона к органицистским моделям Савицкого или Трубецкого, как нам представляется, диктовалась отмеченными выше более общими представлениями о несовпадающих ритмах параллельного развития замкнутых культурных (литературных или научных) систем-традиций. В целом же типологические обобщения в 1920-е – особенно в области изучения стиха – для развития формалистских идей

¹⁹ Важным исключением могут считаться работы А. В. Федорова (1906–1997) на страницах выпусков «Поэтики», но и он ограничивался скорей теорией перевода, а не занимался преимущественно сравнительной историей литератур (см. Фокин 2016).

²⁰ См. (Автономова 2002), а также очень содержательные работы о евразийстве Якобсона Б. Гаспарова, П. Серию и С. Глебова.

²¹ См.: его статью «Проблемы современной славистики» в столичной харьковской газете «Пролетарий» (републикация: (Драй-Хмара 2002: 298–301)). Ср.: (Поліщук 2009; Федорів 2012).

оказались насущнее детальных историко-литературных реконструкций тех или иных заимствований в духе Жирмунского²².

* * *

Подводя итог, можно сказать: ни постоянный интерес и переводы Тынянова из Гейне, ни серьезные занятия Шиллером или О. Генри у Эйхенбаума (Эйхенбаум 1921)²³ (не говоря уже об «иллюстрациях» своей теории примерами из Сервантеса, Диккенса или Стерна у молодого Шкловского (Finer 2013; Sanmartín Ortí 2007²⁴)), все эти иностранные ангажементы формалистов так и не сделали из них компаративистов в смысле Уэллека и его современников. Говоря их же языком, и наследие Веселовского, и собственные инокультурные интересы остались для петроградских опоязовцев «привходящими» моментами собственного историко-научного генезиса, а не эволюции. В этом заключалось и их существенное отличие, кстати, от более традиционно настроенных московских формалистов из ГАХН, для которых были чрезвычайно характерны и западничество, и чувство преемственности по отношению к прежним занятиям в духе «всеобщей истории литературой»²⁵. Эта преемственность и интерес к компаративизму оказались отданы соперникам вроде «умеренного» Жирмунского – что особенно проявилось после ухода формализма со сцены. И уже после падения вульгарного социологизма к середине 1930-х Жирмунский наряду с Перетцем²⁶ – накануне ареста последнего – становится поборником сравнительного подхода, а также главным комментатором идей Веселовского (более позднего и весьма любопытного спора о стадиальности у Гуковского и Жирмунского в середине 1940-х мы касаться не будем)²⁷. Наряду с опубликованным позднее

²² Здесь можно вспомнить не только работу Яacobсона «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (1923), но и стиховедческую статью такого самостоятельного исследователя, как С. Бобров (1922), повлиявшую на последующие идеи М. Л. Гаспарова (2002).

²³ В конце 1910-х Эйхенбаум переводил Шиллера и до конца жизни был внимателен к влиянию его творчества на драматургию Лермонтова (см., в частности: (Эткинд 1985)).

²⁴ В последней статье, в частности, сравнивается техника анализа романа Сервантеса у раннего и зрелого Шкловского.

²⁵ Ср. активность Б.И. Ярхо и его коллег в Московском университете (вокруг профессора М. Н. Розанова). Ярхо участвовал в таких изданиях, как «Беседы: Сборник Общества Истории Литературы в Москве» (Вып. 1. Москва, 1915) и «Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства» (Вып. 1. Москва, 1917). В 1918 году Ярхо был также руководителем Романо-Германского общества (его научную биографию в настоящее время последовательно реконструирует М. В. Акимова). Резкие выпады Бориса Горнунга (с позиций феноменолога) против Веселовского и Жирмунского в 1923–1924 годах оставались неопубликованными до недавнего времени (см. Горнунг 2017).

²⁶ См. публикацию середины 1930-х (Перетц 1934) в сопровождении «выдержанной марксистской» статьи (Яковлев 1934).

²⁷ «Пусть литература одного народа, – утверждал Гуковский, – пройдет определенную данную стадию <...> на двести лет раньше или позднее литературы другого народа, – но она непременно пройдет эту стадию, хотя бы в сокращенном, свернутом виде, независимо от влияний извне» (цит. по: Маркович 2002: 79).

«Западным сборником» в Пушкинском Доме в 1935–36 годах должен был появиться и сборник «Сравнительное литературоведение», для которого Жирмунский пишет обстоятельную статью о проблематике влияний (Жирмунский 1936)²⁸, и он же станет автором значимых публикаций начала 1960-х годов (Жирмунский 1960). Для главного русла развития отечественного компаративизма идеи формалистов середины 1920-х о природе литературных влияний оказались слишком механистичными. Гораздо важнее была традиционная и, действительно, не всегда методологически продуманная идея открытости российских авторов тем или иным разноязыким влияниям, а не включенность их в телеологически размеченную цепь самостоятельной традиции (в схему литературной эволюции). Тексты самого Тынянова о французских отношениях Кюхельбекера, предназначенные для «Литературного наследства» (Тынянов 1939) уже в постформалистский период, написаны стертым и вполне стандартным языком (с упором на общность революционных идей), в отличие от его прежних полемических работ о несхожести «общих» течений в разных культурах²⁹. Давние заветы Алексея Веселовского дали о себе знать и в той трактовке «мирового характера русской литературы» в 1930-е годы, которая стала мишенью антикосмополитских нападок конца 1940-х (тогда объектом критики оказались, без разбора тонкостей, и сами бывшие формалисты – особенно Б. Эйхенбаум)³⁰. Но, разумеется, нужно отличать погромщиков ждановского типа от модернистских или авангардных перетолкователей отечественной самобытности, вроде защитников русского футуризма от заезжих знаменитостей типа Маринетти, вплоть до утонченных евразийцев вроде Сувчинского (Шевеленко 2017).

Действительно, после 1914 года в разных европейских странах прежний интернационализм заметно уступает (на разных полюсах – у творцов-авангардистов или исследователей-гуманитариев) «нациоцентричному» видению не только политического, но и культурного развития. В преимущественном внимании формалистов как теоретиков литературы к закономерностям своей, отдельно взятой словесности – вне компаративных связей и влияний – можно видеть отражение этого процесса (в методологически показательном и продуманном сопряжении с антипсихологизмом). При этом в науке, в отличие от интереса к своей, местной литературной традиции в первой половине 1920-х, опоязовцы не склонны были видеть собственный путь как продолжение прежних отечественных филологических школ и течений. Всегда снисходительно оцениваемое литературное «эпигонство» было для них синонимом нежелательного ученого «академизма».

²⁸ См. планы сборника в личном фонде Жирмунского в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН (ВМЖ 2001: 115).

²⁹ «Роль Кюхельбекера, как посредника между русской литературой и, в первую очередь, ее молодым авангардом, с Пушкиным во главе, с одной стороны, и такими писателями Запада, как Гёте и Бенжамен Констан, – с другой, не должна быть забыта» и т.д. (Тынянов 1939: 357).

³⁰ См. обширное документальное исследование: (Дружинин 2012).

* * *

Положение изменилось в следующем десятилетии. Роман Якобсон в чешских лекциях 1935 года, недавно изданных Томашем Гланцем, уже будет подробно и внимательно анализировать преемственную связь формальной школы с традициями русской филологии – ведь и отношение самих представителей Пражского кружка к русским предшественникам тоже было амбивалентным (Якобсон 2011; ср. Малевич 2007). Однако, в отличие от работ Жирмунского о Веселовском, материалы этих лекций оставались неопубликованными. В занятиях проблемами славянских литературных связей, в американских исследованиях 1960-х об истоках фонологии и в беседах с Кристиной Поморской Якобсон также будет сильно сглаживать прежнее противопоставление органической традиции и инациональных влияний в пользу более взвешенной оценки их соотношения и связей (Гланц 2016). И все же в целом рассмотренный нами целый спектр оппозиций делает популярное ныне выстраивание линии преемственности русского литературоведения (от Веселовского прямо и разом к Тынянову и Бахтину – например, в работах И. О. Шайтанова (1996 и др.)), на наш взгляд, весьма и весьма проблематичным.

Вероятно, при анализе удельного веса иностранных и отечественных влияний в истории филологии, как и в самой истории литературы, полезной может оказаться часто поминаемая, но куда меньше анализируемая идея *встречных течений* (именно так – во множественном, а не единственном числе), высказанная в свое время именно Александром Николаевичем Веселовским:

<...> заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория «заимствования» вызывает, таким образом, теорию «основ», и обратно <...> (Веселовский 1889: 115–116).

Это относится не только к оценке роли европейских теорий для зарождения формализма в 1910–1920-е, но и к обратному процессу рецепции его уже в 1960-е на Западе, на волне идей и влияний Брехта, Беньямина, Петера Сонди, американской «новой критики» и эстетических принципов авангардной эстетики во Франции. Отметим при этом, что речь идет не о единой и цельной «почве», сопротивляющейся иноземным «веваниям», но о разнонаправленных силах и сложной, порой противоречивой механике культурного трансфера (рецепции-вызове-трансплантации) в составе весьма широкого и совсем не единого филологического «предания». И если – с поправкой на минувшее после смерти Веселовского столетие – формалистское видение литературной эволюции стало одним из составных элементов концепции «страха влияния» Гарольда Блума³¹, то действием этой разнообразной эмоции можно объяснять динамику не только самой словесности, но и науки о ней.

³¹ О психоаналитических мотивах у формалистов и Блума см.: (Калинин 2006).

ЛИТЕРАТУРА

- Автономова Н. С. «Slavische Rundschau и Р. О. Якобсон в 1929 году». М. А. Колеров (ред.). *Исследования по истории русской мысли. Ежегодник. 2001–2002*. Москва: Три квадрата, 2002: 660–688.
- Бем А. Л. «К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина». *Пушкин и его современники XV* (1911): 146–163.
- Бем А. Л. «К уяснению понятия историко-литературного влияния: (По поводу статьи А. С. Полякова “Пушкин и Пнин”». *Пушкин и его современники XXIII–XXIV* (1916): 146–163.
- Блок А. А. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 5: Проза, 1903–1917. Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
- Бобров С. «Заемствования и влияния». *Печать и революция* 8 (1922): 72–92.
- Бориславов Рад. «“О законах кино” В. Шкловского: Предисловие к републикации». *Новое литературное обозрение* 128 (2014): 144–148.
- Бочаров С. Г. «Феномен “литературного припоминания” в эстетике А. Л. Бема». *А. Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья*. Москва: Русский путь, 2008: 29–37.
- Боулт Дж. «Бегство в Берлин: Иван Пуни в эмиграции». Флейшман Л. С. (науч. ред.). *Русский Берлин, 1920–1945: Международная научная конференция, 16–18 декабря 2002 г.* Москва: Русский путь, 2006: 223–288.
- Веселовский А. Н. *Разыскания в области русского духовного стиха*. Вып. 5 (*Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук XLVI/6*). Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1889.
- Виноградов В. «О “литературной циклизации”: “Невский проспект” Гоголя и “Confessions of an English opium-eater” Де Квинси». *Поэтика: Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*. [Вып.] IV. Ленинград: Academia, 1928: 114–125.
- Винокур Г. О. *Биография и культура*. Москва: ГАХН, 1927 (Труды Государственной академии художественных наук. Философское отделение. Вып. 2).
- ВМЖ 2001 – *Академик Виктор Максимович Жирмунский: Биобиблиографический очерк*. 3-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Наука, 2001.
- Вольперт Л. И. *Пушкинская Франция*. Издание второе, исправленное и дополненное. Тарту, 2010a <http://volpert.reifman.ru/pushkin_2010>.
- Вольперт Л. И. *Лермонтов и литература Франции*. Издание третье, исправленное и дополненное. Тарту, 2010b <http://www.ruthenia.ru/volpert/Volpert_2010.pdf>.
- Гаспаров М. Л. «Литературный интертекст и языковой интертекст». *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка* 61/4 (2002): 3–9.
- Гланц Томаш. «(Интеллектуальные) революции Романа Якобсона, 1910–1930-е годы». *Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов: Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014 г.)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016: 102–114.
- Горнунг Б. В. «К вопросу о методе и задачах поэтики». Плотников Н. С., Поземская Н. П. (ред.). *Искусство как язык – языки искусства: Государственная академия художественных наук и русская эстетическая теория 1920-х годов*. Т. II: Публикации. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 487–512.
- Гудков Л. Д. «Понятие и метафоры истории у Тьянянова и опозовцев». Чудакова М. О. (ред.). *Тьяняновский сборник: Третьи Тьяняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1988: 91–108.
- Депретто Катрин. *Формализм в России: Предшественники, история, контекст*. Перевод с французского В. Мильчиной. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
- Державин В. М. *Про мистецтво перекладу. Статті та рецензії 1927–1931 років*. Вінниця: Нова книга, 2015.
- Дмитриев А. «Европейский (французский и немецкий) контекст русского формализма». Берелович В. (ред.). *Отношения между Россией и Францией в европейском контексте (в XVIII–XX вв.): История науки и международные связи*. Москва: [ИНИОН РАН], 2002: 126–145.

- Дмитриев А. Н. «Образцовая “русская теория”, или Западное наследие формальной школы». Аксер Ежи, Савельева Ирина (ред.). *Национальная гуманитарная наука в мировом контексте: Опыт России и Польши*. Москва: Издательский дом ГУ-ВШЭ, 2010: 63–91.
- Дмитриев А. Н. «Всеобщая литература в университетах Российской Империи: Наследие академика Н. П. Дашкевича (1852–1909)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История*. 3 (2016): 107–119.
- Дмитриева Е. «Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: Оппозиция или преемственность?» *Вопросы литературы* 4 (2011а): 302–313.
- Дмитриева Е. Е. *Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами*. Москва: ИМЛИ РАН, 2011б.
- Дмитриева Е. Е. (ред.). *Сравнительно о сравнительном литературоведении: Транснациональная история компаративизма*. Москва: ИМЛИ, 2014.
- Долинин А. *Пушкин и Англия: Цикл статей*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
- Драй-Хмара М. *Літературно-наукова спадщина*. Упорядкування С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука, С. А. Примітки Гальченка, Г. О. Костюка. Київ: Наукова думка, 2002.
- Дружинин П. А. *Идеология и филология: Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование*. [Т.] 1–2. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Жирмунский В. М. «Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний». *Известия АН СССР. Отделение общественных наук* 3 (1936): 383–403.
- Жирмунский В. М. «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур». *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка* XIX/3 (1960): 177–186.
- ИЗЛ 1912–1917 – *История западной литературы (1800–1910 гг.)*. Под редакцией проф. Ф. Д. Батюшкова. Т. 1–4. Москва: Мир, 1912–1917.
- Истрин В. М. «Методологическое значение работ А. Н. Веселовского». *Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906–1916)*. Петроград: Издание Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, 1921: 13–34.
- Ичин Корнелия. *Лев Луиц, брат-скоморох: (О драматургии Льва Луица)*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2011.
- Казанский Б. «Идея исторической поэтики». *Поэтика: Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*. [Вып.] I. Ленинград: Academia, 1926: 6–23.
- Калинин И. «История литературы как Familienroman: (Русский формализм между Эдипом и Гамлетом)». *Новое литературное обозрение* 80 (2006): 64–83.
- Кертис Дж. *Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
- Коварский Н. «Полежаев и французская поэзия». Эйхенбаум Б. М., Тынянов Ю. Н. (ред.). *Русская поэзия XIX века: Сборник статей*. Ленинград: Academia, 1929: 142–175.
- Лавров А. В. «В. М. Жирмунский в начале пути». Князевская Т. Б. (сост.), Раушенбах Б. В. (отв. ред.). *Русское подвижничество*. Москва: Наука, 1996: 337–352.
- Малевич О. М. «Роман Якобсон по-чешски». *Русская литература* 1 (2007): 104–117.
- Маркович В. М. «Книга Веселовского “В. А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”” и ее судьба в отечественном литературоведении». Заборов П. Р. (ред.). *Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы*. Санкт-Петербург: Наука, 1992: 179–207.
- Маркович В. «Концепция “стадиальности литературного развития” в работах Г. А. Гукского 1940-х годов». *Новое литературное обозрение* 55 (2002): 77–105.
- Махов А. Е. «Последний труд А. Н. Веселовского». Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: *Поэзия чувства и “сердечного воображения”*. Москва: Intrada, 1999: 3–9.
- Меррилл Джессика. «Фольклористические основания книги Виктора Шкловского “О теории прозы”». Перевод с английского Натальи Мовниной. *Новое литературное обозрение* 133 (2015): 197–213.

- Осват Кирилл. «Гуковский в 1927–1929 гг.: К истории “младоформализма”». Чудакова М. О., Тоддес Е. А. (ред.). *Тыняновский сборник*. Вып. 13: Двенадцатые – Тринадцатые – Четырнадцатые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. Москва: Водолей, 2009: 570–586.
- Перетц В. Н. «От культурной истории к исторической поэтике». *Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня его смерти (1906–1916)*. Петроград: Издание Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, 1921: 35–42.
- Перетц В. Н. «К вопросу о сравнительном методе в литературоведении». *Труды отдела древнерусской литературы* 1 (1934): 327–339.
- Пильщиков И. А. *Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- ПЛФ 1928 – *Проблемы литературной формы: Сборник статей О. Вальцеля, В. Дибеллуса, К. Фосслера, Л. Шнитцера*. Под редакцией и с предисловием В. М. Жирмунского. Ленинград: Academia, 1928.
- Поліщук В. «Компаративні пріоритети “неокласиків”»: Вибір Михайла Драй-Хмари (до постановки проблеми)». *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки* 167 (2009): 60–69.
- Розанов Ив. «Ритм эпох: (Опыт теории литературных отталкиваний)» [1922]. *Свиток* 3 (1924): 175–196.
- Розанов Иван. *Литературные репутации*. Москва: Кооперативное издательство писателей «Никитинские субботники», 1928.
- Ронен О. «Блок и Гейне». Ронен О. *Из города Энн*. Санкт-Петербург: Звезда, 2005: 192–202.
- Сальман М. Г. «Из студенческих лет Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова и В. Б. Шкловского: (По материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга)». *Russian Literature* LXXVI/IV (2014): 447–509.
- Степанова Л. Г., Устинов Д. В. «О судьбе Владимира Борисовича Шкловского: (Два письма Виктора Шкловского В. Ф. Шишмареву)». Казанский Н. Н. (ред.). *Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения акад. В. М. Жирмунского*. Санкт-Петербург: Наука, 2001: 29–36.
- Сурина Н. «Гютчев и Ламартин». *Поэтика: Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*. [Вып.] III. Ленинград: Academia, 1927: 148–167.
- Сурина Н. «Русский Ламартин». Эйхенбаум Б. М., Тынянов Ю. Н. (ред.). *Русская поэзия XIX века: Сборник статей*. Ленинград: Academia, 1929: 299–335.
- Тименчик Р. Д. «Кофейня разбитых сердец, или Савонарола в Тавриде». Тименчик Р. Д. *Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века*. Москва; Иерусалим: Мосты культуры, 2008: 440–508.
- Тиханов Галин. «Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе?». Перевод с английского С. Силаковой. *Новое литературное обозрение* 53 (2002): 75–88.
- Тоддес Е. А., Чудакова М. О., Чудаков А. П. «Комментарии». Эйхенбаум Б. М. *О литературе: Работы разных лет*. Москва: Советский писатель, 1987: 459–539.
- Томашевский Б. «[Рецензия на книгу:] Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Ленинград: Academia, 1924». *Русский современник* 2 (1924): 297–299.
- Томашевский Б. В. *Пушкин и Франция*. Ленинград: Советский писатель, 1960.
- Тротман-Валер Селин. «Компаративный метод в лингвистической теории Антуана Мейе: (Между Францией, Германией и Россией)». Дмитриева Е. Е. (ред.). *Сравнительно о сравнительном литературоведении: Транснациональная история компаративизма*. М.: ИМЛИ, 2014: 338–359.
- Тынянов Ю. «Французские отношения В. К. Кюхельбекера». *Литературное наследство*. Т. 33–34: Русская культура и Франция. Вып. III. Москва: Издательство АН СССР, 1939: 331–378.
- Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977.

- Федорів І. «Творчість Михайла Драй-Хмари в контексті розвитку національного слов'язнознавства першої половини ХХ ст.» *Україна – Європа – Світ: Збірник наукових праць*. Вип. 9. Тернопіль: ТНПУ, 2012: 198–210.
- Фокин С. Л. «Перевод, переводимость и непереводаемость в свете формалистической теории: О ранних работах А. В. Федорова». *Вопросы литературы* 1 (2016): 154–176.
- Цейтлин А. «К социологии литературных влияний». *Родной язык в школе* 1 (1927): 24–37.
- Цейтлин А. Г. «“Преступление и наказание” и “Les miserables”»: Социологические параллели». *Литература и марксизм* 5 (1927): 20–58.
- Цейтлин А. Г. «Влияния литературные». *Литературная энциклопедия*. Т. 2. [Москва]: Издательство Коммунистической академии, 1929: 255–270.
- Чудакова М. О. «Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова». Чудакова М. О. (ред.). *Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1986: 103–131.
- Шайтанов И. «Жанровое слово у Бахтина и формалистов». *Вопросы литературы* 3 (1996): 89–114.
- Шевеленко И. *Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
- Шор Р. «[Рецензия на книгу:] Dibelius W. Charles Dickens. Leipzig; Berlin: G. Teubner, 1916». *Печать и революция* 4 (1924): 258–261.
- Эйхенбаум Б. «К вопросу о “западном влиянии” в творчестве Лермонтова». *Северные записки* 10–11 (1914): 220–225.
- Эйхенбаум Б. «Трагедии Шиллера в свете его теории трагического» [1917]. Эрберг Константин (ред.). *Искусство старое и новое*. Петербург: Алконост, 1921: 94–148.
- Эйхенбаум Б. *Молодой Толстой*. Петербург; Берлин: Издательство З. И. Гржебина, 1922.
- Эйхенбаум Б. *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Эйхенбаум Б. «О. Генри и теория новеллы» [1925]. Эйхенбаум Б. *Литература: Теория. Критика. Полемика*. Ленинград: Прибой, 1927: 166–209.
- Энгельгардт Б. М. *Александр Николаевич Веселовский*. Петроград: Колос, 1924.
- Эткинд Е. «Фридрих Шиллер в творчестве Б. М. Эйхенбаума». *Revue des études slaves* 57/1 (1985): 145–157.
- Якобсон Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987.
- Якобсон Роман. *Формальная школа и современное русское литературоведение*. Перевод с чешского Е. Бобраковой-Тимошкиной. Москва: Языки славянских культур, 2011.
- Яковлев М. А. «Сравнительный метод в исследованиях о русской литературе эпохи феодализма». *Труды отдела древнерусской литературы* 1 (1934): 299–326.
- Ямпольский Михаил. «Различие, или По ту сторону предметности: (эстетика Гейне в теории Тынянова)». *Новое литературное обозрение* 80 (2006): 30–53.
- Amy Carol. *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Dainat Holger. “Zwischen Nationalphilologie und Geistesgeschichte. Der Beitrag der Komparatistik zur Modernisierung der deutschen Literaturwissenschaft”. Birus Hendrik (hrsg.). *Germanistik und Komparatistik: DFG-Symposium 1993*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995: 37–53.
- Dwyer Ann. “Revivifying Russia: Literature, Theory, and Empire in Viktor Shklovsky’s Civil War Writings”. *Slavonica* 15/1 (2009): 11–31.
- Finer Emily. *Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception*. Oxford: Legenda, 2010.
- Finer Emily. “Dickens in Twentieth-Century Russia”. Hollington Michael (ed.). *The Reception of Charles Dickens in Europe*. Vol. 1. London: Bloomsbury, 2013: 102–120.
- Glanc Tomáš (hrsg.). “*Ste faulen bereits, und der Brand ist entfacht*”: *Die russische Rezeption von DADA*. Zürich: Edition Schublade, 2016.
- Guillén Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1993.
- Jakobson Roman. *My Futurist Years*. New York: Marsilio, 1992.
- Kamm Jürgen. “Wiedergelesen: Wilhelm Dibelius: *England* (1923)”. *Poetica* 30/3–4 (1999): 509–521.

Sanmartín Ortí Pau. “Viktor Shklovski, lector del *Quijote*” . *Dicenda* 25 (2007): 223–244.
 Wellek René. *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. Vol. VII: German, Russian, and
 Eastern European Criticism, 1900–1950. New Haven: Yale University Press, 1991.

Александар Дмитријев

РУСКИ „СТРАХ ОД УТИЦАЈА“?
 (ФОРМАЛНА ШКОЛА ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ ПОЕТИКЕ
 И КОМПАРАТИВИСТИКЕ)

Резиме

У радовима посвећеним руској формалној школи и њеној рецепцији у међународном контексту често с епокреће питање принципијелног антикомпаративизма Опојаза 1920-х година: колико је коректно да се гради теорија књижевности насуштински једном јединственом националном примеру (руској књижевности)? Овај рад је посвећен трагању за изворима свесног дистанцирања формалиста од компаративних приступа, укључујући и полемику с концепцијом свеопште науке о књижевности Александра Веселовског, према којој су се чланови Опојаза у својој почетној етапи односили прилично неутрално. Међутим, 1920-х година у међународној хуманистичкој мисли почела је да преовлађује идеја „нациоцентричности“ – објашњења карактеристика политичког и културног развоја унутрашње динамике развоја нације и националне културе. У пажњи опожавоца као теоретичара књижевности усмереној пре свега на законитости своје, издвојене књижевности – изван међународних и међукултурних веза и утицаја – може се видети одраз тог процеса. При томе, занимајући се углавном за своју књижевну традицију, у науци о књижевности они нису били склони да сматрају свој пут наставком некадашњих отаџбинских филолошких школа и токова.

Кључне речи: компаративистика, формализам, А. Веселовски, В. Жирмунски, Б. Ејхенбаум, Ј. Тинянов.

Кэрил Эмерсон
Принстонский университет
cemerson@princeton.edu

ПЕРЕЖИВ ТЕМНОТУ СТАЛИНСКОЙ НОЧИ, МИХАИЛ БАХТИН ВНОВЬ РАЗМЫШЛЯЕТ О ФОРМАЛИЗМЕ

В статье рассматривается понятие «непредсказуемости», введенное русскими формалистами. Лотман, разделявший стремление формалистов к «естественнонаучному» подходу к изучению культуры, понимал, что непредсказуемое необходимо для развития любой науки. Позднему Лотману, как и позднему Бахтину, была близка формальная категория «неожиданного». Однако пути двух мыслителей к такой оценке были разными. В данном эссе исследуются оба маршрута, а за точку отсчета берется очень известное и очень короткое частное суждение – длинной всего в один абзац, – которое Бахтин сделал в рабочей записной книжке в конце 1960-х годов. Оно начинается словами: «Мое отношение к формализму», – и продолжается столь же кратким абзацем: «Мое отношение к структурализму». Оставили ли след на размышлениях зрелого Бахтина о «формальном методе» и его приоритетах тридцать лет «сталинской ночи»? Я полагаю, что да – в его глубококом и пессимистическом переосмыслении собственной ранней эстетики. Идя по этому следу, я обращаюсь к менее известным текстам, которые Бахтин писал во время войны, в первой половине 1940-х годов. В этих заметках Бахтин обсуждает ряд понятий, которые у него ассоциировались с русским формализмом: «спецификация», «овеществление», роль познания в «материальной эстетике». Опираясь на эти тексты, я прихожу к выводу, что Бахтин начинает ассоциировать любовь и свободу с незавершенным временем, а насилие и несвободу – с замкнутым пространством, и что такая оценка определяет его отношение к формализму и позднему неоформализму. В конце статьи рассматривается гаспаровская критика этой бахтинской модели.

Ключевые слова: формализм, структурализм, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, непредсказуемость.

This article examines the Russian Formalists' concept of "unpredictability". Juri Lotman, who shared the Formalists' respect for "scientificity" in the study of culture, came to understand that the unpredictable was necessary to any progressive science. The "unexpected" as a formal category was precious to both the mature Lotman and the mature Bakhtin. These two thinkers arrived at this value by very different routes, however. The present essay examines these two routes, taking as its starting point a very famous, very brief private judgment – one paragraph long – made by Mikhail Bakhtin in his working notebooks at the end of the 1960s. It begins with the words: "My attitude toward Formalism" and is followed by an equally brief paragraph beginning: "My attitude toward Structuralism". Did thirty years of "Stalinist night" leave any trace on Bakhtin's mature thinking about the "formal method" or its priorities? I believe it did, in a darker, deeper turn to his aesthetic philosophy. In my pursuit of this trace, I evoke some lesser-known texts that Bakhtin wrote between 1943 and 1946. These pessimistic wartime notes

focus on several concepts that Bakhtin had earlier associated with Russian Formalism – “specification,” “reification,” the role of cognition in “material aesthetics.” In his wartime texts, Bakhtin comes to associate love and freedom with open-ended time, and violence and unfreedom with bounded space – and that this valorization, I suggest, marked his attitude toward Formalism and later neo-Formalism. I close on some criticism that has been raised against Bakhtin’s model.

Key words: Formalism, Structuralism, Mikhail Bakhtin, Juri Lotman, Mikhail Gasparov, unpredictability.

Необычным и в какой-то мере провокационным образом идея «непредсказуемости» и русский формализм сочетаются в названии научных работ, вышедших в 2013 году под редакцией Игоря Пильщикова (см. Пильщиков 2013; Иванов, Пильщиков, Якобидзе 2013; Lotman 2013). Такое на первый взгляд несовместимое сочетание наверняка пришлось бы по душе позднему Юрию Лотману. Лотман всегда разделял уважение формалистов к «научности» в изучении культуры; однако, особенно в последние годы, он настаивал на необходимости «непредсказуемого» в любой прогрессивной науке. Идея «непредсказуемого» как формальной категории также привлекала и позднего Михаила Бахтина. Тем не менее каждый из мыслителей пришел к этому пониманию своим путем.

В данной работе я рассматриваю оба пути, используя как отправную точку личную, всего в параграф длиной, запись, оставленную Бахтиным в рабочей тетради в конце 1960-х годов. Она начинается словами: «мое отношение к формализму». Вполне возможно, что эти воспоминания о формализме были навеяны Бахтину размышлениями о неоформалистских тенденциях в зарождающемся на тот момент тартуско-московском структурализме. Это объяснило бы то, что следом за первой записью посвященной формализму мы находим в тетради Бахтина еще один краткий параграф, начинающийся словами: «мое отношение к структурализму». Слова Бахтина о формализме кратки, но емки:

Мое отношение к формализму: разное «понимание» спецификаторства; игнорирование содержания приводит к «материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 г.); не «делание», но творчество (из материала получается только «изделие») <...>. Положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства), новое всегда на ранних и наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы (6: 434)¹.

Цель моей статьи – раскрыть смысл первой строки данного параграфа посредством ответов на следующие два вопроса. Первый из них: оглядываясь на двадцатые годы, оставшиеся за формалистами, в чем находил Бахтин главную причину расхождения своих взглядов с формалистским подходом к искусству? Уже по первым строкам мы видим, что Бахтин не ищет конфронтации, его тон крайне уважителен и вовсе не

¹ Здесь и далее тексты Бахтина цитируются по изданию: (Бахтин 1997–2010) с указанием тома и страницы.

содержит той агрессивности, с которой его ученик Павел Медведев будет оспаривать уже поверженных к 1928 году формалистов.

Второй вопрос: со времени самой ранней бахтинской критики формализма (собранной в статье 1924 года «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве») и до рассматриваемой нами тетрадной заметки прошло тридцать лет сталинской ночи. Оставили ли свой след эти страшные годы на поздних размышлениях Бахтина о формальном методе? Я убеждена, что оставили. Мы находим этот след не в какой-то личной озлобленности, ужасных анекдотах или сентиментальных мемуарах, в чем Бахтина нельзя обвинить, а в его глубоком и нерадушном переосмыслении собственной ранней эстетики. Чтобы обнаружить этот темный след, я обращаюсь к менее известным текстам Бахтина, написанным в военные годы. Особое внимание будет уделено «Риторике...» («Риторика, в меру своей лживости...») и его запискам о шекспировской трагедии, которые Бахтин планировал включить в свой труд о Франсуа Рабле. Жизнерадостный и обычно бесстрашный перед любой властью, Бахтин в этих текстах предстает разуверившимся не просто в слове, образе и авторе, но в самой возможности выражения. Ирина Денищенко, проанализировавшая эти тексты, предлагает, что сама попытка познания представляется Бахтину насилем².

В этих сумрачных военных записках важную роль играют несколько понятий, которые Бахтин обычно связывал с русским формализмом: «спецификация», «овеществление» и роль познания в «материалистической эстетике». Бахтин не согласился бы с выводом Бориса Гройса, утверждавшего в книге «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988), что авангард русской теории способствовал становлению сталинизма. Бахтин – философ совсем иного порядка, он мыслил категориями фундаментальных принципов, метафизических основ, эсхатологической завершенности (и спасительной открытости Большого времени), а вовсе не гротескностью политической сиюминутности. Тем не менее для Бахтина было важно, чтобы теоретические умозаключения вытекали из анализа, обремененного мировоззренческими ценностями, которыми, на его взгляд, ранние формалисты пренебрегали.

С учетом его записей военных лет, в возвращении Бахтина к проблемам формализма в постсталинский период мы находим новый принцип: творческий и дестабилизирующий потенциал времени поделен на

² Я имею в виду новаторскую работу Ирины Денищенко, защищенную в Колумбийском университете в качестве магистерской диссертации, посвященную заметкам Бахтина середины 1940-х годов, в которой познание и определение рассматриваются как акты насилия (см. Denischenko 2012). См. также: (Denischenko 2017). Автор пишет, что, согласно этой теории, каждый познавательный акт может быть направлен к двум пределам – к пределу «личности» и к пределу «вещи». Она утверждает далее, что, несмотря на то что овеществляющее познание прибегает к слову и образу как к средствам выражения и заражает их насилем, по Бахтину, насилие не является неотъемлемой частью ни слова, ни образа.

прочность и надежность пространства. В качестве расплаты за прочность и надежность пространство всегда ограничивает исследователя. В заключение я привожу любопытный частный комментарий, сделанный Лотманом в 1983 году, как раз то время, когда спрос на Бахтина во всем мире достиг своего пика. Лотман пишет, что Бахтин был человеком модернистской культуры, как и Эйнштейн, и, соответственно, исключительным приоритетом его мысли являлась категория времени. В своей статье я позволю себе предположить, каким мог бы быть ответ Бахтина на такое «обвинение» Лотмана. Для этого я обращаюсь к бахтинскому «разному пониманию спецификаторства» и его более широкому определению научности в гуманитарной сфере. Я также рассмотрю материалы круглого стола, посвященного задачам филологии, опубликованные в 1979 году в журнале «Литературное обозрение». Среди участников круглого стола были марксисты, структуралисты и неформалисты (Юрий Лотман и Михаил Гаспаров), а также бахтиняны (Вадим Кожинов). Их трехсторонние дебаты помогают нам четко отделить труды Бахтина от проекта формалистов и структуралистов.

* * *

Для начала обратимся к бахтинскому «отношению к формализму» в конце 1960-х годов. Почему именно сейчас он чувствует необходимость вернуться к своим идеям сорокалетней давности? Та ранняя работа 1924 года начинается с предупреждения, что несмотря на попытки «современных русских трудов по поэтике» подражать науке – построение системы «научных суждений об отдельном искусстве» – лишь «претензия», не воплотимая на практике³. Возможно, «так называемый формальный или морфологический метод» и может быть источником полезных идей, но его «научное обоснование» не является «удовлетворительным», так как сам метод не базируется на систематическом понимании эстетики (1: 267). Понимание искусства как органической целостности достигается не путем изучения художественных приемов, а рассматриванием творчества как части общечеловеческой деятельности. Смысл любого отдельного феномена доступен только через понимание его связи и места в целом.

Справедливости ради нужно заметить, что в своих поздних работах такие русские формалисты как Юрий Тынянов, Борис Ярхо, Владимир Пропп и любимый Бахтиным Виктор Жирмунский обращают свое внимание именно на органическую и систематическую связь искусства с другими сферами. Однако в 1924 году у Бахтина была возможность по-

³ Наиболее достоверным текстом этого раннего эссе, которое впервые на русском языке было опубликовано лишь в 1975 году, является «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» (1: 265–325). Подробно о сопротивлении Бахтина двум противоположным направлениям 1920-х, абстрактному кантианскому универсализму и позитивистскому партикуляристскому сенсуализму формалистской материалистической эстетики, см.: (Radunović 2015).

лемизировать лишь с «механистическим формализмом». Недовольный отсутствием философского осмысления своей деятельности ранними формалистами, Бахтин первым философски обосновывает их позиции, не без ехидства называя их взгляды «материальной эстетикой». Бахтин подозревает, что на самом деле форма ранним формалистам безынтересна. Как «спецификаторов» их интересует исключительно оформленная материя; по словам Бахтина, «эстетическая деятельность направлена на материал, формирует *только его* <...> на самом деле художнику предложит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики; и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу» (1: 270; в источнике – разрядка; курсив мой. – К. Э.). С точки зрения формалистов, художник, как и критик, не обязан обращаться к слушателю или к тому неопределенному, но ожидающему активизации личностному сознанию. По Бахтину, материя ценностна для формалистского мировоззрения не тем что скрывает в себе потенциал к изменению во времени, но тем, что способна надежно обосноваться в пространстве, устанавливая тем самым устойчивую систему связей. Сорок лет спустя, оглядываясь на такие сугубо материалистически трактующие пространство понятия, как «остранение» Шкловского и «делание» Эйхенбаума, Бахтин замечает, что «из материала получают только “изделие”» (6: 434).

Понимание объекта искусства как продукта, механически сконструированного артефакта – именно в этом в 1960-х годах Бахтин видит основную философскую суть раннего формализма. В своих заметках он набрасывает следующие претензии: «Мое отношени<e> к структурализму. Против замыкания в тексте. Механические категории <...>» (6: 434). Образ замыкания в пространстве здесь не случаен, так как для Бахтина пространство – в определенном смысле тюрьма. «Спецификаторство» сковывает слова, звуки и идеи, пригвождая их к определенному месту. Чисто теоретически, отдельные части имеют возможность передвигаться в пространстве, но любое движение в основательно изготовленной вещи всегда регулярно, повторяющееся, и поэтому выгодным образом предсказуемо. К 1960-м годам Бахтин перенаправляет свои претензии к раннему «механистическому формализму» в адрес ранних семиотиков и структуралистов, ставя ударение на несостоятельности их фундаментального понятия – кода. В своей тетради Бахтин пишет: «Контекст потенциально незавершен; код – должен быть за<v>ершим. К о д – только техническое средство информации; он не имеет познавательного творческого значения. Код <-> нарочито установленный, умерщвленный контекст» (6: 431)⁴. Бахтин продолжал настаивать именно на этом простом

⁴ Цитируются «Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов», тетрадь 4. В своей первой записной книжке Бахтин пишет: «Семиотика занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода. В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи, и никакого кода, в сущности, нет» (6: 380).

определении кода, отказываясь допускать, что код может быть чем-то более сложным, чем он является в азбуке Морзе или системе дорожных знаков. В свои последние годы Лотман (среди многих других) обращает пристальное внимание на данную претензию Бахтина, предлагая в ответ более сложное понимание кода.

В разрозненных листах, предшествующих записям о формализме и структурализме, Бахтин определяет два противоположных друг другу действия – «овеществление» и «персонификация»⁵. *Вещи* существуют в пространстве и посему могут быть окончательно и безмолвно сдвинуты с места всего лишь одним самостоятельно действующим лицом. *Люди*, напротив, самым упорным образом продолжают существовать во времени, обращая друг к другу лицом, они растут, разлагаются, сопротивляются и отвечают. Бахтин, однако, спешит заметить, что персонификация не является субъективизацией, так как ни один субъект не способен ничего персонифицировать самостоятельно; чтобы это могло произойти, необходимы взаимоотношения между как минимум двумя личностями. Надо сказать, что Бахтин оперировал довольно примитивным понятием пространства, схожим с его пониманием «кода». Как мы покажем далее, с этим упрощенным пониманием Бахтина Лотман также не мог согласиться. Единственное различие пространства, интересующее Бахтина, это противоположность внутреннего внешнему, чаще определяемая в духе персонализма как противоположность «я» «другим». Для Бахтина нет границы важнее той, что пролегает между моим «я» и «всеми другими», граница эта – непересекаемая. Декарт, как и Кант, были неправы: мы не можем знать себя, лишь другие могут познать нас. «Я, смотрящее вовне», не имеет собственной формы, это взгляд другого придает мне форму. Дети, к примеру, начинают говорить «мне» до того как говорят «я». Конечно, у меня есть свое знание и импульсы, но собственная цельность и целостность мне дается извне.

Исходя из этих своих взглядов, в своей ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин отвергает как экспрессивность, так и импрессионность в эстетике⁶. Каждое из этих понятий является неправильным пониманием отношения частей к живому, развивающемуся целому. Импрессионный текст якобы выражает некое внутреннее состояние или чувство автора, которое слушатель или читатель способен пережить вместе с автором. Таков взгляд на эстетическую деятельность Аристотеля и Толстого. Бахтин, однако, настаивает, что при редуплицировании

⁵ «Процесс овеществления и процесс персонализации. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не “я”, а “я” во взаимоотношении с другими личностями <...>» (6: 432). Диалог не поддается исключительно логическому объяснению. Логика определяется одним сознанием, в то время как диалог подразумевает два сознания.

⁶ Это развернутое эссе было восстановлено в Собрании сочинений (1: 69–263). Критика основ экспрессивной эстетики находится на с. 140–167, а критика импрессионной эстетики на с. 167–168.

чужого чувства мы не способны его переживать, так как чувства не передаются статическим и мгновенным образом. Мы способны переживать чувства только постепенно, отвечая на чувства другого во времени. Не лучше обстоят дела и с импрессивной эстетикой. Здесь русские формалисты определяют художественный текст как продукт творца, который, подобно скульптору, подчиняет своей воле инертную материю. Если экспрессивный текст заключает нас в порочный круг бесконечно репродуцирующего себя чувства, то импрессивная эстетика обращается с нами еще более тиранически: словно жертва кафкианской «исправительной колонии» («В исправительной колонии», 1918), живая материя намертво сковывается единственно возможным значением. Для Бахтина материя не сырье для производства, а живое тело.

Такое понимание Бахтиным формального метода вызвало немало возражений. Особенно настойчивым среди его оппонентов был Михаил Гаспаров⁷. Если все в этом мире бесконечно диалогично, живо, отзывчиво, задается вопросом Гаспаров, возможно ли познание вообще? Возможно ли изображение без превращения его в вивисекцию?

Несмотря на возражения, Бахтин упорно продолжал критиковать материальную эстетику. В записках военного времени он рассматривает материальную эстетику в ее самом тираническом проявлении, сопоставляя недостатки формализма с уязвимыми аспектами своей собственной диалогической модели. С той же безжалостностью, с которой Бахтин вскрывает логические основы формализма, он вскрывает основы своей собственной теории. В 1944 году Бахтин начинает свою работу о Густаве Флобере, видя в великом мастере расчленения конец раблезианской традиции бесконечного воскрешения через двутелость и двузвучность. Так и не закончив этот мрачный текст, Бахтин оборвал его строчкой: «Все препятствует тому, чтобы человек мог оглянуться на себя самого» (5: 137)⁸.

Большая часть из записей военного времени предназначалась Бахтиным в качестве дополнения к его книге о Рабле. Однако, не имея возможности опубликовать свой труд как книгу, Бахтин решает защитить его в качестве диссертации. В результате почти ничего из запланированных дополнений так и не попало в его книгу, и Бахтин в конце концов полностью забросил свои записи⁹. Главная суть дополнения заключалась

⁷ Основные и самые зрелые возражения Гаспарова см. в его статье: (Гаспаров 2004). Краткое изложение полемики Гаспарова с Бахтиным см. в статьях: (Эмерсон 2006; Emerson 2007).

⁸ Разрозненный черновик эссе о Флобере опубликован в Собрании сочинений (5: 130–137). См. также комментарии к указанному эссе С. Г. Бочарова и Л. А. Гогтишвили (5: 492–507). Это ряд выдающихся замечаний, направленных против «расчлененного понимания» современности, заканчивается вышепротитированной строчкой «Все препятствует etc.»

⁹ Судя по всему, даже свободолюбивый ум Бахтина осознавал, что чрезмерно большое число отступлений может разорвать книгу. В своем рабочем блокноте 1938 года он отмечает неудовлетворенность от того, что «Мы слишком много протягиваем

в пересмотре Бахтиным роли «серьезности» у Рабле. В противовес своему раннему акценту на карнавальной культуре и культуре смеха, Бахтин здесь подчеркивает важность более трезвых, сдерживающих и упорядочивающих мир истин и методов мышления.

Особенно характерны замечания Бахтина о риторическом слове, затвердевавшем образе и процессе познания как таковом. Замечания эти Бахтин делает в контексте своих удручающе мрачных размышлений о Шекспировской трагедии¹⁰. Бахтин проводит аналогию между познанием и властью – между попыткой знать и специфицировать что-либо и необходимостью контролировать то, что пытаешься познавать, таким образом лишая предмет своего познания свободы. Сама идея обособленности познаваемого предмета глубоко трагична для Бахтина, иллюстрацию чему он находит в обязательном трагизме индивидуального героя у Шекспира. В шекспировской трагедии Бахтин видит полное разложение древнего общинного тела. Когда шекспировский герой отрывается от греческого хора, он делает это в качестве преступного монарха, который, саморазрушаясь, превращает мир вокруг себя в разлагающийся изнутри карнавал. Опустошенная жизнь Лира хоть и полна карнавальными фигурами клоунов и попрошаек, тем не менее лишена какой-либо двойственности и плодородной силы. В военных записках мы ощущаем встревоженность Бахтина формалистскими, а позже и структуралистскими тенденциями к двоичному мышлению и «замыканию в тексте». В них он находит отражение несущих смерть, обреченных и бессильных Макбета и Короля Лира, которые пытаются удержать власть в мире карнавального упадка. В таком прочтении шекспировской трагедии не сложно увидеть печать сталинского времени.

Во взглядах Бахтина на текст и человека политика играет второстепенную роль. Абсолютная власть над людьми или текстами представляется Бахтину не только бессмысленной, но и невозможной. Посему его собственная эстетика опирается на следующие три качества: доброту и

нитей от Раблэ во все стороны, слишком далеко уходим от него в глубину прошлого и будущего (будущего относительно Раблэ), позволяем себе слишком далекие и внешние сопоставления, сравнения, аналогии, слишком ослабляем узду научного метода» (4[1]: 890). Единственной линией, которой, к досаде своих коллег-скептиков, таких как Михаил Гаспаров, Бахтин следовал неуказательно, была Мениппова сатира. Исследование это не увидело свет до тех пор, когда оно было отчасти искусственно вставлено в качестве новой четвертой главы второго издания книги о Достоевском.

¹⁰ См. «Дополнения и изменения к “Раблэ”» (4[1]: 681–731). В этих записях Бахтина интересует трагическая, историческая линия от Софокла до «Братьев Карамазовых» Достоевского. Говоря о трагедии, Бахтин дает нам пример правильной и основательной серьезности: «Кроме серьезности официальной, серьезности власти, устрашающей и пугающей серьезности, есть еще неофициальная серьезность страдания, страха, напуганности, слабости, серьезность раба и серьезность жертвы (отделившейся от жреца)» (4[1]: 682). Двадцать с небольшим страниц – это все, что у нас есть из размышлений Бахтина о серьезности, или как он выражался, «о с е р ь е з н е н ь е мира». В 2014 году замечания Бахтина появились на английском языке в ведущем американском академическом журнале «PMLA» в переводе Сергея Сандлера (см. Bakhtin 2014).

восприимчивость другого, проницаемость границ без угрозы и страха, и открытость времени. Если хотя бы одно из этих условий нарушено, диалогичность Бахтина быстро превращается в своего рода «материальную эстетику», в которой хоть и продолжается производство смыслов, но уже не может быть творчества. Авторы умолкают, вовсе не появляются, или же навсегда исчезают. Образы наполняются страхом. Такая «метафизика террора» вырисовывается в одном из бахтинских текстов военного времени (декабрь 1943 года), известном под редакторским заглавием «<Риторика, в меру своей лживости...>» (5: 63–70). Вот некоторые выдержки из этого текста:

Элемент насилия в познании и в художественной форме. Слово пугает, обещает, порождает надежды, прославляет и л и бранит (слияние хвалы и брани нейтрализует ложь). <...> Элемент насилия в объектном познании. Предварительное умерщвление предмета – предпосылка познания, подчинение мира (превращение его в предмет поглощения) – его цель. В чем умерщвляющая сила художественного образа: обойти предмет со стороны будущего, показать его в его исчерпанности и этим лишить его открытого будущего, дать его во всех его границах, и внутренних и внешних, без всякого выхода для него из этой ограниченности, – вот он весь здесь и больше его нигде нет; если он весь здесь и до конца, то он мертв и его можно поглотить, он <...> становится предметом возможного потребления <...>. Ему отказано в с в о б о д е <...>

Содержание слова о предмете никогда не совпадает с содержанием его для себя самого. Оно дает ему определение, с которым он никогда и принципиально не может согласиться изнутри. Это слово-насилие (и ложь) смыкается с тысячами личных мотивов в творце, заменяющих чистоту его – жаждой успеха, влияния, признания (не слова, а творца), со стремлением стать силой гнетущей и потребляющей. <...> Только для любви раскрывается абсолютная непотребность предмета <...> (5: 65, 66)¹¹.

Здесь стоит обратить внимание на несколько аспектов. Во-первых, только мертвые объекты могут быть полностью познаны. Участие в жизни невозможно без эпистемологической скромности. Познанный объект, будь он идеей или художественным образом, не может быть благодушно завершен, как то утверждал Бахтин в 1920-е годы, и обязательно будет изнасилован. Познанный объект несвободен по определению. Тот, кто говорит или пишет, всегда ведом личными мотивами, как Лир или Макбет, он жаждет власти, и посему его слово – до некоторой степени *слово-насилие*. Повсюду в тексте Бахтин оперирует понятием пространства: объект полностью расположен в конкретном месте и ограничен со всех сторон, даже со стороны будущего. С этой точки зрения пространственное

¹¹ Порядок цитат частично отредактирован. В понимании Бахтина, предмет всегда желает изменения, и для этого готов даже на чудо; при этом его образ остается неизменяемым, принужденным, вторичным, редуцирующим, «является либо ударом извне, либо даром ему извне» (5: 67).

мышление склоняется к тиранству. Как только значение и образы получили определение, они моментально материализуются. Словно живые тела, скованные пространством, они поглощаются легко и безответно. Пожалуй только в будущем остается какая-то надежда на свободу. Бахтин запишет в тетради десять лет спустя, что он «против замыкания в текст» (6: 434).

Известные формалистско-структуралистские прочтения литературных текстов демонстрируют утверждения Бахтина о слове-насилии. Например, разбор Романом Якобсоном шекспировского сонета 129 («Th' Exprence of spirit in a waste of shame»), где рифма, элементы грамматики и ритмические узоры представляются как изысканно комплементарные (дополнительные) по отношению друг к другу и тем самым образуют застывшее в своей совершенной симметричности, мертвое пространство (см. Jakobson – Jones 1987). Бинарный анализ всегда безотказен, так как он прочно закрепляет поэтические и лингвистические аспекты в одном цельном пространстве, где они все присутствуют одновременно, и поэтому представляются взору как один монолитный объект. Такой эстетический опыт исключительно зрительный и пространственный, а не последовательный и звуковой. Критики Якобсона обращают внимание на то, что в его анализе одного из самых возбуждающих шекспировских сонетов, посвященного катастрофичности эротического удовлетворения, мы не чувствуем никакого риска, движения, никакого течения времени или развивающегося сознания (см., например, Vendler 1973). Споры вокруг формалистско-структуралистских прочтений текста должны рассматриваться в контексте более широкого обсуждения проблемы пространства и времени. С технической точки зрения в пост-эйнштейновском двадцатом веке понятия времени и пространства стали неразрывными. Однако, методологии исследования культуры продолжают предпочитать потенциал одного художественного понятия другому. Будь то господство времени над пространством или господство пространства над временем, в оставшейся части моей статьи я обращаю свое внимание на связи между временем и пространством, рассматривая эту проблему в свете бахтинской философии, а также поздних идей неформалиста и семиотика Юрия Лотмана.

Как часто замечают, в последние два десятилетия Бахтин благосклоннее относился к структуре и системе. Мы видим это на примере его работ о речевых жанрах. В свою очередь, Юрий Лотман начинает экспериментировать с менее механистическими, менее бинарными, и более органическими структурами, как например его яйцеобразная семиосфера, или волнение перед неперевоодимостью, асимметрией, продуцированием прерванных посланий, или восторгом от взрыва, которые мы находим в его последней книге «Культура и взрыв» (1992). Лотман даже деконструирует прославленную шестиэлементную модель коммуникации Якобсона, выступая против бинарности шифрования и расшифровывания всякого разговорного акта¹². Со своей стороны, в нескольких интервью Бахтин

¹² См. главу «Система с одним языком» (Лотман 1992: 12–16).

кратко, но очень положительно отзывается об ученых лотмановской школы («<Ответ на вопрос редакции Нового Мира>», 1970; см. б. 451–457, особенно с. 453). Конечно же он понимал, что лотмановцы не избавлялись от понятия индивидуального сознания, как и то, что они не сводили реальность к механическим приемам или примитивному использованию кода. Бахтина гораздо больше беспокоит идея остановившегося времени. Его ужасает не бесконтрольно разбредающий или сужающийся контекст, а напротив, возможность застывания контекста во времени. Смысл в гуманитарных текстах для Бахтина глубоко нефункционален, он не циркулирует в компактных и готовых частях, как утверждал Юрий Тынянов. Смысл всегда диалогичен, что подразумевает взаимоотношения, протекающие во времени. Чтобы созреть, ответу нужно время. Ответ нельзя наложить на статический пласт времени, ни даже на целую стопку таких статичных пластов. Смысловой контекст взаимоотношений не расположен в каком-то конкретном месте, а находится во времени.

В 1983 году в письме к одной из своих заочных аспиранток, которая на его взгляд излишне и слишком небрежно использовала «готовые исследовательские штампы» Бахтина в своей диссертации о Гоголе, Лотман пишет:

Для Бахтина как человека модернистской культуры существует, как и для Эйнштейна, тоже модерниста, хронотоп – время как четвертое измерение. Но для Гоголя и – более широко – для средневековой культуры, очень для Гоголя важной, это не так. Пространство гораздо более универсально. Время началось с грехопадения и кончится трубой архангела, а подлинное пространство вечно (пространство платоновских идей, а не тень его в материальном мире) (Лотман 1997: 719)¹³.

Далее Лотман шире разворачивает свою мысль: «Бахтин идет от идей физики (теории относительности) и рассматривает пространство и время как явления одного ряда (в перспективе это восходит к Канту)» (Лотман 1997: 720). Для последователей лотмановской школы такой подход невозможен, так как семиотик-структуралист обязан исходить из «математического (топологического) понятия пространства» (Там же).

Прав ли Лотман в своем утверждении, что пространство онтологически первично не только в контексте средневекового мышления, но и в отношении методов исследования литературы и сознания? Джонатан Стоун, исследующий ассимиляцию Бахтиным эйнштейновского мировоззрения, показывает, что полифония и хронотоп у Бахтина абсолютно диалогичны, требуют абсолютного вовлечения и не допускают, делая

¹³ Письмо Ларисе Фиалковой от 15 июля 1983 года. Лариса Львовна Фиалкова родилась в Киеве в 1957 году; при содействии Лотмана поступила на докторскую программу в Латвийский университет, где защитила диссертацию под его руководством в 1985 году. Эмигрировала с семьей в Израиль в 1991 году. Письма Лотмана к ней за 1979–1986 годы (Лотман 1997: 712–721) являют собой образец учтивого академического руководства.

бессмысленными, наблюдения и манипуляцию извне (Stone 2008). В своем пессимистичном наброске для эссе о Рабле (1944) Бахтин размышляет о нашей странной привычке сводить время к пространству, тем самым урезая его свободу. Он пишет:

Разная оценка движения вперед: оно мыслится теперь как чистое, бесконечное, беспредельное удаление от начал, как чистый и безвозвратный уход, удаление по прямой линии. Таково же было и представление пространства – абсолютная прямизна. Теория относительности впервые раскрыла возможность иного мышления пространства, допустив кривизну, загиб его на себя самого, и, следовательно, возможность возвращения к началу. <...> Дело здесь в возможности совершенно иной модели движения. <...> Относительность уничтожения. <...> (5: 135).

В представлении Бахтина, бесконечное пространство не может обеспечить жизнь, скорее являясь кладбищем; только вечное время утверждает жизнь.

При всей важности для Бахтина приоритета времени над пространством, не в этом главное различие между его методом мышления и формалистско-структуралистскими методами моделирования. Еще более чуждым для формалистов, настаивающих на полной независимости искусства, является утверждение Бахтина, что те категории, которые мы применяем к повседневной жизни, мы можем и должны применять к литературе. Так как для Бахтина живое сознание существует так же естественно внутри художественного произведения, как и за его пределами, одинаковые методы могут применяться к обоим сферам. Не признать этот параллелизм значит пренебречь научными выводами, значит мыслить «монологично». И теперь, пережив мрак сталинских лет, Бахтин настаивает на истинной «науке о литературе», возрождая требование ранних формалистов. В своем новом заключении для исправленного издания «Поэтики Достоевского» в 1963 году Бахтин пишет:

Научное сознание современного человека научилось ориентироваться в сложных условиях «вероятностной вселенной», не смущается никакими «неопределенностями», а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. Но в области художественного познания продолжают иногда требовать самой грубой, самой примитивной определенности, которая заведомо не может быть истинной (6: 300)¹⁴.

«Грубая и примитивная определенность» – это атомизирующая и специфицирующая функция, с ее терпимостью к четким определениям,

¹⁴ Важность нового постскрипума Бахтина обсуждает Джонатан Стоун (Stone 2008: 416–417). Хотя Стоун не упоминает эйнштейновские идеи в бахтинских записках военных лет, концентрируясь исключительно на более известных концептах Бахтина, таких как хронотоп и полифония, идеи военных записок полностью подтверждают его тезис.

обособленностям и неподвижным частицам. В своем «отношении к формализму», Бахтин, как он сам отмечает, имел свое, «отличное от формалистов понимание спецификации». В чем именно это отличие, и достаточно ли оно серьезно для того, чтобы стать основой теории литературы? Об этом мое заключительное рассуждение.

В своих набросках о будущем гуманитарных наук Бахтин упоминает работу Сергея Аверинцева о символике, в которой тот настаивает, что символ не ненаучен, а *инонаучен*. Также как и наука Эйнштейна, *инонаука*, по убеждению Бахтина, способна стать общепринятой, хотя для ее логического разъяснения потребуется незаурядное воображение и период вопросов и ответов. Другими словами, научность для Бахтина означала не систему измерений и доказательств, а умение распознавать тот момент, когда мышление измерениями и доказательствами более не применимо, так как материал оказывается живым, или не до конца узнанным, или еще развивающимся.

Здесь мы подходим к самому главному. В духе своего времени формалисты и их преемники структуралисты были светскими учеными, приверженцами сугубо материалистического и эмпирического мировоззрения. Мировоззрение Бахтина было в корне другим. Он был приверженцем духовного христианского мировоззрения, согласно которому все жизненные явления одновременно разделяют два состояния: человек одновременно и творец и тварь в ответе перед высшей силой. Именно в этом для Бахтина скрыта разрешимая сложность и неразрешимая тайна жизни. Если выводы формалистов основывались на анализе, то Бахтин делал свои выводы путем синтеза. Он синтезировал не литературу и жизнь как абстракции, в чем его любили упрекать, а сиюминутный опыт зрения и слуха, и потенциал такого рода способности мгновенным и драматическим образом изменяться под воздействием ответной любви. В такой позиции Бахтина мы находим некую магическую, преобразующую энергию его карнавальной утопии. В 1943 году Бахтин утверждал, что из бесконечно продуцирующего свои мертвенные объекты слова-насилия есть только один выход, и этот выход – любовь¹⁵. Любовь не уловить в статическом образе. Она не раскрывает себя в пространстве, а всегда только во времени. Любовь – поток, несущий в себе раскаяние, надежду, прощение, воскресение, внезапное изобилие, перерождение и чудо.

Именно чудо появляется последним пунктом в перечне рекомендаций Бахтина литературным работникам в 1960 году. Бахтин сетует на то, что «анализ обычно копошится на узком пространстве малого времени» с его «мелко-человеческим отношением к будущему», «пожеланиями, надеждой, и страхом». Науке же нужен менее субъективный подход, менее сентиментальный, и более научный, а именно, наличие ««сюрпризности», абсолютной новизны, чуда» (6: 429). В своих книгах «Культура и взрыв

¹⁵ На тему «Бахтин и любовь» в связи с военными фрагментами см. Spektor 2017: 244–246; Sandomirskaja 2017: 294–295.

(1992) и «Непредсказуемые механизмы культуры» (издана посмертно в 2010 году) Лотман, как и Бахтин, настаивает на неожиданности и отсутствии предопределенности. Однако в эти понятия Бахтин и Лотман вкладывают разный смысл. Несмотря на всю гибкость и человечность поздних лет, структурное мышление Лотмана продолжает выглядеть предсказуемо и механически на фоне карнавального синтеза Бахтина. И это все потому, что мышление структуралистов и неоформалистов материалистично, а значит неизбежно обращено к конкретным объектам в пространстве. Они создают прекрасные схемы. Бахтин не может позволить, чтобы объекты его познания громоздились в пространстве, так как такое замыкание предмета в пространстве не просто определение его и познание, а уничтожение, и поглощение. Для Бахтина познающая личность не имеет права быть просто указателем в структурной схеме, а должна является проводником или, как минимум, точкой пересечений. В различном подходе к познанию и у структуралистов, и у бахтинянцев есть свое понимание роли, которую играет слово.

В завершение я хочу предложить последний пример, в котором рассматриваемые мною герои, пережив мрак сталинских лет, встречаются друг с другом еще раз. В 1979 году советский журнал «Литературное обозрение» в пяти выпусках опубликовал беседу за круглым столом, посвященную задачам филологии. Филология, как известно, означает любовь к слову. Но как должно выражать такую любовь? В беседе участвовали двенадцать ученых, начиная от направленных партией гуманитариев марксистско-ленинского толка, формалистов и структуралистов, и заканчивая бахтинянами. К моменту беседы прошло четыре года со смерти Бахтина. Попытки Бахтина переосмыслить формализм закончились, но пришла пора формалистов переоценить свое отношение к Бахтину. Знамя Бахтина за круглым столом нес его ученик, Вадим Кожинов¹⁶. Цитируя статью Бахтина 1924 года, опубликованную в день смерти Бахтина в 1975 году, Кожинов утверждал, что петроградские формалисты испытывают к слову неправильную любовь¹⁷. Их метод основан на ошибочной концепции, путающей слово с искусством словесности. Именно поэтому формалисты обращают внимание лишь на материальный, а не на живой носитель слова. Сразу за Кожиновым, в том же выпуске, Юрий Лотман предложил доклад об ужасающем падении профессиональных стандартов в послевоенной литературной науке и об опасности практикования «облегченной филологии»: филологии без дистанции, чересчур субъективной, управляемой вкусом и проходящей модой (Лотман 1979: 48). В последней части дискуссии, в статье под названием «Филология

¹⁶ «Филология: Проблемы, методы, задачи». *Литературное обозрение* 1, 3, 4, 7, 9 (1979). Я в долгу перед моим принстонским коллегой Майклом Вахтелем, который в своих недавних работах о наследии Михаила Гаспарова, анализирует обсуждаемый мной круглый стол 1979 года, где впервые появляется программное эссе Гаспарова «Филология как нравственность» (см. Вахтель 2017).

¹⁷ Эссе Бахтина о формалистах в первые появилось в сборнике: (Бахтин 1975: 6–71).

как нравственность», опасения Лотмана подхватил и развил Михаил Гаспаров, выдающийся филолог-классик, исследователь стиха и неоформалист (см. Гаспаров 1979)¹⁸. Благодаря Гаспарову формализм, который так часто обвиняли в предпочтении бездушных приемов человеческому голосу, неожиданно приобрел нравственное превосходство как защитник человеческой индивидуальности. В следующие четверть века Гаспаров останется самым принципиальным оппонентом Бахтина.

Хотя в своей статье Гаспаров не упоминает Бахтина, очевидно, что именно он является его основным собеседником. Гаспаров противопоставляет на тот момент зарождающемуся культу диалога в литературоведении. Он напоминает, что задачей классической филологии всегда было понять, насколько это возможно, утерянного другого в далекой эпохе. Так как наше мышление неизбежно эгоцентрично, то были выработаны механизмы, помогающие защитить уникальность другого. Когда современные критики или читатели притворяются разговаривающими с мертвыми, – в каком-то времени и посредством какого-то слова – то на самом деле они лишь впадают в самовлюбленный эгоцентризм, видя, как в зеркале, только самих себя, и сами с собою ведут беседу. Такой методологический произвол приведет лишь к уменьшению подлинных личностей в мире, но никак не к их увеличению. Куда более подходящей для этой задачи является скромная научная методология сбора словесных отпечатков. Нужно записать найденный отпечаток, сравнить его с другими и оставить его в покое. Восстановить его контекст. Не пытаться с ним беседовать. Формалисты и структуралисты должны изучать материальный знак и материальный след согласно их собственному месту и времени, а не согласно тому, чем они могут являться для нас в наше время. Только подобная реконструкция является настоящей филологией. Бахтин же просто искусный философ, подверженный ностальгии и магии. Почему же тогда Бахтин смог стать мировым авторитетом? Потому что исследование – сложный процесс, а диалог – легкий и приятен. Также потому, что мы боимся смерти, а Бахтин уверил нас в том, что слово не умирает, и через него мы можем жить и беседовать вечно. За круглым столом 1979 года Гаспаров и Лотман, оба – преданные своему делу педагоги и наставники, переживают, что бахтинская облегченная филология может стать искушением для молодых исследователей. Именно поэтому ее должно публично дискредитировать.

Справедлива ли такая критика Бахтина? Размышляя о формализме в свои последние годы, Бахтин признавал свою приверженность иному пониманию спецификации. Формалисты называли себя спецификаторами в том смысле, что они искали независимости литературоведения от

¹⁸ Вот цитата, в которой Гаспаров упоминает Лотмана: «Ю. М. Лотман сказал: филология нравственна, потому что учит нас не соблазняться легкими путями мысли. Я бы добавил: нравственны в филологии не только ее путь, но и ее цель: она отучает человека от духовного эгоцентризма» (Гаспаров 1979: 27).

жизни¹⁹. Автономия – право на самоопределение и внутренние критерии легитимизации – требует дистанции и объективного анализа. Бахтин же во всех актах обособления аналитического сознания видел насилие и отчаяние. В диалогичности Достоевского Бахтин находит эпистемологическую скромность, которая видит в точности и законченности высказывания *ограничение*, а не силу. Точность и обособленность исключают возможность роста и тайны, но что еще страшнее, они исключают любовь. Но чем же тогда должна быть истинная любовь к слову? В своей статье о Флобере Бахтин сожалеет о том, что современный мир знает лишь расчлененное сознание (5: 137). Натуралистический анализ похож на вивисекцию.

Однако, как я показываю в данной статье, существуют альтернативные точки зрения, настаивающие на том, что диалог может быть еще более опасной процедурой. Например, Гаспаров утверждал, что у исследователей всегда есть масса путей уничтожить жизнь²⁰. На его взгляд, акт отдаления вернее помогает сохранить жизнь, чем акт близости, который норовит впитать другого в себя, в свои нужды и в свою нынешнюю ситуацию. Таким образом, неформалист и моралист Гаспаров настаивает, что бахтинский метод, со своим навязчивым поиском жизненного синтеза, на самом деле только создает эгоцентричных, самодовольно пляшущихся на самих себя в зеркало ученых и читателей.

Я завершаю свою статью этим серьезным обвинением в эгоцентризме одного из величайших философов диалогического слова двадцатого века. В конце лишь замечу, что метафизическое разногласие Бахтина с формалистами всегда будет глубже, чем может нам показать сравнение их методологий.

¹⁹ Вопрос об автономности литературоведения обсуждает Александр Чудаков на филологическом форуме 1979 года (см. Чудаков 1979). Методологический консерватор, Чудаков сетует на то, что в 1920-х годах формалисты слишком опирались на неodarвинизм, а в 1970-х кибернетические структуралисты слишком зависели от информационной теории, от привязанности эпистемологических парадигм к вероятности, квантификации и выживанию форм.

²⁰ Этот пронизательный, хоть резкий и с преувеличениями, довод Гаспаров приводит в статье «История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина»: «Бахтин – философ, которому важнее не философия, а философствование, не система, а процесс. Главное в философии для него – этика, то есть, в его понимании, область нерешенного, область выбора, область становления поступка. Это свое отношение он переносит и на литературу: ему важнее не произведения, а становление этих произведений. Он приходит к отвержению всего сохранившегося <Гаспаров здесь говорит о созданном Бахтиным из неразборчивых фрагментов фантастическом жанре Менипповой сатиры. – К. Э.>, потому что все зафиксированное – это трупы, годные только для некрофильствующей филологии. Сквозь мертвый текст он хочет видеть живого человека с его интенциями и интонациями <...> Ему нужно незафиксированное, – потому что только здесь возможен выбор, т.е. поступок, т.е. путь к Богу <...> Бахтину больше всего хотелось говорить о трансцендентном, т.е. о Боге (о том Боге, который присутствует третьим над всеми людскими диалогами), а о Боге адекватно говорить человеческим языком вообще нельзя, даже и независимо от советских цензурных условий. О Боге можно говорить только парадоксально» (Гаспаров 2004: 96–97).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975.
- Бахтин М. М. *Собрание сочинений: В 7 томах*. Москва: Русские словари; Языки славянских культур, 1997–2010.
- Вахтель Майкл. «“Филология как нравственность” в историческом контексте». Акимова М., Тарлинская М. (ред.). *М. Л. Гаспаров. О нем. Для него*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 462–480.
- Гаспаров М. «Филология как нравственность». *Литературное обозрение* 9 (1979): 26–27.
- Гаспаров М. Л. «История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина». *Вестник гуманитарной науки* 6(78) (2004): 94–99.
- Иванов Вяч. Вс. (отв. ред.), Пильщиков И. А., Якобидзе М. А. (ред.). *Русский формализм (1913–2013): Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Москва, 25–29 августа 2013: Тезисы докладов*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2013.
- Лотман Ю. «Этот трудный текст...». *Литературное обозрение* 3 (1979): 47–48.
- Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992.
- Лотман Ю. М. *Письма 1940–1993*. Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Б. Ф. Егорова. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- Пильщиков И. А. (ред.-сост.). *Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.)*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013.
- Чудаков А. «Нужны новые категории». *Литературное обозрение* 7 (1979): 38–40.
- Эмерсон Кэрил. «Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине». *Вопросы литературы* 2 (2006): 12–47.
- Bakhtin M. M. “Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from ‘Additions and Changes to Rabelais’”. Trans. by Sergey Sandler. *PMLA* 129/3 (2014): 522–537.
- Denischenko Irina. “Beyond Reification: Mikhail Bakhtin’s Critique of Violence in Cognition and Representation”. *Slavic and East European Journal* 61/2 (2017) [Bakhtin Forum: The Dark and Radiant Bakhtin. Wartime Notes]: 255–277.
- Denischenko Irina. *The Reifying Forces of Cognition: Mikhail Bakhtin’s Reflections on Violence*. Master’s Thesis. Columbia University, 2012.
- Emerson Caryl. “In Honor of Mikhail Gasparov’s Quarter-Century of Not Liking Bakhtin: Pro and Contra”. O’Neil Catherine, Boudreau Nicole, Krive Sarah (eds.). *Poetics. Self. Place: Essays in Honor of Anna Lisa Crone*. Columbus, Ohio: Slavica, 2007: 26–49.
- Jakobson Roman, Jones L. G. “Shakespeare’s Verbal Art in ‘Th’ Expence of Spirit” [1970]. Jakobson Roman. *Language in Literature*. Pomorska Krystyna, Rudy Stephen (eds.). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1987: 198–215.
- Lotman Juri M. *The Unpredictable Workings of Culture*. Preface by Vyacheslav V. Ivanov. Afterword by Mihhail Lotman. Translated from the Russian by Brian James Baer. Edited by Igor Pilshchikov and Silvi Salupere. Tallinn: TLU Press, 2013.
- Radunović Dušan. “On ‘Secondary Aesthetics, without isolation’: Philosophical origins of Mikhail Bakhtin’s Theory of Form”. *Slavic and East European Journal* 59/1 (2015): 1–22.
- Sandomirskaja Irina. “Bakhtin in Bits and Pieces: Poetic Scholarship, Exilic Theory, and a Close Reading of *The Disaster*”. *Slavic and East European Journal* 61/2 (2017) [Bakhtin Forum: The Dark and Radiant Bakhtin. Wartime Notes]: 278–298.
- Spektor Alexander. “In Search of the Human: Mikhail Bakhtin’s Wartime Notebooks”. *Slavic and East European Journal* 61/2 (2017) [Bakhtin Forum: The Dark and Radiant Bakhtin. Wartime Notes]: 233–254.
- Stone Jonathan. “Polyphony and the Atomic Age: Bakhtin’s Assimilation of an Einsteinian Universe”. *PMLA* 123/2 (2008): 405–421.
- Vendler Helen. “Jakobson, Richards, and Shakespeare’s Sonnet CXXIX”. Brower Reuben, Vendler Helen, Hollander John (eds.). *I. A. Richards: Essays in his Honor*. New York: Oxford University Press, 1973: 179–198.

Керил Емерсон

ПРЕЖИВЕВШИ ТАМУ СТАЉИНСКЕ НОЋИ, МИХАИЛ БАХТИН
ПОНОВО РАЗМИШЉА О ФОРМАЛИЗМУ

Резиме

У чланку се разматра појам „непредвидивости“ који су увели руски формалисти. Лотман, који је делио тежњу формалиста ка „природнонаучном“ приступу у проучавању културе, схватао је да је непредвидиво неопходно за развој било које науке. Позном Лотману, баш као и позном Бахтину, била је блиска формална категорија „неочекиваног“. Међутим, путеви двојице мислилаца који су довели до овог закључка били су различити. Овој текст истражује оба пута, а као полазну тачку узима врло познат и врло кратак приватни суд – дужине једног пасуса, који је Бахтин записао у свом радном нотесу крајем 1960-х година. Он почиње речима: „Мој однос према формализму“, и наставља се исто тако кратким пасусом: „Мој однос према структурализму“. Да ли је тридесет година „стаљинске ноћи“ оставило траг на размишљања зрелог Бахтина о „формалном методу“ и његовим приоритетима? Претпостављам да да – у његовом дубоком и песимистичком преосмишљавању сопствене ране естетике. Идући тим трагом, обраћам се мање познатим текстовима, које је Бахтин писао за време рата, у првој половини 1940-х година. У тим белешкама Бахтин расправља о низу појмова, који се у њему асоцирају с руским формализмом: „спецификација“, „опредмећивање“, улога спознаје у „материјалној естетици“. Ослањајући се на те текстове, долазим до закључка да Бахтин почиње да асоцира љубав и слободу с незавршеним временом, а насиље и несвободу – са затвореним простором, и да таква оцена одређује његов однос према формализму и позном неоформализму. На крају чланка разматрамо критику Гаспарова овог Бахтиновог модела.

Кључне речи: формализам, структурализам, М. М. Бахтин, Ј. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, непредвидивост.

Галин Тиханов
Лондонский университет королевы Марии
g.tihanov@qmul.ac.uk

Владимир Лаптун
Мордовский государственный педагогический институт
им. М. Е. Евсевьева, Саранск
vil60@rambler.ru

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М. М. БАХТИНА (1920-е – начало 1960-х годов)

Статья посвящена педагогической стороне деятельности Михаила Бахтина, в том числе в тот период, когда он был вынужден работать школьным учителем, о чем осталось довольно мало полноценных свидетельств. Исследуются и саранские годы жизни ученого, но не с точки зрения изучения его научного наследия тех лет, а для лучшего понимания его собственно педагогической деятельности в Мордовском пединституте / университете. В центре внимания – деятельность Бахтина как преподавателя и научного руководителя. В статье приводится много выдержек из неопубликованных архивных документов, характеризующих Бахтина с этой, до сих пор слабо изученной стороны.

Ключевые слова: М. Бахтин, педагогическая деятельность.

This article is devoted to Mikhail Bakhtin's pedagogical activities, including the period when he was forced to work as a schoolteacher (we have very few reliable testimonies from this timespan). The authors also analyze the period of Bakhtin's residence in Saransk. They are not so much interested in his academic output of those years; the focus here is on Bakhtin's activity as a teacher and supervisor at the Mordovian Pedagogical Institute / University. The article features numerous extracts from archival documents that help us to understand this little-studied aspect of his life.

Key words: Mikhail Bakhtin, teaching, supervising.

В настоящее время жизни и деятельности выдающегося русского мыслителя XX столетия Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975) посвящено много исследований, издано собрание сочинений ученого в семи томах, регулярно публикуются архивные материалы. Исследователи стремятся осмыслить, изучить эту многогранную творческую личность с разных сторон: и как философа, и как литературоведа, и как культуролога. Однако до сих пор остается в тени такой, на наш взгляд, весьма важный аспект его деятельности, как педагогический. Ведь Михаил Михайлович был не только выдающимся ученым, но и блестящим педагогом, лектором, наставником.

К настоящему времени опубликовано лишь несколько небольших исследований, в которых авторы, так или иначе, затрагивают отдельные стороны педагогической деятельности М. М. Бахтина (см., например: Плеханкова 1989; Лаптун 1992; Васильев 1996). Между тем, она чрезвычайно разнообразна и осуществлялась на разных уровнях. Известно, что в разные годы он преподавал в школе, в вузе, выступал с докладами и лекциями вне стен учебных заведений, являлся научным руководителем аспирантов.

К сожалению, о педагогической деятельности М. М. Бахтина до его первого приезда в Саранск осенью 1936 года сохранилось не так много свидетельств. Известно лишь, что преподавать он начал в Невеле, небольшом городке Витебской губернии (ныне Псковская область), куда переехал из Петрограда в начале лета 1918 года. Там Бахтин был принят на работу в Невельскую единую трудовую школу 2-й ступени в качестве учителя истории, социологии и русского языка. Одновременно он преподавал в местной учительской семинарии (Конкин – Конкина 1993: 53).

В Невеле Михаил Михайлович занимался не только педагогической, но и общественно-просветительской деятельностью. Он активно участвовал в различных диспутах, читал курс лекций по введению в философию для местной интеллигенции, выступал с публичными докладами перед широкой аудиторией. Лекторский талант и высокий уровень гуманитарной подготовки М. М. Бахтина, безусловно, не остались незамеченными местными руководителями народного просвещения.

Так, в сентябре 1919 года ему было дано ответственное поручение – прочитать цикл лекций по истории литературы для работников искусств (см. *Молот* 29.09.1919: 2). А в декабре того же года в местной газете «Молот» появилось объявление следующего содержания: «В непродолжительном времени в г. Невеле открываются бесплатные литературно-художественные курсы под руководством М. М. Бахтина. На курсы принимаются граждане обоюбого пола от 14 лет, безусловно, грамотные» (*Молот* 22.12.1919: 2). Кроме того, в июне 1920 года им был прочитан цикл лекций по русскому языку для членов Союза работников просвещения и социалистической культуры (см. *Молот* 09.06.1920: 2).

Осенью 1920 года М. М. Бахтин перебрался в Витебск, где возможности для педагогической деятельности были значительно шире. В начале 1920-х годов в городе функционировали педагогический институт, Высший институт народного образования, Пролетарский университет, консерватория, а также несколько общеобразовательных школ. Благодаря стараниям одного из своих невелиских друзей, В. Н. Волошинова, который в то время работал в губернском отделе народного образования, Михаил Михайлович в октябре 1920 года был принят на работу в Витебский государственный педагогический институт преподавателем всеобщей литературы. Позднее, в декабре того же года, он был зачислен в штат Витебской народной консерватории на должность преподавателя истории и философии музыки (Конкин – Конкина 1993: 63).

Кроме того, в своей автобиографии Бахтин отмечал, что в разное время читал лекции в Высшем институте народного образования, в губернской Совпартшколе 2-й ступени и в политотделе 5-й Витебской стрелковой дивизии (АМГУ, ф. 2, оп. 1, д. 54: л. 3).

В силу известных исследователям обстоятельств М. М. Бахтин вернулся к полноценной преподавательской деятельности только спустя 12 лет. Осенью 1936 года Михаил Михайлович вместе с супругой приехал в Саранск, где в местном педагогическом институте ему была предложена должность преподавателя всеобщей литературы и методики преподавания литературы на кафедре литературы (Бахтин 1944: л. 3).

Этот короткий, но чрезвычайно насыщенный различными событиями период пребывания М. М. Бахтина в стенах Мордовского пединститута (с 1957 года МГУ им. Н. П. Огарева) на сегодняшний день достаточно тщательно изучен исследователями (см., например: Лаптун 1996; 2010а). В связи с этим мы не будем подробно на нем останавливаться, а лишь приведем небольшую выдержку из воспоминаний студентов тех лет, характеризующую его как преподавателя:

Был он небольшого роста, немного сутуловатый, лысый, на бледном лице светились каким-то особым блеском умные темные глаза. Ходил он в светлом костюме. На лекциях правую руку обычно держал в кармане пиджака, а левую клал на грудь за борт. Никаких бумаг, книг, листочков в руках у него никогда не было. Медленно прохаживаясь по аудитории, Михаил Михайлович то отдалялся, то приближался к студентам. Помнится, когда он говорил о Гомере, анализировал его эпические поэмы, нас поражало его знание предмета: он читал наизусть большие главы. И нам тогда казалось, что стоит перед нами не преподаватель М. М. Бахтин, а явился человек из Древней Греции, который сам был живым свидетелем тех далеких событий, а сейчас пришел, чтобы рассказать нам о них. Студенты сидели как замороженные, мы боялись даже кашлянуть <...> (Назарова – Свищева 1990: 4).

Вместе с тем следует отметить, что если студенты были в восторге от лекций Бахтина, то некоторые его коллеги были иного мнения. В частности, преподаватель философии Н. И. Абушаев, посетив в ходе проверки литературного факультета лекцию Михаила Михайловича, сделал категоричный вывод: «Методы ведения лекции недостойны для стен вуза, во время лекции была диктовка» (ЦГА РМ, Фр-546, оп. 1, д. 64: л. 42–42 об.). Михаил Михайлович не согласился с оценкой его лекции и пытался объяснить члену комиссии Горкома ВКП(б), что «судить о методологии по одной лекции нельзя, т. к. лекция – часть целого» (там же: 40).

Однако убедить подобных «методологов» в своей правоте в те времена было практически невозможно. Поэтому, видимо, неслучайно, вспоминая спустя много лет свой первый приезд в Саранск, Бахтин отмечал, что преподавать там было скучно, потому что «студенты были темные, преподаватели были темные» (Беседы: 237).

В конце 1936 – начале 1937 года в Мордовском пединституте сложилась нездоровая обстановка, характерная в целом для страны того времени. Поэтому Михаил Михайлович вместе с супругой в начале июля 1937 года был вынужден покинуть Саранск и временно остановиться у своих друзей в Москве. В конце июля – начале августа они находились в Ленинграде, а во второй половине августа даже успели съездить в Кустанай. После этого, вплоть до конца октября, Бахтины «мотались» между Москвой и Ленинградом в надежде осесть и трудоустроиться в одной из столиц. Однако статус М. М. Бахтина как «бывшего ссыльного» не позволил им этого сделать. Только в конце октября, благодаря стараниям друзей, удалось найти для Бахтиных жилье относительно недалеко от Москвы – в Савёлово¹.

Так начался один из самых, на наш взгляд, трудных и одновременно плодотворных периодов жизни М. М. Бахтина, савёловский.

Волею судьбы весь 1938 год Бахтины «безвылазно» сидели в Савёлове. И на то были веские причины. В январе у Михаила Михайловича резко обострилось хроническое заболевание, возникли серьезные проблемы с правой ногой, единственным выходом из создавшегося положения являлась ампутация. Операция была успешно проведена 17 февраля. Ввиду того, что Бахтин долгое время был вынужден находиться дома, он активизировал свою научную деятельность и, вероятно, именно в это время твердо решил завершить начатую им еще в Кустанае работу о Рабле. Как известно, первую версию своего фундаментального труда «Франсуа Рабле в истории реализма» М. М. Бахтин закончил в 1940 году.

Безусловно, список созданных в савёловский период работ Бахтина не исчерпывается только «Рабле». Как мы уже отметили выше, этот период был достаточно плодотворным для Михаила Михайловича. Правда, большинство созданных им в Савёлове текстов носят либо черновой, либо подготовительный характер. Часть из них даже не была озаглавлена автором. Мы не будем подробно останавливаться на перечислении выполненных Бахтиным работ в этот период, а лишь отметим одну из них, так сказать, нерядоположенную – «Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе» (см. Бахтин 1994). Данная научно-методическая статья писалась, скорее всего, весной-летом 1945 года, в период работы М. М. Бахтина в качестве преподавателя железнодорожной школы № 39 ст. Савёлово Калининской (ныне Тверской) области и одновременно – средней школы № 14 г. Кимры (1942–1945)².

¹ Савёлово – один из районов г. Кимры, бывшей Калининской (ныне Тверской) области. Город Кимры расположен в 130 километрах от Москвы, и является районным центром Тверской области.

² См. Бахтин 1997: 511–512. Всю войну Бахтины находились в Савёлове и Михаил Михайлович учительствовал в местных школах. Позднее в автобиографии он напишет: «С осени 1941 года работал преподавателем средней школы в селе Ильинское Кимрского района, а затем преподавателем же средней школы № 14 и железнодорожной школы № 39 в г. Кимры» («Личное дело М. М. Бахтина». АМГУ, ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 23).

К сожалению, установить точную дату поступления Бахтина в Ильинскую школу не представляется возможным. Известно лишь, что он преподавал в ней немецкий язык и был освобожден от занимаемой должности «в связи с сокращением часов» 15 ноября 1941 года (см. Коркунов 2013). Получается, что он проработал в этой школе максимум два с половиной месяца. С одной стороны, в этом нет ничего удивительного, ведь шла война, и все менялось с калейдоскопической быстротой. Гораздо большее удивление вызывает сам факт трудоустройства Бахтина в Ильинскую школу, находившуюся в 15 км от места его проживания (см. Коркунов 2013). Напомним, что он к тому времени был уже без ноги и передвигался исключительно на костылях.

Без работы Михаил Михайлович сидел недолго. Уже в декабре 1941 года он устроился в неполную среднюю школу № 39 Ярославской железной дороги (в некоторых источниках значится как «железнодорожная школа № 39»). В личном деле М. М. Бахтина хранится «Характеристика преподавателя школы № 39 Ярославской железной дороги Бахтина Михаила Михайловича» (АМГУ, ф. 2. оп. 1, д. 54, л. 23). Из нее мы узнаем, что Михаил Михайлович работал в этом учебном заведении в качестве преподавателя русского языка и литературы и немецкого языка с 15 декабря 1941 года по 20 сентября 1945 года. В характеристике сообщалось:

За четыре года своей работы в школе М. М. Бахтин проявил себя как высококультурный педагог, опытный методист и отличный общественник. Как старый работник высшей школы, М. М. Бахтин обладает познаниями, далеко превышающими уровень преподавателя средней школы, и это позволило ему поставить преподавание своих предметов на огромную высоту и одновременно оказывать очень ценную помощь школе во всех методических вопросах, в деле повышения культурного и методического уровня учителей школы и в развертывании внеклассной работы.

В течение четырех лет М. М. Бахтин руководил кружком учителей по усовершенствованию знаний русского языка и стилистики, руководил школьным литературным кружком, работу которого поставил на большую высоту, выступал с докладами и лекциями на методические и литературные темы, оказывал постоянную помощь молодым учителям школы.

М. М. Бахтин вел культурно-просветительскую работу вне стен школы, выступая с лекциями и докладами. В своей педагогической работе М. М. Бахтин с большим искусством и тактом обращался к ученикам, сочетал высокую требовательность к предметным знаниям учащихся с воспитанием у них советского патриотизма и марксистско-ленинской идейности.

Как работник М. М. Бахтин характеризуется преданностью своему педагогическому делу, высокой дисциплинированностью, безукоризненной добросовестностью в выполнении своих обязанностей и высокой инициативностью в работе (АМГУ, ф. 2. оп. 1, д. 54, л. 23).

Приблизительно через месяц после поступления на работу в железнодорожную школу Бахтин устраивается еще в одно учебное заведение

– в среднюю школу № 14 (см. Коркунов 2013). В разное время в этой школе он вел русский язык и литературу, немецкий язык и даже историю.

К сожалению, сохранилось не так много сведений, характеризующих М. М. Бахтина как школьного учителя, если, конечно, не считать приведенной выше характеристики. Но это всего лишь официальный документ, лишенный эмоциональной окраски. Гораздо важнее нам представляются воспоминания бывших учеников школы № 14 о хромом учителе, с увлечением рассказывавшем им о литературе. Среди них Галина Ивановна Мозжухина, которая в 1944/45 учебном году училась в восьмом классе. Спустя много лет она попыталась восстановить в памяти образ своего преподавателя русского языка и литературы:

Не хочу утверждать, что именно он <М. М. Бахтин> оказал на меня влияние, что я стала тоже преподавателем литературы и русского языка, но уроки литературы в старших классах я вспоминала именно его. <...> Он был очень осторожен в разговоре. С учителями держался обособленно. Да те и не стремились принять его в свой круг. Я точно знаю, что дружил он только с одним учителем – Михаилом Владимировичем Лебедевым. Когда уезжал, подарил много книг ему. <...> У Бахтина во время уроков не было реакции на весь класс. Он не добивался, чтобы все его слушали, как заставляли другие учителя, вещал для тех, кому это было нужно. Но с дисциплиной был строг. А требовал и того больше. <...> Михаила Михайловича недолюбливали в классе. Он был очень требовательным, а годы были голодные. Военные годы. Нам, ученикам, приходилось ездить за торфом, отапливать школу. Было очень сложно. Один раз класс устроил подобие «саботажа» – нарушали дисциплину. Он не выдержал и ушел с урока. Директор вызвал родителей, были разборательства. Но больше такого мы не делали. <...> Особого расположения к Бахтину не было. Далеко не все хорошо учились, а у Бахтина – очень высокие требования. И не любили его из-за строгости. Хотя те, кто учился хорошо, с ним сближались. Так, мальчишки из десятого класса с ним дружили. А на следующий год, когда он ушел от нас, я поняла, кого мы потеряли. Нам поставили другого учителя, он был просто скучным. Михаил Михайлович умел увлечь (цит. по: Коркунов 2013; см. также Пономарева – Строганов 1992).

Для полноты картины приведем фрагменты воспоминаний еще двух бывших учениц М. М. Бахтина – Марии Исаевны Крыловой, у которой в 1943–1944 годах он был классным руководителем, и Валентины Георгиевны Рак, учившейся в 1944 году в 10-м классе.

М. И. Крылова:

Он вел также литературный кружок. Нам было мало его уроков, и весь класс ходил заниматься в этот кружок. <...> Он ужасно много знал наизусть из Гете, Шекспира. Нам с ним было интересно, и нам иногда казалось, что он благодарен нам за то, что мы его слушаем (цит. по: Пономарева – Строганов 1992: 147).

В. Г. Рак:

Он голодал и мерз в холодной школе так же, как и мы все. Но как только начинался урок, он забывал обо всем. Рассказывал нам взахлёб, размахивая руками, и неустанно ругал школьные учебники: «Какого черта вы их читаете, – говорил он нам. – Надо читать произведение, само произведение, целиком и полностью». И мы все сидели с раскрытыми ртами, забыв, что уже давно прозвенел звонок (там же: 148).

Из приведенных выше воспоминаний бывших учениц Михаила Михайловича можно сделать вывод о том, что он добросовестно исполнял обязанности школьного учителя: был требователен к себе и ученикам, искренне пытался привить им любовь к литературе, а также вместе с ними стойко переносил все тяготы и лишения военного лихолетья. В то же время с коллегами по работе Михаил Михайлович практически не поддерживал никаких отношений, за исключением, пожалуй, упомянутого ранее М. В. Лебедева. В частности, работавшая в одной школе с Бахтиным Мария Васильевна Ванцева охарактеризовала его так: «Был он очень замкнут, с нами почти совсем не общался. О его близких друзьях и даже товарищах сказать ничего не могу. Я их не знаю. Может быть, их у него и не было» (там же: 148).

Итак, всю войну Михаил Михайлович проработал учителем средней школы в небольшом провинциальном городке. Безусловно, такое положение не могло устраивать ученого, поэтому сразу же после окончания войны Бахтины всерьез задумались о смене места жительства. Михаил Михайлович понимал, что получить работу в Москве или Ленинграде в силу известных причин ему не удастся, а значит, он опять мог рассчитывать лишь на какой-нибудь провинциальный вуз.

Будучи летом 1945 года в Москве, М. М. Бахтин посетил Наркомпрос РСФСР в надежде получить назначение на работу:

Вот я пошел тогда <...> чтобы получить какое-нибудь назначение опять в какой-нибудь провинциальный вуз, – вспоминал позже Михаил Михайлович. – И там я как раз нашел заведующего отделом пединститутов, моего декана по Саранску, бывшего декана <Георгия Сергеевича Петрова. – *Г.Т., В. Л.*>. Он меня увидел: «Возвращайтесь в Саранск. Я Вас сейчас же туда направлю, напишу директору. Вам будет обеспечено все, что нужно. Поезжайте лучше всего в Саранск» (Беседы: 216).

Так Михаил Михайлович с супругой Еленой Александровной вновь оказались в Саранске. Первого октября 1945 года М. М. Бахтин был назначен заведующим кафедрой всеобщей литературы МГПИ им. А. И. Полежаева.

В Центральном государственном архиве Республики Мордовия сохранились документы, в которых М. М. Бахтин предстает и как великолепный руководитель кафедры, и как мягкий, интеллигентный критик, и как талантливый педагог, методист. Приводимые ниже выдержки из протоколов заседаний кафедры русской и зарубежной литературы отражают

взгляды М. М. Бахтина на некоторые аспекты подготовки студентов в вузе. Эти скупые, подчас торопливые записи протоколистa, зафиксировавших суть его выступлений перед коллегами, на наш взгляд, не потеряли своей значимости и сегодня.

Из выступления М. М. Бахтина на заседании кафедры литературы 14 января 1952 года:

М. М. Бахтин подчеркнул, что нужно вести борьбу со школярством. Для вуза как можно меньше лекций, а больше практических занятий. Лекции нужно сократить. Если есть хорошо разработанный материал в учебнике, то его только указать, а освещать только тот материал, который плохо разработан. Студенты больше отвечают по лекциям, а нужно воспитывать инициативность работы. Как можно больше проводить диспутов, конференций <...> Нужно еще отметить, что студенты очень плохо разбираются в эстетике, живописи <...> На лекциях нужно говорить о музыке, живописи. Коллоквиумы необходимы, хотя их и отрицают <...>³

Из выступления М. М. Бахтина на заседании кафедры литературы 6 февраля 1953 года:

Посещены экзамены. В основном студенты имеют более глубокие знания, работают серьезнее, чем в прошлом году. Но студенты плохо понимают тексты, не чувствуется настоящего знания их, любви к ним. Не чувствуется настоящей любви к художественной литературе. Это главный недостаток <...>

Воспитательное значение литературы иногда в лекциях забывается. В лекциях мало уделяется внимания вопросам языка <...>

На экзаменах студенты отвечают абстрактно, сухо, боятся конкретности. Студенты совершенно не знают истории, не имеют представления об эпохе. Общая культура студентов низка, например, студенты не знают, кто такой Моцарт, Бетховен, Бородин, не могут назвать картин Репина <...>⁴

Из выступления М. М. Бахтина на объединенном заседании кафедры литературы, русского языка, мордовских языков и литературы 29 октября 1953 года:

М. М. Бахтин отметил, что преподавателям института необходимо знать мордовский язык и литературу, для чего и предлагается цикл лекций по мордовскому языку и литературе. Главный недостаток школы и института – неумение привить вкус к языку. Надо привить любовь к звуку. Основой пробуждения к орфографии является привитие интереса к звуку. В речи студентов поражает бедность интонаций. Например, в речи студентов почти нельзя услышать интонацию иронии. Для привития любви к языку должны большую роль сыграть преподаватели <...>

³ ЦГА РМ, Фр-546, оп. 1, д. 257. Протокол № 7 заседания кафедры литературы от 14 января 1952 года. Повестка дня: 1. Обсуждение статьи «О воспитательной работе в вузе».

⁴ Там же, л. 177–178. Протокол № 11 заседания кафедры от 6 февраля 1953 года. Повестка дня: 1. Отчеты членов кафедры и зав. кафедрой о работе за 1 полугодие.

Студенты не умеют работать со словарем. Преподавателям литературы надо указать студентам те места в произведении, которые отличаются какими-либо достоинствами. Большая работа предстоит в области орфоэпии. В речи студентов много недочетов и орфоэпического характера <...> М. М. Бахтин отмечает, что грамотности обучать вуз не должен как будто бы, но должны этим заниматься потому, что получаем неграмотных людей из средней школы. Нужно продумать мероприятия, повышающие грамотность учащихся⁵.

Из выступления М. М. Бахтина на заседании кафедры литературы 3 февраля 1954 года:

Почти у всех членов кафедры посещены экзамены <...> Недостатки: 1) студенты не умеют рассуждать, это значит, что преподаватели на лекциях сами меньше рассуждают, а больше сообщают; 2) мало используются лекции для воспитания общей культуры студентов; 3) знание текстов совершенно недостаточно; 4) студенты часто говорят о произведениях, которые они не читали, но выдают за прочитанные; 5) стиль ответов студентов очень плох⁶.

Из выступления М. М. Бахтина на заседании кафедры литературы Мордовского государственного университета 6 января 1958 года:

Чем разнообразнее методы, тем лучше, но главное, чтобы они приносили пользу. Практические занятия имеют чисто учебную цель. Спецсеминар имеет научно-исследовательскую цель. Нужно стремиться, чтобы спецсеминары были научными. Практические занятия: здесь применяются доклады и метод беседы, а особенно анализ текстов. Очень мало уделяется внимания библиографии. Для спецсеминара очень важно выбрать тему и она должна быть максимально сужена. Нужно ставить перед студентами дискуссионные вопросы. Каждый студент должен иметь дневник или записную книжку, куда он должен записывать свои мнения, мысли. Доклады должны писаться, т. к. это научно-исследовательская работа, но читать по тексту не обязательно. Необходимо научить студентов читать монографии⁷.

Из выступления М. М. Бахтина на заседании кафедры литературы 15 октября 1958 года:

Нашим студентам на практических занятиях нужно указывать, чтобы они овладевали всеми видами и приемами практической работы. Пед-практика должна стать стажерской <...> Большое внимание

⁵ Там же, л. 202, 208. Протокол № 3 объединенного заседания кафедры литературы, русского языка, мордовских языков и литературы от 29 октября 1953 года. Повестка дня: О повышении общей культуры и грамотности студентов факультета языка и литературы.

⁶ Там же, л. 235. Протокол № 10 заседания кафедры литературы от 3 февраля 1954 года. Повестка дня: 1. Методический доклад М. А. Петракеева «О перестройке преподавания курса древней русской литературы»; 2. Отчеты зав. кафедрой и членов кафедры о работе за 1 семестр 1953–1954 уч. года.

⁷ Там же, Фр-2542, оп. 1, д. 24. Протокол № 4 заседания кафедры литературы от 6 января 1958 года. Повестка дня: 1. Обсуждение методики семинарских и практических занятий.

нужно уделять эстетическому воспитанию. В средних школах будут читать историю искусств. Мы в университете будем готовить не только преподавателей литературы, но и воспитателей художественного вкуса. Нужно приучить студентов следить за всей выпускаемой литературой. В воспитательных целях нужно постоянно подчеркивать студентам в лекциях воспитательное значение литературы⁸.

Следует заметить, что Михаил Михайлович уделял большое внимание самостоятельной работе студентов. Он учил их правильно работать с научной литературой. «Приступая к изучению научной книги, – отмечал М. М. Бахтин, – никогда не следует рассчитывать на быстрое и легкое ее усвоение. Наука всегда сложна, и серьезную монографию или даже учебник нельзя понять сразу: они требуют большой умственной сосредоточенности и напряженного труда» (Бахтин 1958).

О том, каким был преподавателем Михаил Михайлович в это время, красноречиво говорят оставленные его бывшими студентами и коллегами мемуары, которые во многом схожи. Поэтому приведем выдержку из небольшой заметки студента Юрия Павлова, поделившегося с читателями своими высоко эмоциональными впечатлениями о педагогическом мастерстве доцента М. М. Бахтина на страницах университетской многотиражки. Заметка была опубликована 1 января 1960 года:

Сколько страстности, сколько увлеченности вкладывает Михаил Михайлович в каждое слово! Так и чудится, что слышишь ты не человеческий голос, а взволнованный говор водного потока, который опускается на лопасти турбины и рождает электрические волны. Именно так воздействует на студентов каждая новая, оригинально оформленная и произнесенная по-настоящему с жаром мысль Михаила Михайловича, рождая в них пламя любознательности и интереса. После таких зажигательных лекций хочется еще глубже познавать, еще больше любить эту интересную науку – филологию <...> Большая эрудированность в области всеобщей литературы сочетается у М. М. Бахтина с тонким, умелым педагогическим тактом, который можно назвать педагогическим мастерством. Все эти черты широкой натуры Михаила Михайловича, если прибавить еще к этому его необыкновенную скромность, привлекают студентов, вызывают к нему почтительное уважение, переходящее в горячую любовь. Студенты часто обращаются к Михаилу Михайловичу с волнующими их вопросами, на которые он всегда охотно отвечает, спрашивают у него совета. Начинающие прозаики и поэты факультета робко, но с надеждой несут на суд Михаила Михайловича свои первые произведения. И всегда Михаил Михайлович душевно подойдет к каждому студенту, обсудит его произведение, посоветует, как дальше работать над ним <...> (Павлов 1960).

После выхода на пенсию в августе 1961 года Михаил Михайлович не порвал связь с университетом и кафедрой. На первых порах он читал

⁸ Там же. Протокол № 2 заседания кафедры литературы от 15 октября 1958 года. Повестка дня: 2. Обсуждение записки Н. С. Хрущева «О связи школы с жизнью».

небольшой спецкурс, а позже занялся подготовкой научных кадров для Мордовского университета. Бахтин являлся официальным руководителем пяти аспирантов: Юрия Федосеевича Басихина, Владимира Александровича Гобова, Алевтины Владимировны Диалектовой, Эльвиры Васильевны Конюховой и Тамары Михайловны Нефедовой (подробнее об этом см. Васильев 2013).

В числе первых из них была А. В. Диалектова, окончившая Мордовский пединститут в 1953 году, а затем работавшая в школах Саранска. Позднее она вспоминала:

Я стала аспиранткой Михаила Михайловича спустя 10 лет после окончания пединститута. Это был 1963 год. С этого времени начались встречи в его квартире, потому что он уже в университете не работал. Назначено было время для встреч по четвергам, в 8 часов вечера. Я могла в любое время прийти к Михаилу Михайловичу за консультацией. Встречи проходили под сугубо непосредственным его руководством, т.е. он назначал определенные периоды в этой работе. Первым долгом он мне как аспирантке сказал: «Диссертация – это наука, а наука это не три года, что дается аспирантам для защиты диссертации. Диссертация – это 10 лет, как минимум». Ну, и, в общем-то, его слова были настолько верны, что действительно через 10 лет, в 1973 году я диссертацию защитила.

Наверное, было бы интересно услышать об этапах работы М. М. Бахтина с аспирантом. Во-первых, его манера, как я поняла, была такая. Тему он не называл, он называл область, из которой была взята тема. Мне он сказал: «Это будет немецкий просветитель Виланд, мало изученный писатель немецкого просвещения». Для начала Михаил Михайлович определил мне срок полного овладения немецким языком, чтобы читать без словаря произведения Виланда. Он мне дал книгу «Дух гетевского времени». Большая книга, первая часть⁹, и сказал: «Вот переведите эту книгу, тогда будем разговаривать по теме диссертации». И, конечно, как говорила Елена Александровна, я ушла в подполье, с этой книгой. Я не появлялась к Михаилу Михайловичу более двух месяцев, переводила. Наконец, перевод был готов, и Михаил Михайлович жестко проревизировал как я перевела эту книгу. Он остался доволен (Лаптун 2010б: 152).

В заключение отметим, что вышеприведенные факты, на наш взгляд, красноречиво свидетельствуют о том, что Михаил Михайлович Бахтин был не только выдающимся ученым, но и талантливым педагогом, наставником, который щедро делился своими фундаментальными знаниями, оригинальными мыслями и педагогическим опытом со студентами, аспирантами и коллегами по работе. Конечно, надо еще поставить вопрос о том, в какой мере педагогическая деятельность Бахтина повлияла на его исследовательскую работу и публикации – но об этом стоит написать отдельно.

⁹ Речь идет о хорошо известной в германистике монографии Korff 1923.

ЛИТЕРАТУРА

- АМГУ — Архив Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (Саранск).
- Бахтин М. М. «Некоторые замечания». *Мордовский университет* 18.11.1958.
- Бахтин М. М. «Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе» [1945]. Публикация, преамбула и примечания Л. С. Мелиховой. *Русская словесность* 2 (1994): 47–56.
- Бахтин М. М. *Собрание сочинений: В 7 томах*. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. Москва: Русские словари, 1997.
- Беседы — М. М. Бахтин: беседы с В. Д. Дувакиным. Москва: Согласие, 2002.
- Васильев Н. Л. «М. М. Бахтин как школьный учитель». *Диалог. Карнавал. Хронотоп* 2 (1996): 73–77.
- Васильев Н. Л. «М. М. Бахтин и его аспиранты». Васильев Н. Л. *Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»*. Москва: URSS / Либроком, 2013: 29–41.
- Конкин С. С., Конкина Л. С. *Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества*. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1993.
- Коркунов В. «“Дачные каникулы” Михаила Бахтина». *Зарубежные записки* 22 (2013). <<http://magazines.russ.ru/zz/2013/22/9k.html>> (дата обращения 29.07.2017).
- Лаптун В. И. «М. М. Бахтин. Вузовская лекция по литературе». *Вестник Мордовского университета* 3 (1992): 14–15.
- Лаптун В. И. «Первый приезд М. М. Бахтина в Саранск (1936–1937)». *Невельский сборник: Статьи, письма воспоминания*. Вып. 1. Санкт-Петербург: Акрополь, 1996: 61–75.
- Лаптун В. И. «По рекомендации профессора П. Н. Медведева...». Лаптун В. И. *Из истории провинциальной культуры*. Саранск: Издание Молодежного журнала «Странник», 2010[a]: 256–269.
- Лаптун В. И. «М. М. Бахтин в 1960-е – 1970-е годы: Саранск – Москва (По воспоминаниям его друзей и коллег)». *Странник* 6 (2010[б]): 147–152.
- Молот: Газета Невельского Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов*, 1919–1920.
- Назарова П., Свищева Т. «Таким он светлым был: Воспоминания о М. М. Бахтине». *Советская Мордовия*, 07.08.1990: 4.
- Павлов Ю. «Человек большой души» *Мордовский университет* 01.01.1960: 3.
- Плеханкова Н. Н. «Уроки Бахтина». *Советская Мордовия* 12.03.1989: 4.
- Пономарева Е. Н., Строганов М. В. «О пребывании М. М. Бахтина в Калининской области». Конкин С. С. (отв. ред.). *М. М. Бахтин: проблемы научного наследия*. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1992: 146–149.
- ЦГА РМ — Центральный государственный архив Республики Мордовия (Саранск).
- Korff H[ermann] A[ugust]. *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Teil 1: Sturm und Drang. Leipzig: J. J. Weber, 1923.

Галин Тиханов, Владимир Лаптун

ПЕДАГОШКА ДЕЛАТНОСТ М. М. БАХТИНА
(1920-Е – ПОЧЕТАК 1960-Х ГОДИНА)

Резиме

Чланак је посвећен педагошкој страни делатности Михаила Бахтина, између осталог, оном периоду, када је он био принуђен да ради као школски учитељ, о чему је остало прилично мало аутентичних сведочанстава. Истражујући и периоде научновог живота у Саранску, али не с тачке гледишта проучавања његовог научног наслеђа тих година, већ ради бољег схватања његове сопствене педагошке делатности у Мордовском педагошком институту / универзитету. У центру пажње је делатност Бахтина као предавача и научног руководиоца. У чланку наводимо много цитата из нештампаних архивских докумената, који карактеришу Бахтина с ове, до сада мало проучене стране.

Кључне речи: М. Бахтин, педагошка делатност.

Микела Вендитти
Неаполитанский университет «Л'Ориентале»
michelavenditti64@gmail.com

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СИМВОЛА У АНДРЕЯ ГУБЕРА (1927): МЕЖДУ СЕМАНТИКОЙ И РИТОРИКОЙ

*Прекрасная, вечно юная, многообразная,
крылатая богиня, цветущая Фантазия!*
(Н. М. Карамзин. «Посвящение кущи»)

В статье обсуждается важный фрагмент российских теоретико-эстетических дискуссий 1920-х годов. В центре внимания – работа Андрея Губера «Структура поэтического символа», опубликованная в сборнике «Художественная форма», выпущенном в ГАХН учениками Г. Г. Шпета (1927). Подробно проанализирована теоретическая – в том числе терминологическая – основа его статьи. Показано, что теории, разработанные в эти годы Шпетом и его последователями, во многом предвосхищают последующие направления в изучении литературы, от структурализма до семиотики и нарратологии.

Ключевые слова: поэтический символ, структура, художественная форма, ГАХН, А. Губер, Г. Шпет.

This paper describes an important aspect of Russian aesthetic discussions of the 1920s, focusing on “The Structure of the Poetic Symbol,” Andrei Guber’s contribution to the volume *Artistic Form* (1927), which was a collective volume assembled at the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN). The theoretical and terminological basis of Guber’s essay is analyzed. The aim of the paper is to demonstrate that the theories developed by Gustav Shpet and those who worked under his guidance at the GAKhN in the late 1920s anticipate in many respects subsequent directions in the study of literature, from structuralism to semiotics to narratology.

Key words: poetic symbol, structure, artistic form, State Academy of Artistic Sciences (GAKhN), Andrei Guber, Gustav Shpet.

Реконструкция теоретических дискуссий 1920-х годов о сущности литературных явлений и о методологии их изучения представляет несомненный исследовательский интерес. Многие из теорий, разработанных или намеченных деятелями Опояза, МЛК и ГАХН, предвосхищают последующие направления в изучении литературы, от структурализма до семиотики и нарратологии. В настоящей статье предпринимается попытка восстановления одного важного фрагмента теоретических дискуссий 1920–30-х годов. В центре нашего внимания находится статья Андрея

Губера о структуре символа в поэзии, опубликованная в сборнике «Художественная форма» (1927). Реакциям формалистов на данный сборник посвящена специальная работа (Полилова 2011); книга также подвергалась весьма резкой критике со стороны самих гахновцев, в частности Розалии Шор (Шор 1927).

Перед тем как изложить и проанализировать содержание статьи Губера, приведем некоторые данные его биографии. Андрей Александрович Губер (1900–1970), философ, искусствовед и музеевед, был учеником и близким другом Густава Шпета; «Дрюша», как тот его звал, жил в семье Шпета с 1936 по 1938 год. Губер участвовал в ГАХНе в комиссиях по изучению художественной формы и художественной терминологии. Он выступал с докладами на темы: «Предмет поэзии» (1925); «Проблема образа и его структура» (1926), «Об архитектуре» (1928–29), а также о метафоре и о художественном сознании, о музее как художественном произведении; в рамках работы в комиссии по художественной терминологии Губер занимался понятиями аллегории, значения и знака. После чистки в ГАХН Губер, в отличие от большинства бывших сотрудников, не стал заниматься переводом: он устроился на работу в издательство «Гранат», а впоследствии получил место главного хранителя Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ), где сегодня находится его архив (см. Вендитти 2015).

В сборнике «Художественная форма» ученики Шпета Николай Жинкин, Михаил Петровский, Николай Волков и Андрей Губер развивают различные аспекты понятия «слово-образ». Алексей Цирес, редактор сборника, так определяет концептуальные рамки, в которых действуют авторы:

<...> особенностью работ комиссии является попытка осветить в свете философских понятий специальный литературоведческий и искусствоведческий материалы. В противоположность так называемым формалистам типа «Опояза», художественная форма понимается здесь как «внутренняя форма», тогда как формалисты обычно ограничивают свои изыскания областью форм внешних. Вопрос ставится шире и вскрывается на фоне взаимоотношений разных форм между собой, наприм<ер>, форм логических, синтаксических, мелодических, форм собственно поэтических, риторических <sic!> и т. д. (Цирес 1927: 5).

Трудность научного определения «образа», как отмечал Шкловский в статье «Искусство как прием» (1917), связана с его наглядностью и, следовательно, с его чувственной природой. Если Шпет говорил об образе как о явлении, принадлежащем области внутренней формы, и, соответственно, об «отрешенном бытии» его предмета, то авторы сборника предлагают подробный анализ способов реализации образа и классификацию разных видов «переносности». Каждый автор дает собственную интерпретацию понятия образа, не всегда совпадающую с другими, однако все участники сборника 1927 года подчеркивают полную автореференци-

альность поэтической речи, «отрешенность» ее предмета¹, специфичность ее осмысления.

Завершающая книгу статья Губера «Структура поэтического символа» заслуживает специального внимания: в ней анализируется структура символа в поэзии в связи с учением о суппозициях, о котором помимо Губера говорили и предыдущие авторы сборника. «Суппозиции слова в его номинативном качестве <...> весьма интересны и для полного учета эстетических свойств слова нужны и поучительны», – писал Шпет в «Эстетических фрагментах» (Шпет 1923: 33). То, что Жинкин называл подразумеванием, Губер определяет с помощью классического понятия философии языка *suppositio* или *modus supponendi*. Схоластическое учение Средневековья о суппозиции основывается на разделении слов на категорематические и синкатегорематические (у Шпета автосемантические и синсемантические)²: если первые имеют самостоятельное значение, то вторые приобретают его только в определенном контексте. Теория суппозиции устанавливает гамму возможных *supposita* (подразумеваемых предметов) слова в предложении. Современная философия языка в некотором смысле развивает средневековые представления, признавая две неразделимые способности словесного выражения: 1) экстрареференциальность («Иван пишет», *suppositio formalis*); 2) автореференциальность («Писать – это глагол», *suppositio materialis*).

Оригинальность работы Губера заключается в том, что в ней одновременно представлена некоторая литературоведческая теория и предложены пути ее конкретного применения к поэтическому материалу. Автор сам подчеркивает важность такого подхода:

Возникает вопрос, можно ли применить эти результаты к конкретному художественному произведению и на нем получить подтверждение или, м. б., потерпеть крушение с выводами, полученными пройденным путем. С одной стороны, конкретное художественное произведение, именно потому, что оно конкретно, гораздо богаче различными «своими» особенностями, делающими это произведение тем, что оно есть. С другой стороны, не все из намеченных возможностей обязательно должны встречаться в каждом отдельном случае. Идеальные возможности всегда шире их реального осуществления <...>. Значит, как и всегда, нечего бояться могущих возникнуть при этом применении осложнений, и если они окажутся, то тем лучше для принципиального анализа, т. к. тогда можно будет внести соответствующее уточнение и детализации, если, конечно, принципиальная позиция была правильной и анализ был правомерен (Губер 1927: 152).

¹ Шпет усматривал специфичность искусства в «отрешении» своего предмета: «Эстетический предмет <...> помещается как бы “между” предметом действительным, вещью, и идеально мыслимым»

² Э. Гуссерль обсуждает данный вопрос в четвертом из его «Логических исследований» в связи с учением о чистой грамматике; Шпет в «Эстетических фрагментах» пишет: «Определение “слова”, из которого я исхожу, обнимает всякое, как автосемантическое, так и синсемантическое языковое явление» (Шпет 1923: 52).

Применение риторического учения о суппозициях при анализе структуры поэтического символа направляет рассуждения Губера в сторону семантики. Ученик Шпета, таким образом, развивает центральное для философии Шпета понятие «смысл». Н. Плотников обратил внимание на то, что определение «структуры» у Шпета и его учеников значительным образом отличается от аналогичного понятия, позднее разработанного структуралистами (Плотников 2010). Шпет, замечает Плотников, не только первым применил данное понятие ко всем гуманитарным наукам, но и непосредственно связал его со смыслом:

В структуре слова его содержание, смысл, принципиально занимает совсем особое место в сравнении с другими членами структуры. Смысл не отделим, если воспользоваться уподоблением этой структуры строению и сложению организма, от прочих членов, как отделимы костяк, мышечная система и пр. Он скорее напоминает наполнение кровеносной системы, он – питание, разносимое по всему организму, делающее возможным и нормальную деятельность его мозга-логики, и радостную – его поэтических органов чувств. С другой стороны, смысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собой пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которой складываются в систему хаотические туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие (Шпет 1923: 83–84).

Ученики Шпета в своих работах следуют именно такому подходу к изучению поэтического произведения. Например, Петровский в статье о новелле утверждает: «Но если сама структура в словесном искусстве не мыслится нами в отрыве от смысла (ибо слово есть носитель смысла) то, следовательно, общая структура и общий смысл в новелле должны взаимно обуславливать друг друга» (Петровский 1927: 71).

О том же говорит и Губер: «Всякая “поэма” так или иначе осмысляется. Это осмысление сопровождается сознанием структурности поэтического целого» (Губер 1927: 132). На этом фоне автор анализирует семантическую структуру символа в поисках способа построения смысла в поэтической речи. Символ и другие переносные фигуры рассматриваются на основе учения о суппозициях как особых видах подразумеваний в разных выражениях, причем риторика здесь связывается с семантикой. Если попытаться найти научную школу второй половины XX века, ближе всего стоящую к Шпету и шпетовцам с их поисками в области семасиологии (как тогда именовалась эта дисциплина), то стоит назвать структурную семантику Греймаса и его последователей, в центре штудий которых находится понятие смысла: «Мир человека главным образом должен определяться как мир значений. Мир может быть назван “человеческим” лишь в той мере, в какой он что-либо означает»; структура есть «способ существования значения», или «проявления значения», то есть одно целое,

состоящее из иерархически организованных внутренних отношений. Главная цель структурной семантики – «вести поиск структурных условий, в которых протекает дискурс» (Греймас 2004: 5, 39, 99). Заметим, что Губер уже во второй половине 1920-х годов делает первую попытку проанализировать художественный текст в подобной системе координат.

В статье о структуре символа автор начинает свои рассуждения с установления ключевых понятий для его анализа. Каждое слово – это знак с определенным смыслом, но само по себе оно не имеет ни художественных, ни прагматических или иных возможностей. Только «попадая в контекст», синкатегорематическое слово приобретает массу характерных свойств: «Разумеется, если слово так или иначе понимается, то и значение его вступает в сознание, но не как значение определенного понятия, а как некоторое неопределенно объемистое ядро, одна из сторон которого подчеркнута данным контекстом больше других» (Губер 1927: 126–127).

Специфичность поэтического произведения заключается в том, что в нем «знаком является известный словесный контекст как носитель смысла». Контекст определяется как «осмысленное словесное целое, в котором каждое отдельное слово имеет свое значение, назначение и место». Контексты бывают разные: научный, эстетический, религиозный и т. п., и они вступают со словом в отношение взаимного осуществления: «каждая сторона слова требует *определенного* контекста и каждый контекст по своему определяет слово». Если одно слово повторяется в творчестве Платона и Тютчева, оно получит разное осмысление в зависимости от того или иного контекста.

В поэзии осуществляется сдвиг в семантическом плане: слово отрешается от прагматического контекста и выполняет другую функцию; из слова-знака оно превращается в слово-значение. Особенностью поэтического контекста является своеобразное подразумевание иносказательного значения за прямым значением данного слова. Основной признак поэтической речи – это «тропичность». Но, продолжает Губер, тропы могут быть и в прагматической или научной речи, например, когда мы говорим «барометр упал». Следовательно, нужно глубже проникать в структуру поэтического слова для того, чтобы уточнить его своеобразное строение. Классификацию «переносности» (тропичности) Губер предлагает на основе *modus supponendi* и таким образом интерпретирует всю структуру поэтического произведения: «Образ и значение в поэтическом контексте <...> можно назвать означающим и означаемым, взаимоотношение – обозначение. Акт означения связывает оба полярных момента» (Губер 1927: 128).

Учение о суппозиции рассматривает смысл слова в зависимости от контекста, в который оно включается; в поэзии, утверждает Губер, целый поэтический (*кон*)текст является знаком, состоящим из отношения между образом (означающее) и значением (означаемое). Корреляция между ними – это «обозначение» или то, что можно назвать коннотацией. Губер анализирует разные «градации» смысла в структуре слова как различные

варианты соотношения «образа» и «значения». На этой основе он определяет три основных фигуры переносности: а) *аллегория* характеризуется условностью связи между означающим и означаемым, ее значение является абстрактным; б) *уподобление* представляет собой обратное отношение: свободный выбор образа для данного значения; в) в *символе* – взаимопроникновение образа и значения, «тождество общего и особого». Можно представить следующую схему дефиниций Губера:

Фигуры	Отношение образа со значением	Результат
аллегория	условное	гипертрофия смысла
уподобление	свободное	гипертрофия образа
символ	равное	трансфинитность

Губер сосредоточивает свой анализ на символе, в котором на основе тождества означающего с означаемым смысл является бесконечным: «Только в нем (символе. – М. В.) наиболее полно и отчетливо вскрывается отрешенность поэтического бытия и только в нем возможно особое бытие, бытие поэтически фантазируемое, создать со всем совершенством. Символичность<> т<аким> о<бразом,> основной и существенный признак совершенного поэтического предмета» (Губер 1927: 131).

Поэтический контекст является сложной структурой, состоящей из разных уровней, на каждом из которых можно выделить собственную минимальную единицу. Каждый уровень произведения – это переплетение семантических «атомов», которые приобретают дополнительные смыслы на следующем уровне, вплоть до общего смысла поэтического целого. Структура поэтического символа состоит из трех главных уровней: троп, образ, символический смысл. «Структурный *minimum*» – это троп³, неопределенность которого «только в целом поэтическом произведении <...> может приобрести символическое значение, т. е. быть одновременно и тем, и другим, и третьим *ad infinitum*». Разница между тропом и символом состоит в том, что для первого характерна «неопределенность» смысла, а для второго – «множественность»: «понятие “множественность” предполагает одновременное присутствие, сосуществование элементов, в данном случае смыслов, число которых м.б. сколько угодно большим и *потенциально* оно бесконечно (трансфинитно⁴)» (Губер 1927: 131; курсив в цитате мой. – М. В.).

³ При обсуждении образности тропа Губер ссылается на шпетовское понятие «алгоритма», то есть внутренней поэтической формы слова, которое определяется им очень ярко как «некоторая словесная операция подмены и замены, <которая> имеет назначением вырвать слово-значение из логического контекста, в котором понятие как таковое только и может пребывать, и перенести в контекст поэтический» (Губер 1927: 150).

⁴ Слово «трансфинитность» обозначает бесконечность, выход за пределы финитности. Это понятие ввел немецкий математик Георг Кантор (1845–1918), создатель теории множеств. Философ Семен Франк также пользовался этим термином, но применял его не к пространственному, а к временному измерению.

Потенциальность относится к способности языка производить смысл, проявляющейся особенно наглядно в поэтическом языке. «Трансфинитность символических подразумеваний», по определению Губера, указывает на бесконечную пролиферацию смысла, свойственную поэтической речи. Троп связан в основном с суждением и на нем основывается, он является «суппозицией *potinuit*». «Схоласты», пишет Губер, в обработке учения о суппозиции обратили внимание исключительно на формальную сторону вопроса, но только логика, как наука о слове, может определить разные виды суппозиции в ее связи со смыслом. Заменяя в тропе суппонируемое слово-значение первичным значением, мы получим «S есть P». Например, когда в лермонтовском «Демоне» мы читаем «на воздушном океане», то понимаем, что речь идет о небе. Выбор одной из разных денотаций одного понятия зависит от целого поэтического произведения. Каждый троп, таким образом, является формально-логической суппозицией, и в поэзии бывает столько возможностей, сколько может вывести логика. Здесь Губер подходит к своему самому главному вопросу:

Каждый троп имеет известную логическую основу, которая так или иначе скрыта суппонируемым значением слова. <...> связь поэтической формы (тропа) с логической формой (суждением, resp. понятием) – существенна. Ведь всякий смысл по природе своей логичен, и если не со всяким смыслом может справиться формальная логика, то это свидетельствует только о ее неудовлетворительности, а не о вне-логической природе смысла. Не нужно, конечно, эту зависимость понимать как причинную или функциональную. Связь здесь структурна (Губер 1927: 135).

Структура – это способ проявления смысла, особенно наглядно выраженный в поэтическом произведении. Шпетовское понятие «отрешенности» поэтического предмета применяется Губером при литературоведческом анализе тропичности текста: природа художественного словесного знака не идеальна и не реальна: «Суппонируемое значение фундирует воображение в том смысле, что создает особый воображаемый или фантастический предмет (“воздушный океан”, “алмазная гора” и т.д.) и заполняет соответствующей интуицией отвлеченность идеального значения слова. Эти средства интуитивного заполнения, осуществляемые в тропе, я называю элементами фиктивного называния» (Губер 1927: 137–138).

Губер сознательно отмечает, что отсутствует подходящая лексика для классификации тропов и образов поэтического текста и что «терминология, ставшая традиционной, нуждается по меньшей мере в ревизии». Он все же не решается вводить новые определения, но предлагает как «единственный путь» эмпирический метод: рассматривать все возможные случаи тропов, выделяя три основных их вида. Для наглядности он вновь ссылается на пример из «Демона» Лермонтова:

1) употребление только суппонированного значения, без указания на первичное («воздушный океан»);

2) употребление первичного значения, но в поэтическом контексте («хоры стройные *светил*»);

3) употребление первичного значения, которое создает отрешенный контекст; первичное и суппонированное значение совпадают, создавая некую нулевую суппозицию («им в грядущем нет *желанья*»)⁵.

Далее Губер переходит к анализу поэтического образа. Образ – это «целостное отрешенное бытие», созданное из суппонированных значений тропов. Это некий смысл, который в свою очередь несет в себе другие смыслы. Если в отношении тропа образ – это форма, то в отношении высших семантических уровней образ является материалом. Понятия, из которых строится троп, становятся образом, воплощающим и выражающим данный смысл: «Эта конкретная явленность переносит сознание вместе с предметом в иной контекст, который сознается не как так или иначе предстоящий, а как фантастический и творческий, не познаваемый, а как создаваемый» (Губер 1927: 141).

Образность слова непременно подразумевает контекст: Иван-Царевич, Фауст или Прометей всем понятны и сами по себе, но они связаны с определенным контекстом; тропы являются структурными единицами художественного знака, образ – «объединенный контекст тропов». Он объединяет не первичные, «а уже суппонированные слова-значения, взаимно их координируя и субординируя»; значит, образ – это принцип организации тропов в поэтическом тексте. Губер отмечает, что он понимает «образ» не «обычно», то есть не как зрительное представление, но как «целое, обнимающее и формирующее по своим законам тропы и словесные средства изображения, выражения и т. д.» (Губер 1927: 142).

Образ-*minimum* – это синтаксически оформленное целое, объединяющее тропы, но «за каждым из них все время остается видимым и реально ощутимым первичное слово-значение. Смысл <...> образа заключается в отрешении этого первичного значения средствами суппозиции» (Губер 1927: 144). Еще выше Губер ставит символический смысл, который состоит из совокупности связей. Образ объединяет все скрытые за ним суппозиции в общей сфере «содержимого» (*Gehalt*), «под которым понимается вся совокупность и все богатство подразумеваемых, могущих быть усмотренными в поэтическом целом» (Губер 1927: 145). В начале статьи Губер определил фигуры аллегии, уподобления и символа как разные соотношения между символом и образом. Сейчас он утверждает, что «символическим» (то есть многозначным) является само поэтическое целое. Получается, что символ у Губера на самом деле связан скорее с «полисемией», чем с обычным значением слова.

⁵ Ср. у Лермонтова: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил; / Средь полей необозримых / В небе ходят без следа / Облаков неуловимых / Волокнистые стада. / Час разлуки, час свиданья – / Им ни радость, ни печаль; / Им в грядущем нет желанья / И прошедшего не жаль» («Демон», ч. I, гл. XV).

Автор статьи уделяет специальное внимание символическому смыслу и различным его свойствам:

1) «трансфинитность смысла в образе <...> и в конструирующем образ тропе признается за специфический признак символа» (Губер 1927: 145);

2) данная трансфинитность принимается как «определенная множественность» со своим характерным строением. Организация образов как носителей смысла имеет закономерный характер, следуя принципам того или иного жанра: «Нить, связывающую их, можно назвать “содержанием” (Inhalt) или сюжетом, понимая под ним “схему”, по которой располагаются образы» (Губер 1927: 145)⁶;

3) определенный порядок множественности подразумеваний, отличный от сюжета, представляет «идею» художественного произведения: «Есть Фауст народной легенды, Марло, Гете, Клингера и т. д. Сюжеты у всех различны, и все же каждый Фауст остается Фаустом. Роднит их не сюжет, а то, что можно назвать *идеей* Фауста, шире – каждого художественного произведения. И, поскольку сюжет объединяет простую последовательность образов, постольку идея объединяет многообразие сосуществующих подразумеваемых смыслов <...>. Сюжет *уразумевается*, как формальное единство <...>. Идея *усматривается* в образе, от него неотделима» (Губер 1927: 146; курсив автора).

Губер продолжает: с помощью учения о суппозициях, обновляя его и применяя к современной терминологии, можно определить троп как *suppositio nominum*, а символический смысл произведения – как *suppositio significatorum*, где подразумевание распространяется на суппонированное значение, указывает на ряд других возможных значений: «Так, через ряд суппозиций осуществляется та необходимая взаимопроникновенность образа и смысла, их полное единство и неразложимость, которые необходимы для символической поэмы» (Губер 1927: 147)⁷.

Губер резюмирует разные применения термина «образ», намечая следующую схему:

1) Образность тропа и слова в тропе как замена первичного значения другим для создания «отрешенного контекста». По Шпету, это «алгоритм» или внутренняя форма слова.

2) Образ-*minimum*: синтаксически оформленное целое, объединяющее тропы.

⁶ Губер объясняет: «Только сюжет – это кастрирует поэтический смысл», потому что речь не идет о простом чередовании действий, а об организации образов поэтического произведения.

⁷ Губер глубоко и подробно анализирует структуру художественного произведения, касаясь актуального вопроса о месте в ней автора: «Весьма в наше время распространенные толкования подобного рода (“поэт хотел именно это сказать”) нужно отвергнуть со всей решительностью. Важно не то, что “хотел” или “намеревался” поэт сказать, а то, что у него вышло, что мы имеем без биографических или иных персональных указаний. Может быть, они и интересны и нужны для биографических же или психологических целей, для эстетического же восприятия они в лучшем случае безразличны» (Губер 1927: 149).

- 3) Образ-*maximum* имеет, в свою очередь, три значения:
- а) строфа, куплет и т. п., которые являются формой для образов-*minima* и становятся материалом для высшего уровня;
 - б) песня, глава, и т. п., где теряется связь между первичным и суппонируемым значением;
 - в) совокупность всех образов вплоть до целой поэмы, символический образ, «выражающий все смысловое богатство символического содержимого».

Все это представляет собой динамику поэтического образа. В конце работы Губер применяет свою концепцию к анализу четырех строф лермонтовского «Демона» и находит в каждой из них разные типы суппозиций (надо сказать, что делает он это вполне убедительно).

Мы позволили себе подробно пересказать статью Губера с приведением многочисленных цитат прежде всего потому, что эта работа малоизвестна. Добавим, что она к тому же довольно сложно написана: если воспользоваться языком самого Губера, можно сказать, что здесь налицо некая трансфинитность научной терминологии. Мало того, что чтение текста затрудняют многочисленные опечатки (факт, на который указала еще Розалия Шор), – язык Губера, как и других шпетовцев, крайне своеобразен: на каждом шагу встречаются такие выражения, как «ассерторический», «эллиминировать», «контроверза», «анимизация», «интуировать», «тавтогеричность», «адекватный», «релевантный» и т. п. (и это не говоря о том, что восприятие работ гахновцев осложняется употреблением греческих, латинских, немецких, французских слов без перевода).

Несмотря на перечисленные сложности, работы гахновцев представляют значительный интерес. В их литературоведческих исследованиях, инспирированных программными философскими положениями Шпета, обнаруживаются наблюдения, которые во многом предвосхитили дальнейшее развитие науки о литературе. Плодотворность этих, еще недостаточно изученных, работ не исчерпана по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

- Вендитти Микела. «Философские основания литературоведения в ГАХН». *Новое литературное обозрение* 134 (2015): 150–169.
- Греймас Альгирдас-Жюльен. *Структурная семантика: Поиск метода* [1966]. Перевод с французского Л. Зиминой. Москва: Академический проект, 2004.
- Губер Андрей. «Структура поэтического символа». Цирес А. Г. (ред.). *Художественная форма*. (Труды Государственной академии художественных наук. Философское отделение. Вып. 1). Москва: ГАХН, 1927: 125–155.
- Петровский М. А. «Морфология новеллы». Петровский М. А. (ред.). *Ars poetica*. (Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. Вып. 1). Москва: ГАХН, 1927: 69–100.
- Плотников Николай. «“Структура” как ключевое понятие герменевтического искусствознания. К истории немецко-русских идейных связей 1920-х гг.». *Логос* 75 (2010): 35–51.

- Полилова Вера. «Полемика вокруг сборников “Художественная форма” и “Ars poetica”»: Б.И. Ярхо и Опояз». *Studia Slavica X: Сборник научных трудов молодых филологов*. Таллинн: TLU Kirjastus, 2011: 153–170.
- Цирес А. Г. «Предисловие». Цирес А. Г. (ред.). *Художественная форма*. (Труды Государственной академии художественных наук. Философское отделение. Вып. 1). Москва: ГАХН, 1927: 5–6. [Без подписи.]
- Шор Р. «[Рецензия на книгу:] *Художественная форма*. Москва: ГАХН, 1927». *Печать и революция* 8 (1927): 175–176.
- Шпет Г. Г. *Эстетические фрагменты*. Вып. 2. Петербург: Колос, 1923.
- Шпет Г. Г. *Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры*. Редактор-составитель Т. И. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2007.

Микела Вендити

СТРУКТУРА ПЕСНИЧКОГ СИМБОЛА КОД АНДРЕЈА ГУБЕРА (1927):
ИЗМЕЋУ СЕМАНТИКЕ И РЕТОРИКЕ

Резиме

Чланак говори о важном фрагменту руске теоријско-естетичке дискусије 1920-х година. У центру пажње је рад Андреја Губера „Структура песничког симбола“, објављен у зборнику „Уметничка форма“, који су штампали у ГАХН ученици Г. Г. Шпета (1927). Детаљно је проанализирана теоријска, а уједно и терминолошка основа његовог рада. Показано је да теорије, које је тих година разрадио Шпет заједно са својим настављачима, у многоме антиципирају потоње правце у проучавању књижевности, од структурализма до семиотике и наратологије.

Кључне речи: песнички симбол, структура, уметничка форма, ГАХН, А. Губер, Г. Шпет.

Марина Акимова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
aquimova@mail.ru

РЕДАКЦИОННАЯ ИСТОРИЯ «МЕТРИЧЕСКОГО
СПРАВОЧНИКА К СТИХОТВОРЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА»
Н. В. ЛАПШИНОЙ, И. К. РОМАНОВИЧА И Б. И. ЯРХО

«Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина» (1934) вышел в издательстве «Academia», во главе которого стоял Л. Б. Каменев. Неизвестные прежде материалы из архива издательства позволяют осветить обстоятельства подготовки этой единственной вышедшей при жизни Б. И. Ярхо монографии по стиховедению и первого в истории русского стиховедения метрического справочника. Выясняется участие Каменева в редактировании «Справочника», его благосклонное отношение к труду Ярхо и его коллег. В научный оборот вводится внутренняя рецензия на книгу Н. Ф. Бельчикова, ряд критических замечаний которого не привели к большой правке и не помешали выходу исследования в свет. Показано, что выход в свет «Метрики Пушкина» в тягостной обстановке перед большим террором оказался возможным благодаря редкому стечению благоприятных обстоятельств.

Ключевые слова: формально-статистическое стиховедение, метрический справочник, А. Пушкин, Б. Ярхо, Л. Каменев, Н. Бельчиков.

The Metrical Guide to A. S. Pushkin's Poetry (1934), which was compiled by Boris Yarkho and his disciples and put out by the Academia publishing house, where Lev Kamenev was director. It is the only book-length study on verse by Yarkho that appeared in his lifetime and the first metrical guide in the history of Russian verse theory. Previously unknown materials from the publishing house's archive shed new light on the circumstances under which the *Guide* was prepared. The documents show that Kamenev, who looked with favor on Yarkho and his colleagues, took part in editing their study. Another important document is a peer review submitted by Nikolai Belchikov, whose critical remarks were partly taken into account and did not prevent the publication of the book. Therefore, the appearance of a book on Pushkin's prosody in the last years before the Great Terror was the result of a rare coincidence of favorable circumstances.

Key words: formal quantitative poetics, metrical guide, Alexander Pushkin, Boris Yarkho, Lev Kamenev, Nikolai Belchikov.

2 октября 1933 года Ярхо пишет в издательство «Academia» письмо с предложением напечатать две работы, выполненные им в сотрудничестве с Н. В. Лапшиной и И. К. Романовичем¹: «Метрику Пушкина» и

¹ Они оба были студентами Высших государственных литературных курсов, где Ярхо преподавал, будучи профессором в 1926–1929 годах.

«Метрику Лермонтова». Он сообщает, что эти работы «произведены по одному плану и представляют статистическое описание метрики (стихология, строфика, метрическая композиция)». «Работы, – продолжает Ярхо, – могли бы быть напечатаны: а) как приложения к проектируемым “Академией” изданиям Пушкина и Лермонтова и б) в виде отдельных книжечек (последнее желательно)»².

Во главе издательства тогда стоял Л. Б. Каменев. В мае 1933 года он вернулся в Москву из Минусинска, где был в ссылке с 11 октября 1932 по апрель 1933 года, и занял оставленное им кресло директора «Academia». В том же октябре 1933 года, когда Ярхо подал идею публикации двух «Метрических справочников», Каменев создал книжную серию «К 100-летию со дня гибели Пушкина», которую сам и возглавил (Крылов – Кичатова 2004: 83–84; о пушкинском проекте Каменева см. также Кадык – Крылов 1999). 26 октября 1933 года был утвержден выпуск Полного собрания сочинений Пушкина в 9-ти томах малого формата, которое выходило в рамках указанной серии под общей редакцией Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского с 1935 по 1938 год, а параллельно – с 1936 по 1938 годы – в «Academia» выходило, кроме того, собрание сочинений Пушкина в 6-ти томах большого формата, под редакцией М. А. Цявловского. Ярхо знал, что метрические справочники, как простой индекс стиховых форм, традиционно прилагались к изданиям классических поэтов. «Метрический справочник к стихотворениям Пушкина» был нечто большее, чем простой *index metrorum*, но ученый справедливо рассудил, что и его справочник имеет смысл объединить с изданием пушкинского наследия. Правда, справочник Ярхо и коллег был создан на основании не того корпуса текстов, который готовился к публикации в «Academia», а другого: Полного собрания сочинений Пушкина, вышедшего в качестве приложения к журналу «Красная Нива» (см. Пушкин 1930–1931; Лапшина и др. 1935: 13). Однако большого затруднения Ярхо в этом не видел. По-видимому, он владел достаточной информацией о замыслах издательства, так как предложил свой справочник к напечатанию еще до того, как выпуск Пушкинского собрания был утвержден официально.

К своему прошению Ярхо прилагает «Проспект “Описания метрики Пушкина”». Этот проспект композиционно соответствует готовому справочнику, о чем можно судить, сопоставив проспект с оглавлением вышедшего труда:

² Центральный архив ФСБ России (ЦА ФСБ). Москва. № Р-49424 (Немецко-фашистская контрреволюционная организация на территории СССР). Т. 10. Приложение. Л. 107.

Лапшина, Романович, Ярхо

Лапшина, Романович, Ярхо

Перспект
«ОПИСАНИЯ МЕТРИКИ ПУШКИНА»

МЕТРИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК К СТИ-
ХОТВОРЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА

Часть А: ИНДЕКС.

Оглавление

1. Алфавитный метрический индекс.
2. Индекс строфических типов (по размерам).
3. Индекс стихотворений по размерам.

Часть В: СТАТИСТИЧЕСКИЙ ОБЗОР.

А. Статистический обзорI. – *Введение.*

I. Объем и задачи работы

1. Современное состояние науки о Пушкинском стихе.
2. Задачи и объем работы.
 - а) Деление,
 - б) Материал,
 - в) Терминология.

- § 1. Состояние проблемы
- § 2. Деление работы
- § 3. Термины и обозначения

II. – *Статистический (синхронический) обзор.*

II. Синхронический обзор

3. Стихология.
 - а) Системы стихосложения,
 - б) Размеры,
 - в) Длина стиха,
 - г) Экскурсы: Вольный стих.

- § 4. Системы
- § 5. Стих
 - а. Размеры
 - б. Длина стихов
 - в. Вольные стихи
 - а) Вольные ямбы
 - б) Прочие вольные стихи
 - в) Дольники
- § 6. Каталектика
 - а. Клаузула и ударение
 - б. Клаузула и рифма
 - в. Клаузула и строфа
- § 7. Строфа
 - а. Строфические виды
 - б. Длины строф
 - в. Расположение рифм
- § 8. Метрическая композиция
 - а. Длина стихотворения
 - б. Строфическая композиция

4. Каталектика (клаузулы).

- а) Клаузула и ударение,
- б) Клаузула и рифма,
- в) Клаузула и строфа.
5. Строфика
 - а) Строфические типы,
 - б) Длины строфы,
 - в) Расположение рифм.
 - б) Метрическая композиция.
 - а) Длина стихотворения,
 - б) Строфический состав.

III. – *Динамический (диахронический) обзор.*

III. Диахронический обзор

7. Принципы периодизации.
8. Две эпохи (до и после 1825 г.)

- § 9. Принципы периодизации
- § 10. Две половины творческой жизни
 - а. Системы
 - б. Размеры
 - в. Рифма
 - г. Строфика
 - д. Метрическая композиция

9. Четыре периода.
 а) Признаки лицейского периода (1814–1816)
 б) Признаки предсмертного периода (1830–1836)
 в) Признаки промежуточных периодов (1817–1824, 1826–1829)
 г) Переломный 1825-й год.

*Выводы*³

- § 11. Четыре биографических периода
 а. Признаки лицейского периода (1814–1816)
 б. Признаки последнего периода (1830–1836)
 в. Признаки средних периодов
 г. Переломный 1825 год

Выводы

IV. Обзор литературы

Литература

V. Приложение

Данные о ритмике некоторых пушкинских размеров

Ритмика дольников

Б. Индексы

<...>

В. Диаграммы

Как можно видеть, оглавление напечатанной книги представляет собой несколько более подробную рубрикацию разделов, чем это предполагалось в проспекте. Однако в большинстве пунктов план и оглавление совпадают. Это позволяет с большой уверенностью говорить о том, что когда Ярхо обратился в издательство, оба справочника уже были готовы.

К поданным листам обращения приколота резолюция самого Каменева: «80% слов, употребленных на этих 2 страницах, я не понял – увы! Прошу дать мне саму статью. ЛК»⁴.

По-видимому, Каменев в какой-то форме придал импульс редакционному процессу подготовки «Метрики Пушкина» к изданию, потому что уже 20 октября 1933 года «Academia» заключает с авторами договор на издание справочника. По этому договору авторы должны были сдать готовый труд не позднее 15 декабря 1933 года. За работу им полагалось 1500 рублей, которые нужно было разделить поровну на троих⁵.

Соавторы сдали рукопись досрочно. Об этом можно судить по дате внутренней рецензии на «Справочник» – 10 декабря 1933 года. Рецензию поручили писать Н. Ф. Бельчикову. Он был специалистом по русской литературе, в 1928 году защитил кандидатскую диссертацию в Российской ассоциации научных институтов общественных наук (РАНИОН), где, кстати, Ярхо служил в 1923–1928), выступал с докладами в ГАХН, а с 1930 года работал в Пушкинской комиссии Академии наук. Сотрудничал он и с издательством «Academia». Так, в 1929 году издательство выпу-

³ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 108.

⁴ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 106.

⁵ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 102. Для сравнения: цена одного экземпляра книги составила 5 рублей.

стило его небольшую книжку «Теория археографии»; он был также редактором и автором предисловия к книге «Сатира 60-х годов» (1932), редактором и одним из авторов сборника «Чехов и его среда» (1930) и полностью подготовил к печати «Сочинения» писателя-народника Н. И. Наумова (1933). Неизвестно, был ли Бельчиков сотрудником «Academia» или ее регулярным внутренним рецензентом, но Каменев, курировавший прежде всего издания русской классики, его, несомненно, знал. Тем не менее не совсем понятно, почему именно Бельчикову, человеку далекому от стиховедения, было поручено составить отзыв на «Справочник» Лапшиной, Романовича и Ярхо, – возможно, это был случайный выбор.

Свою рецензию Бельчиков написал не в виде текста, а в виде отдельных замечаний, которые он отправил директору издательства. После того, как замечания Бельчикова просмотрел Каменев, он 20 декабря 1933 года отправил Ярхо следующее письмо:

Уважаемый Борис Исакович,

Ваш метрический справочник – интересная работа, хотя для нестиховедов и достаточно головоломная. Чтобы ослабить это впечатление, прошу Вас:

1) Очень внимательно отнестись к недоумениям Н. Ф. Бельчикова. Я разделяю большинство их.

2) Не начинать книжки «Списком таблиц и сокращений», а по человечески – текстом, который можно читать, т<о> е<сть> страницей 4-ой рукописи.

3) Изложить эту страницу чуть-чуть иначе. В ней есть «заявка» на гегемонию изучения метрики в деле общего изучения Пушкина. Это лишнее и надо ослабить. Я наметил как. Прошу Вас принять это во внимание.

Пожелание. Нет ли у Пушкина высказываний о размерах, метрах и т.п., их ценности и роли в прошлом и т.д. Если есть – хоть отдельные фразы – не собрать ли в особом приложении?

За сим будем печатать отдельной книжкой. О сем см. мое письмо в издательство.

Жму руку

(Л. Каменев)

При сем копия письма Н. Ф. Бельчикова⁶.

Таким образом, Каменев просит Ярхо учесть как замечания Бельчикова, так и свои собственные. Но в целом он отнесся к «Справочнику», как и было вообще ему свойственно, благосклонно⁷. Положительное решение

⁶ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 90.

⁷ Еще возглавляя Моссовет (1918–1926), а затем издательство, Каменев вел себя, как настоящий меценат: «ухаживал» за комментаторами, переводчиками и филологами (выражение В. А. Милашевского), помогал репрессированным (посылал деньги ссыльному Р. В. Иванову-Разумнику, историку Д. Б. Рязанову; см. Крылов – Кичатова 2004: 68, 77). «...Каменев привечал инакомыслящих и неправдоверных сочинителей и ученых

было получено, и более того, Каменев распорядился издать «Справочник» отдельной книгой, а не в виде приложения к собранию сочинений Пушкина. Не дожидаясь правки Ярхо и коллег, он дает указания редакции:

МЕТРИЧЕСКАЯ СПРАВКА к ст<ихотворениям> ПУШКИНА

1. Вернуть Б. И. Ярхо для исправлений.
2. После исправления – сдать в производство.
3. Печатать 5000 малым форматом, если можно форматом *нашего собрания сочинений Пушкина*, если нет – форматом нашего каталога.
4. Контр-титул:

К столетию убийства А. С. Пушкина.

Под общей редакцией

Л. Б. Каменева

МЕТРИКА ПУШКИНА

Титул как в рукописи.

5. Производственному отделу так рассчитать свою работу над этой книжкой, чтобы она вышла в свет не раньше, а позже «Языка Пушкина» Виноградова и «Пушкин-критик», непосредственно после появления этих книг.

20. XII. 33.

(Л. Каменев)⁸

Я прокомментирую и записку Каменева Ярхо, и его распоряжения для редакции. Прежде всего, Каменев просил Ярхо внести некоторые исправления в текст, что было сделано довольно быстро: уже через два дня, 22 декабря 1933 года, ученый в ответном письме директору издательства сообщил о внесенной правке⁹:

Глубокоуважаемый Лев Борисович.

Благодарю Вас за ту форму, которую Вы хотите придать «Метрическому Справочнику»: это, повидимому, самое правильное решение вопроса.

По поводу Ваших пожеланий.

и предавал тиснению их труды, которые вряд ли выдали бы в свет где-либо еще...» (Любимов 2004: 19). Сохранились свидетельства его подкупающего демократического стиля общения с авторами и сотрудниками: «Приятная его манера обращения с каждым писателем (на равной ноге) сделала то, что он расположил к себе: 1. всех литературоведов, гнездящихся в Пушкинском доме; 2. всех переводчиков, гнездящихся в «Academia», и проч., и проч. <...> он стал пользоваться в литературной среде некоторым моральным авторитетом...» (Из дневника Корнея Чуковского, цит. по Крылов – Кичатова 2004: 108). См. также в воспоминаниях Н. Любимова: «...Каменев <...> держался с подчиненными и посетителями с такой интеллигентной, нисколько не панибратской простотой, был так для всех доступен, что теперь это даже трудно себе представить и трудно этому поверить. Приемных дней и часов у Каменева не существовало. Если Каменев находил у себя в кабинете и если у него не было заседаний, то к нему мог войти “без доклада” любой сотрудник и любой автор. <...> Каменев был со всеми одинаково вежлив, ни с кем не заигрывал и всех одинаково внимательно выслушивал» (Любимов 2004: 23–24).

⁸ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 88.

⁹ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 87.

1) Указания Н. Ф. Бельчикова относительно неясности некоторых выражений принял во внимание и исправил почти все места. То, чего я в его замечаниях не понял или с чем не согласен, я отметил на полях присланного мне экземпляра, каковой при сем прилагаю.

2) «Список таблиц», по Вашему желанию, перенес в конец книги. Можно то же сделать и со «Списком сокращений»; но все справочники в мире начинаются с такого списка (сл<ичи> хотя бы словари «Сов<етской> Энциклопедии»). Печатается непарелю.

3) На стр. 4 я сделал вариант изменения 1-го абзаца, но не решаюсь вклеить без Вашей санкции.

С искренним приветом

Б. Ярхо

22 / XII-33.

Р. S. Высказывания Пушкина поищем; м<ожет> б<ыть>, найдем¹⁰.

Посмотрим сначала, как были учтены пожелания Каменева.

1. Каменев не хотел, чтобы книга начиналась «Списком таблиц и сокращений». Речь здесь идет не о самих таблицах, содержащих сведения о метрике и строфике Пушкина, а именно о списке всех этих таблиц с их названиями, которые Ярхо предполагал поместить еще до всякого текста. Вняв совету главного редактора, Ярхо действительно перенес список таблиц в конец книги, но принятые сокращения оставил на прежнем месте, перед текстом (Лапшина и др. 1934: 8–9). Ориентация на языковые словари в оформлении «Справочника», на которую ученый указывает Каменеву, возможно, свидетельствует о том, что Ярхо рассматривал описание пушкинского стиха как часть большой работы по описанию его языка.

2. Каменев просил «изложить иначе» самую первую страницу текста, где он увидел «“заявку” на гегемонию» изучения метрики и просил это «ослабить». По всей видимости, Ярхо учел это пожелание, так как на первой и следующих страницах вышедшей книжки нет идеи, что метрика поэта должна изучаться в первую очередь и вести за собой исследование других сторон жизни и творчества поэта. Печатный вариант «Справочника» начинается так:

Современная литература о Пушкине чрезвычайно обширна, но обладает тем свойством, что гораздо больше занимается Пушкиным как человеком, нежели как поэтом, т.е. биографии уделяется больше места, чем историческому и теоретическому изучению творчества. С какой бы точки зрения мы ни подходили к этому творчеству, оно все же окажется гораздо значительнее, нежели внелитературная деятельность Пушкина; а потому в вышеуказанном состоянии современного пушкиноведения нельзя не отметить некоторой диспропорции (Лапшина и др. 1934: 9).

Первое замечание Бельчикова касалось как раз слова «диспропорция» в этом месте текста (см. ниже), но неизвестно, каков был контекст

¹⁰ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 87.

употребления этого термина в том варианте, который читал рецензент. Вероятно, контекст был другим, Бельчиков своим отзывом привлек внимание Каменева к этому, самому первому абзацу «Справочника», а тот уже просил Ярхо переформулировать начало. В приведенном письме Каменеву Ярхо пишет об этой правке: «На стр. 4 я сделал вариант изменения 1-го абзаца, но не решаюсь вклеить без Вашей санкции»¹¹. Пока мы не увидим экземпляра с авторской правкой, мы не сможем судить, напечатан ли в результате тот самый вариант, который предложил Ярхо, или несколько другой, но так или иначе нынешний первый абзац – это результат правки по прямому указанию Каменева.

3. Каменев просил Ярхо поискать у Пушкина какие-то высказывания о «размерах, их роли» и проч. и составить из них Приложение. Ярхо обещал заняться этим, как следует из его ответного письма от 22 декабря, однако в вышедшем «Справочнике» ничего подобного нет.

4. Теперь обратимся к первому пункту письма Каменева: к просьбе «внимательно отнестись к недоумениям Бельчикова». Его замечания Каменев послал Ярхо вместе со своим письмом. Ниже приводится сохранившийся в архиве «Academia» листок с замечаниями рецензента (цифры обозначают страницы рукописи), в который Ярхо вписал свои примечания: зачеркнутый галочкой номер страницы обычно означает учтенное замечание; два знака «минус» или «крестик» – принципиальное несогласие с рецензентом; вопросительный знак – непонятное замечание; жирным шрифтом набраны ответные реплики Ярхо, а также описания его помет; подчеркивания переданы курсивом.

Лев Борисович!

Мелочи, на которые я хотел бы обратить Ваше внимание, см. на стр. (цифры стр. в правом верхнем углу, а не в середине)

4 – диспропорция?

народ и интуиция «Народа» я на 4-й стр. не нашел; нет его и на др<угих> страницах.

пожелание и «если бы нашлось».

5 {цифра зачеркнута галочкой} – латентная ценность

12. {цифра зачеркнута галочкой} Пушкин наполовину поэт...

ритмоощущения (?) {вставлена буква о: ритмоощущения} Слово вполне понятное

14. П<ушкин> ямбический поэт (очевидно, узко профессиональное выражение в кружке изучающих П<ушкина>) {слева напротив номера страницы два «минуса»}

17. П<ушкин> идет «за веком» каким (по смыслу XVII <sic> в.? {Ярхо поставил знаки вопроса вокруг римской цифры XVII}), а так прямо – век Пушкина, т.е. XIX в. {слева напротив номера страницы два «минуса»}¹²

¹¹ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 87.

¹² В окончательном варианте опечатка исправлена: «В этом отношении (в отношении пропорций стихов 6-стопных ямбов в вольных. – М. А.) Пушкин <...> идет за своим веком» (Лапшина и др. 1934: 28).

прогрессивен Пушкин {слева напротив номера страницы два «минуса»} Да, не консервативен.

18. {номер страницы зачеркнут галочкой} Гомогенные группы – надо объяснить. **Объяснены на той же странице**

25–26 Стиль автора ??

26. х У «социологов» есть попытки *иначе* делить творчество Пушкина. **Какие «попытки»?**

27. х Рассуждения об *организме поэта*. До сих пор считал, что, человек <далее одно слово нрзб. – М. А.> – это организм, а не механизм. **Не знаю, с какого времени это опровергнуто.**

28. х Стиль автора (противоречия самому себе) **противоречий никаких нет**

29. ??? тоже и еще: 1) схема как будто бы не связана с 28 стр.

30. ? *мелочь* (для Ярхо) **О чем идет речь? Слово «мелочь» на этой странице не встречается.**

34. х стиль автора («Итак») **«Итак» здесь совершенно уместно.**

35. стиль автора

36. стиль и смелость: «Средние века» и «Ренессанс»

Сообщая справку: Переход от средних веков к Возрождению характеризуется массовым появлением художеств<енной> прозы; об этом довольно-таки известном явлении здесь идет речь. Особливой «смелости» в ссылке на него не вижу¹³.

?? не по-русски: ?? функция возвращения **Всякое явление может иметь функцию, т.е. зависящую от него переменную <...> по-видимому, рецензент недочитал фразы (?)¹⁴**

37. х непонятно: *отличается общими признаками*. **Не просто «общими признаками», а «общими признаками I-й половины».**

38. «Средние» и нет отличий

х соотношения затемнены. **Разумеется! Именно так и есть!**

39. х А где *второй период* (говорится о трех периодах)

О трех периодах нигде не говорится. Есть три переломных, или поворотных пункта 1816–1825–1830, как и следует при 4-х периодах

10 / XII 1933

Н. БЕЛЬЧИКОВ¹⁵.

С замечаниями Бельчикова Ярхо обращается, кажется, несколько вольнее, чем с предложениями Каменева: он их учитывает, но далеко не все. Стремления угодить рецензенту и редакции у Ярхо нет, он поступает так, как велит ему авторское самосознание, отстаивая результаты своего труда. Что можно сказать о замечаниях Бельчикова в целом? Они не затрагивают содержания существенным образом. Они либо незначительны, либо свидетельствуют о непонимании, о том, что рецензент плохо разбирается в стиховедении и вообще с трудом усваивает отдельные положения книги.

¹³ Это рассуждение Ярхо все-таки снял. Оно должно было бы находиться рядом с предложением: «Уже одно то обозначает революцию, что с 1830 г. все пушкинское творчество становится на 80% прозаическим» (Лапшина и др. 1934: 61).

¹⁴ Исправлено на: «следствием возвращения» (Лапшина и др. 1934: 61).

¹⁵ ЦА ФСБ. № Р-49424. Т. 10. Приложение. Л. 89.

Его смущают, например, такие привычные для стиховеда выражения, как «Пушкин – ямбический поэт» или слово «ритмоощущение». О невнимательном чтении Бельчиковым рукописи говорят, например, такие замечания: «Гомогенные группы – надо объяснить». Речь идет о последовательности строк одного размера в стихах вольного ямба (см. Лапшина и др. 1934: 29). Ярхо отвечает: «Объяснены на той же странице». Бельчиков спрашивает: «А где *второй период* (говорится о трех периодах)». Эта невразумительная реплика – по поводу периодизации творчества Пушкина, которую предлагают Ярхо, Лапшина и Романович на основании анализа метрики и строфики. Ярхо отвечает: «*О трех периодах* нигде не говорится. Есть три переломных, или поворотных пункта 1816–1825–1830, как и следует при *4-х периодах*».

Действительно, в «Справочнике» совершенно ясно (и в оглавлении, и в основном тексте) выделены четыре периода творчества Пушкина, и об особенностях каждого из них сказано в соответствующем разделе книги. Собственно говоря, периодизация творчества поэта, выполненная исключительно с опорой на формально-статистический анализ, была одним из главных достижений Ярхо и его учеников. Этапы эволюции пушкинского стиха были выведены путем сведения воедино динамики развития отдельных признаков: употребление различных систем стихосложения, пропорции стихотворных размеров, количество белых стихов, виды строфических форм, метрическая композиция (см. Лапшина и др. 1934: 45–58). С точки зрения методики анализа, это были непростые операции, но составители «Справочника» не стали обременять читателя деталями синтеза различных кривых.

Чтобы представить себе приемы построения эволюции различных литературных структур на основе количественных методов, необходимо заглянуть в «Методологию точного литературоведения». Там можно выяснить, что изучение эволюции, по Ярхо, – очень важная часть любого литературоведческого исследования. Ученый собрал в «Методологии» целый ряд статистических процедур, разработанных им для более точного описания изменений отличительных признаков во времени и определения места какого-либо литературного явления на исторической оси. Раньше других Ярхо использовал точные методы для установления периодизации творчества в исследовании «Рифмованная проза драм Хротсвиты» (1926–1930), и в «Методологии» приводится много соответствующих примеров оттуда. Однако и «Методология», и позднейшие «Комедии и трагедии Корнеля», и «Распределение речи в 5-актной трагедии», где Ярхо также занимается построением эволюции литературных явлений точными методами, были созданы уже после «Метрического справочника к стихотворениям Пушкина» и впервые опубликованы сравнительно недавно (см. Ярхо 1997; 1999/2000; 2006). Исследование о Хротсвите увидело свет в пересказе тоже не так давно (см. Гаспаров 2003), а полностью не опубликовано до сих пор. Получается, что «Метрический справочник» – хронологически первая и едва ли не единственная прижизненная фик-

сация результатов оригинальной методики оценки эволюции стиховых параметров количественными методами. Конечно, такой рецензент, как Н. Ф. Бельчиков, не смог этого оценить.

Ярхо, Лапшина и Романович выделили следующие периоды эволюции пушкинского стиха: 1814–1816(17), 1817(18)–1824; 1825; 1826–1829; 1830–1836. Примечательно, что они практически совпали с традиционно выделяемыми этапами биографии поэта. Этот факт был отмечен анонимным автором анонса уже вышедшего «Справочника» в пушкинском томе Литнаследства: «Наиболее любопытный результат этой части работы (диахронического обзора. – М. А.) состоит в том, что периоды эволюции стихосложения поразительно совпадают с главнейшими этапами жизни поэта: сильный перелом в 1825 г. резко делит метрическое творчество поэта на две половины; другие два поворотных пункта падают на 1816 (лицейский период) и на 1830 гг.» (ЛН 1934: 1169). Уже по этой фразе видно, какой контраст представляет собой аннотация «Справочника» в Литнаследстве по сравнению с «недоумениями» Бельчикова, и, еще больше, – с другой печатной рецензией (см. Сергиевский 1935). Положительная оценка труда Ярхо и его учеников в советской печати тех лет выглядит почти чудом: формальный анализ, тем более с применением статистики и публикацией таблиц с результатами подсчетов, был совершенно неприемлем для официальной науки и критики. Показательно, что автор рецензии в «Литературном критике» воспринял описание метрики Пушкина как «формалистическую архаику»: «К самым худшим временам господства в литературоведческой работе откровенно идеалистических, откровенно противопоставляющих себя марксизму-ленинизму, теоретических течений возвращает нас эта книга» (Сергиевский 1935: 240). Напротив, автор анонса «Справочника» для Литнаследства указал на перспективы дальнейших исследований: «Эта книжка является скорее приглашением всех желающих принять участие в аналогичном обследовании как других сторон творчества Пушкина (стиль, поэтика, композиция), так и метрики других русских поэтов» (ЛН 1934: 1170). Не исключено, впрочем, что анонс составил сам Ярхо или кто-то из его учеников.

Вторая часть этого пожелания сбылась только через 40 с лишним лет, когда под редакцией М. Л. Гаспарова, М. М. Гиршмана и Л. И. Тимофеева вышел сборник «Русское стихосложение» (1979), содержащий метрические справочники поэтов XIX века. В качестве единственного образца научного жанра Гаспаров указывал на метрические справочники к стихам Пушкина и Лермонтова, составленные Ярхо и его коллегами: «<...> сам Б. И. Ярхо рассматривал этот справочник лишь как первый в большой серии работ <...>: за справочником по метрике Пушкина должны были последовать, во-первых, справочники по метрике других русских поэтов, а во-вторых, справочники по рифме Пушкина, по его стилистике, по его образному строю. <...> Поэтому, когда в 1960-х годах развитие советского стиховедения сильно оживилось <...>, естественно явилась

потребность продолжить и расширить работу над метрическими справочниками <...>» (Гаспаров 1979: 5).

Новый статистический обзор пушкинского стиха, выполненный для «Русского стихосложения XIX века» М. Ю. Лотманом и С. А. Шахвердовым, конечно, значительно уточняет, либо вовсе отменяет прежние данные Ярхо, Лапшиной и Романовича. Периоды развития стихотворной техники поэта в нем также выглядят иначе: 1) 1813–1820; 2) 1821–1825; 3) 1826–1830; 4) 1831–1836 (Лотман – Шахвердов 1979: 164). Однако совершенно очевидно, что без пионерского труда Ярхо и соавторов новейший справочник пушкинской метрики и строфики был бы другим.

Ряд прочих «недоумений» Бельчикова Ярхо все же учитывает, а среди тех, с которыми спорит, есть такие, за которыми стоят целые концепции. Остановимся подробнее на трех таких случаях.

а) Бельчикову чем-то не понравились «рассуждения об *организме поэта*». Ярхо ответил не без сарказма: «До сих пор считал, что, человек <...> – это организм, а не механизм. Не знаю, с какого времени это опровергнуто».

Речь идет о замечании в скобках, которое в опубликованном «Справочнике» располагается на стр. 46–47: «<...> организм, да еще такой тонкий, как психика поэта, – не механизм, тем более не часовой механизм <...>». Скорее всего, слово «организм» по отношению к Пушкину, когда речь идет о его творчестве, а не, скажем, о физическом состоянии, показалось рецензенту неожиданным и неуместным¹⁶. Для Ярхо же слово «организм» было прежде всего биологическим термином, который, он полагал, совершенно целесообразно применять не только к писателям и поэтам, у которых действительно есть свой физический организм, но и к любым продуктам их интеллектуальной деятельности. Любой текст для Ярхо был организмом, который он не сравнивал, а гомологически уподоблял живому организму. Рассуждения об этом можно найти в его «Методологии точного литературоведения» (см. Ярхо 2006: 54–55, 60, 111–117 и др.). Но вместо того чтобы разворачивать аналогичную аргументацию на полях замечаний рецензента «Справочника», ученый отстаивает свое словоупотребление, ссылаясь на самые обычные, повседневные представления. Вот так фраза в скобках об организме поэта, напрямую связанная с научным мировоззрением Ярхо, которое он тогда не мог открыто высказывать, и осталась в «Справочнике».

б) Бельчиков выписывает: «Пушкин прогрессивен». Очевидно, что и эти слова показались рецензенту сомнительными. В вышедшем труде слово «прогрессивен» встречается только один раз. Речь идет о количестве

¹⁶ Забавно, что то самое слово, за которое Пушкин шутливо просил прощения в «Осени» (1833), снова появляется, теперь уже в истории его восприятия, и что теперь этого «прозаизма» не может простить уже один литературовед другому.

строк трехстопного ямба в стихах вольного ямба. Ярхо и соавторы пишут: «3-стопные, довольно распространенные в XVIII веке (в среднем около 18%), в XIX веке начинают выходить из моды и обнимают в среднем около 7% В<ольного> Я<мба> (Крылов – 8,5, Измайлов – 13, Грибоедов – 3,2). Пушкин в этом пункте, стало быть, сильно прогрессивен» (Лапшина и др. 1934: 28). Из приведенной там же таблицы можно узнать, что в вольном ямбе Пушкина строк трехстопного ямба 2,1%. На основании этих данных и делается вывод, что Пушкин прогрессивен **в отношении доли строк трехстопного ямба**.

Когда Ярхо увидел, что Бельчикова смутило подобное словоупотребление, он даже не счел нужным объяснять его или вступать в полемику с рецензентом. Он лишь иронично подтверждает: «Да, не консервативен». Помимо непонимания Бельчиковым логики чисто стиховедческого исследования, его реплика может объясняться и некоторыми идеологическими представлениями. Слово «прогресс, прогрессивный» Бельчиков, по-видимому, привык воспринимать в ином контексте: идеологическом, социологическом, либо историческом. Поэтому он мог решить, что в стиховедческом исследовании это слово неуместно.

Необходимо также иметь в виду, что в пушкинистике того времени существовало стойкое представление о консерватизме Пушкина (см. об этом Черниговский 2009: 22–23, 25–26, 29–30). Это понятие относилось, конечно, не к стиху, а к мировоззрению поэта, к его политическим взглядам. Еще П. А. Вяземский в позднейшей «Приписке» (1875) к собственной рецензии на «Цыган» (1827) так характеризовал политические взгляды Пушкина: «На политическомъ поприщѣ, если оно открылось-бы предъ нимъ, онъ безъ сомнѣнія былъ-бы либеральнымъ консерваторомъ, а не разрушающимъ либераломъ» (Вяземский 1878: 322). П. Б. Струве и С. Л. Франк, которые в 1920-е годы развивали идеи «либерального консерватизма» как течения в политической мысли, вполне осознавали, что пользуются той характеристикой, которую дал Вяземский Пушкину: «Вяземский едва ли не первый для России вычеканил формулу “либеральный консерватизм” и притом именно в применение не к кому иному, как к самому Пушкину», – говорил П. Б. Струве в 1929 г. в докладе «Б. Н. Чичерин и его место в истории русской образованности и общественности»¹⁷.

В 1937 году, то есть позднее обсуждения «Метрики Пушкина» в издательстве, С. Л. Франк в брошюре «Пушкин как политический мыслитель» писал: «По общему своему характеру политическое мировоззрение Пушкина есть *консерватизм*, сочетающийся, однако, с напряженным требованием свободного культурного развития, обеспеченного правопорядка и независимости личности, – т.е. *в этом смысле* проникнутый

¹⁷ <https://sociology.mephi.ru/docs/polit/html/struve.htm> (дата обращения: 21. 09. 2016). Г. П. Федотов в юбилейной статье «Певец империи и свободы» (1937) также применял к Пушкину формулу «свободный консерватизм» и тоже со ссылкой на Вяземского (см. Гальцева 1990: 375). О схожей трактовке политических взглядов Пушкина у С. Л. Франка, И. А. Ильина и Г. П. Федотова см. Черниговский 2009: 30–31.

либеральными началами» (Франк 1999: 61; курсив в источнике. – М. А.). Хотя знакомство Бельчикова с новейшей эмигрантской литературой оппозиционного по отношению к советской власти толка вызывает сомнения, совсем исключать это, во-первых, не стоит, а во-вторых, в контексте внутренней полемики вокруг «Справочника» все-таки можно учесть существование данного философского направления, восходящего к общественной мысли XIX века¹⁸.

С другой стороны, и «левые», марксистски ориентированные литературоведы говорили о политическом консерватизме Пушкина. Так, Д. Д. Благой в книге-очерке «Классовое самосознание Пушкина» (1927; переиздавался в составе его книг, см. Благой 1929 и 1931) писал, что «от оппозиции правительству, от либерализма и стремлений к широкой политической свободе» Пушкин после 1825 года «приходит к полному признанию исторической закономерности совершающегося, к признанию антиисторическими попыток, подобных восстанию декабристов, нарушить его, приходит к просвещенному консерватизму» (Благой 1927: 59). Д. Н. Черниговский, автор обзора социологических трактовок биографии Пушкина, считает, что Благой здесь прямо «реанимировал популярную до революции формулу» Вяземского (см. Черниговский 2008: 79). Он напоминает также, что М. Н. Покровский, одиозный историк рубежа 1920–1930-х годов, полагал, что Пушкин в своих взглядах был даже более реакционен, чем «политическая доктрина николаевского самодержавия» (там же). «Такое отношение к Пушкину в конце 1920-х и в начале 1930-х годов было не редкостью, – продолжает историк, – его высказывали как представители академической науки, так и авторы школьных учебников» (там же). Этот идеологический фон, надо думать, был хорошо известен Бельчикову¹⁹. Именно поэтому идея о прогрессивности Пушкина в обращении с вольным ямбом резко выбивалась из привычных представлений рецензента. Этот пример хорошо показывает, в какую интеллектуально чуждую среду попадал «Метрический справочник к стихотворениям Пушкина» после публикации.

в) Перед тем как выделить этапы развития стиха Пушкина, авторы «Справочника» приводят «два наиболее распространенных типа биографической периодизации» его творчества: «Первый тип: 1) до декабря 1825 года; 2) после декабрьского восстания. Второй тип: 1) лицейский период (1814–1817); 2) южный период (1818–1824) <...>; 3) первый петербургский период (1825–1829) <...>; 4) второй петербургский период (1830–1837) ...» (Лапшина и др. 1934: 44–45). По поводу такой хронологии Бельчиков замечает: «У “социологов” есть попытки *иначе* делить

¹⁸ О «либеральном консерватизме» пушкинской языковой реформы писал В. В. Виноградов (1935: 317).

¹⁹ В ГАХН Бельчиков сотрудничал, в частности, с Социологическим отделением, где работали также В. Ф. Перверзев и его ученик Г. Н. Поспелов – см. сообщение о его докладе: *Бюллетени ГАХН* 6-7 (1927): 13.

творчество Пушкина». Слово «социологов» автор отзыва берет в кавычки – надо понимать, что он имеет в виду представителей социологического направления в литературной науке тех лет. Реакция Ярхо на это замечание звучит едва ли не презрительно: «Какие попытки?» Ясно, что ученый не собирается их учитывать.

Между тем, наверное, самой известной попыткой такого рода была периодизация «классового самосознания» Пушкина, предложенная все тем же Благим. Он выделял три этапа: 1) с 1817 по 1823 год длился «период наименьшей классовой сознательности Пушкина», 2) с 1823/1825 по 1830 год – время его дворянского самосознания, 3) после 1830 года Пушкин «ищет прилепиться» к «третьему состоянию», «мещанству», «мелкобуржуазной интеллигенции» (Благой 1927: 12, 58, 59). «Литературно-творческая» эволюция поэта полностью совпадает, по Благому, с эволюцией его «классового самосознания» (1927: 59).

Интересно, что этапы эволюции стиха Пушкина, как они представлялись Ярхо с соавторами, в значительной степени соответствуют и «социологической» периодизации Благого. Однако Ярхо это уже мало интересовало по сравнению с чисто статистическими методами оценки периодов эволюции стиховых параметров, как уже говорилось выше. Если он и ориентировался на какую-то существующую периодизацию, то это было описание эволюции стихотворной техники Пушкина, предложенное еще в 1915 году Брюсовым. Он выделял три основных периода: до 1820-го, 1820-е годы, 1830-е годы (ср. периодизацию М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова, приведенную выше) – и пять «ступеней развития»: 1812–1815 и 1816–1819 годы в первом периоде, 1820–1824 и 1825–1830 годы во втором периоде и 1831–1836 годы в третьем периоде (см. Брюсов 1975: 61–62).

Возвратимся теперь к распоряжениям Каменева, которые он дал редакции по поводу печатания «Справочника».

3. Печатать 5000 малым форматом, если можно форматом *нашего собрания сочинений Пушкина*, если нет – форматом нашего каталога.

Книга была напечатана в количестве 1500 экземпляров, форматом 12,5 × 17,5 см. Такой же размер блока был и у каталогов издательства «Academica», и у разных малоформатных изданий классической литературы, в том числе у «Мюнхгаузена» К. Иммермана, «Песни о Роланде» и «Саги о Волсунгах», но не у томов пушкинского девятитомника: они были меньше – 9,5 × 13 (ср. форматы по библиографии изданий: Алексеева 2004: 224 № 490, 491; 233 № 545а; 247 № 635; 249 № 645; 252–253 № 662, 668; 267–268 № 759–764; а также сами издания: Каталог 1932; Пушкин 1935–1938 и др.). Таким образом, данный пункт распоряжения был, в основном, выполнен. Заметим, что Каменев, выбрав для «Справочника» формат пушкинского собрания сочинений, понял идею Ярхо рассматривать его труд как необходимое приложение к корпусу текстов Пушкина.

Указание Каменева относительно контртитла выполнено не было. Справочник вышел вне серии и без контртитла. Вместе с ним было

снято и важное сообщение о том, что издание подготовлено «под общей редакцией Л. Б. Каменева». Сокращенный заголовок «Метрика Пушкина», который тоже предполагалось поместить на контртитальный лист, переместился на корешок.

Пятый пункт директивы Каменева:

Производственному отделу так рассчитать свою работу над этой книжкой, чтобы она вышла в свет не раньше, а позже «Языка Пушкина» Виноградова и «Пушкин-критик», непосредственно после появления этих книг, —

не удалось выполнить в точности. Работа Лапшиной, Романовича и Ярхо вышла в свет в ноябре 1934 года. Знаменитая книга В. В. Виноградова «Язык Пушкина» была сдана в набор гораздо раньше, 31 декабря 1933 года. Однако 8 февраля 1934 года Виноградов был арестован, 17 апреля — выслан в Вятку, где находился до 1 мая 1936 года. По-видимому, пока шло следствие и во время ссылки ученого руководство «Academia» медлило с выпуском его книги. Но 16 декабря 1934 года был арестован сам Каменев. Новое руководство «Academia» тем не менее продолжало публиковать уже подготовленные к изданию книги (Крылов — Кичатова 2004: 128 сл.). Так, 1 января 1935 года был наконец-то подписан к печати «Язык Пушкина», который вскоре, в феврале 1935 года, вышел в свет (в то время как главный редактор книги находился в тюрьме, а ее автор — в ссылке!), — как оказалось, не раньше, а позже «Метрики Пушкина» (см. Виноградов 1935: 459).

Другое упомянутое Каменевым издание, «Пушкин — критик», — это выставленное на переплет и суперобложку альтернативное заглавие книги «Пушкин о литературе» (см. Богословский 1934). Оно вышло, как это и было задумано, действительно раньше труда Ярхо, Лапшиной и Романовича: сдано в набор 29 октября 1933 года, подписано в печать 5 апреля 1934 года (см. Богословский 1934: 670).

За внешне рутинной историей подготовки к печати «Метрического справочника к стихотворениям Пушкина», которую удалось осветить благодаря неизвестным прежде документам, скрывается глубокий драматизм положения ученого, да и всей гуманитарной науки накануне большого террора. Собственно научные работы Ярхо в Советской России выходили крайне редко; в начале 1930-х годов, после разгрома ГАХН и формальной школы, ученый, видимо, не пытался их публиковать (исключением стал сборник «Памяти П. Н. Сакулина» (1931), где Ярхо напечатал статью «Действо о десяти девах»). Однако с приходом в «Academia» либерально настроенного Л. Б. Каменева, покровительствовавшего «старой» интеллигенции и даже репрессированным, у Ярхо появились надежды на участие в научных изданиях мировой классики.

Однако положение Каменева было достаточно шатким: после ссылки 1932–1933 годов, несмотря на «покаянное» выступление на XVII съезде ВКП(б), уход из политики в науку и культуру (4 мая 1934 года Каменев был

назначен на пост директора Института русской литературы (Пушкинский дом), а 14 июня – стал еще и директором Института мировой литературы), он проработал в издательстве чуть более полутора лет до своего последнего ареста (с мая 1933-го по декабрь 1934 года; подробнее см. Крылов – Кичатова 2004: 75–105). За это короткое время Ярхо успел добиться публикации не только своего «Справочника» (между письмом с проспектом «Метрики Пушкина» (октябрь 1933) и выходом ее в свет (ноябрь 1934) прошло немногим больше года), но и «Песни о Роланде», «Саги о Волсунгах»; договориться об издании других работ²⁰. Через три месяца после ареста Каменева Ярхо и сам оказался в тюрьме и больше не смог опубликовать ни одного научного исследования. Таким образом, благодаря уникальному стечению обстоятельств и личным качествам автора и редактора, в условиях нарастающего террора была опубликована единственная вышедшая при жизни монография Ярхо по стиховедению, первый в русистике и образцовый метрический справочник нового типа, волею судеб закрывший эпоху формально-квантитативного стиховедения первой трети XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Г. А. «Каталог изданий “Academia”. 1922–1938». Крылов В. В., Кичатова Е. В. *Издательство «Academia»: Люди и книги. 1921–1938–1991*. Под общей редакцией В. А. Попова. Москва: Academia, 2004: 163–296.
- Благой Д. *Классовое самосознание Пушкина. Введение в социологию творчества Пушкина*. Москва: Издательство Всероссийского Союза поэтов, 1927.
- Благой Д. *Социология творчества Пушкина. Этюды*. Москва: Федерация, 1929.
- Благой Д. *Социология творчества Пушкина. Этюды*. Второе дополненное издание. Москва: Кооперативное издательство «Мир», 1931.
- Богословский Н. В. *Пушкин о литературе*. Подбор текстов, комментарии и вступительная статья Н. В. Богословского. Редактор Л. Б. Каменев. [Москва; Ленинград]: Academia, 1934.
- Брюсов В. Я. *Собрание сочинений*. Т. VII: Статьи о Пушкине; Статьи об армянской литературе; «Учители учителей». Москва: Художественная литература, 1975.

²⁰ Именно в издательстве «Academia» вышли подготовленные им тома К. Иммермана (в соавторстве с Г. И. Ярхо, 1931–1932), «Сага о Волсунгах» (1934) и «Песнь о Роланде» (1934); вступительные статьи и комментарии в этих изданиях – результат полноценной исследовательской работы. В планы «Academia» были включены даже сборник латинских средневековых видений под названием «Предшественники Данте», подготовленный Ярхо не позднее 1922 года, и «Сто новых новелл», памятник французской литературы XV века, переведенный и прокомментированный Ярхо в первой половине 1930-х годов (см. Каталог 1932: 59). Эти две готовые к печати рукописи до сих пор не изданы полностью. Кроме того, в планах издательства была подготовка книги «Сид. Поэма и романсы. Перевод Б. Ярхо, под редакцией А. Смирнова» (там же: 61). Этот замысел удалось осуществить только в 1959 году, когда вышел перевод Ярхо, переработанный Ю. Б. Корнеевым и А. А. Смирновым (см.: Песнь о Сиде 1959). В переводе Ярхо планировалось также напечатать эпиграммы Марциала и издать под его редакцией «Скандинавские саги» в нескольких выпусках (см. Каталог: 54, 65). Перевод Марциала, по-видимому, осуществлен не был; из саг Ярхо подготовил только «Сагу о Волсунгах». В 1937 году, когда Ярхо был уже в ссылке в Омске, издательство напечатало без подписи его перевод драмы Шиллера «Дон Карлос» (см. Шиллер 1937).

- Виноградов В. В. *Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка*. Москва; Ленинград: Academia, 1935.
- Вяземский П. А. *Полное собрание сочинений*. Т. I: 1810–1827. Санкт-Петербург: Издание графа С. Д. Шереметева, 1878.
- Гальцева Р. А. *Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в.* Составление, вступительная статья, библиографические справки Р. А. Гальцевой. Москва: Книга, 1990.
- Гаспаров М. Л. «От редакции». Гаспаров М. Л., Гиршман М. М., Тимофеев Л. И. (ред.). *Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов*. Москва: Наука, 1979: 3–13.
- Гаспаров М. Л. «“Рифмованная проза драм Хротсвиты” – неизданное исследование Б. И. Ярхо». *Arbor mundi / Мировое древо* 10 (2003): 165–186.
- Кадык Л. Ф., Крылов В. В. «Каменевская пушкиниана». *Исторический архив* 3 (1999): 25–37.
- Каталог 1932 – *Издательство «Academia»*. *Каталог изданий 1929–1933 с приложением плана изданий на трехлетие 1933–1935*. Москва; Ленинград: Academia, 1932.
- Крылов В. В., Кичатова Е. В. *Издательство «Academia»: Люди и книги. 1921–1938–1991*. Под общей редакцией В. А. Попова. Москва: Academia, 2004.
- Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. *Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина*. Москва: Academia, 1934.
- ЛН 1934 – «Метрический справочник к стихотворениям Пушкина: [Анонс]». Зильберштейн И. С., Сергиевский И. В. (ред.). *Литературное наследство*. Т. 16–18. Москва: Журнально-газетное объединение, 1934: 1169–1170.
- Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. «Метрика и строфика А. С. Пушкина». Гаспаров М. Л., Гиршман М. М., Тимофеев Л. И. (ред.). *Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов*. Москва: Наука, 1979: 145–257.
- Любимов Николай. *Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний*. Т. 2. Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Песнь о Сиде 1959 – *Песнь о Сиде. Староиспанский героический эпос*. Переводы текстов Б. И. Ярхо и Ю. Б. Корнеева. Издание подготовил А. А. Смирнов. Москва; Ленинград: Наука, 1959.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. Т. I–VI. Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1930–1931.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 9 томах*. Под общей редакцией Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. [Москва; Ленинград]: Academia, 1935–1938.
- Сергиевский И. «Формалистическая архаика». *Литературный критик* 5 (1935): 240–242.
- Франк С. Л. *Этюды о Пушкине*. Москва: Согласие, 1999.
- Черниговский Д. Н. «Политическая биография А. С. Пушкина в трудах советских социологов 1920–1930-х гг.» *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета* 2/1 (2008): 78–82.
- Черниговский Д. Н. *Биография А. С. Пушкина в литературоведении 1920–1930-х годов в СССР и русском зарубежье: генезис, эволюция, методология: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2009.
- Шиллер И. Х. Ф. «Дон Карлос, инфант Испанский: Драматическая поэма». Перевод [Б. И. Ярхо] под редакцией В. Морица. Шиллер И. Х. Ф. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. III: Драммы. Москва; Ленинград: Academia, 1937: 1–279.
- Ярхо Б. И. «Распределение речи в пятиактной трагедии (К вопросу о классицизме и романтизме)». Подготовка текста, публикация и комментарии М. В. Акимовой. *Philologica* 4/8–10 (1997): 201–287.
- Ярхо Б. И. «Комедии и трагедии Корнелия (Этюд по теории жанра)» Подготовка текста, публикация и примечания М. В. Акимовой. *Philologica* 6/14–16 (1999/2000): 143–319.
- Ярхо Б. И. *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы*. Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщикова, М. И. Шапир. Под общей редакцией М. И. Шапира. Москва: Языки славянских культур, 2006.

Марина Акимова

РЕДАКЦИЈСКА ИСТОРИЈА „МЕТРИЧКОГ ПОМАГАЛА ЗА ПЕСМЕ
А. С. ПУШКИНА“ Н. В. ЛАПШИНЕ, И. К. РОМАНОВИЧА И Б. И. ЈАРХО

Резиме

„Метричко помагало за песме А. С. Пушкина“ (1934) изашло је у издавачкој кући „Academia“, на чијем се челу налазио Л. Б. Камењев. Непознати материјали из архива издавачке куће дају могућност да осветлимо околности припреме једине књиге која је изашла за живота Б. И. Јархо и првог метричког помагала у историји руске науке о стиху. Открива се учешће Камењева у уређивању „Помагала“, његов благонаклон однос према раду Јархо и његових колега. Први пут се нуди у научној јавности унутрашња рецензија на књигу Н. Ф. Белчикова, чији низ критичких запажања није довео до великих исправки нити је засметао изласку истраживања из штампе. Показали смо да је штампање „Метрике Пушкина“ у мучним околностима пред велики терор било могућно захваљујући ретком стицају пријатних околности.

Кључне речи: формално-статистичка наука о стиху, приручник за версификацију, А. Пушкин, Б. Јархо, Л. Камењев, Н. Белчиков.

Peter Steiner

University of Pennsylvania, Philadelphia

psteiner@sas.upenn.edu

A CLOSE ENCOUNTER OF THE FOURTH KIND:
WHEN MARXISM MET STRUCTURALISM FOR
THE FIRST TIME IN PRAGUE, 1934*

*Il est beau comme la <...> rencontre fortuite sur une table
de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*

Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*

Jan Mukařovský's 1934 study of Milota Zdirad Polák's poem *The Sublimity of Nature* (1819) marked a watershed in the history of the Prague Linguistic Circle. According to Mukařovský, Polák's poem combines the innovative features in the structure of Czech verse with the justification of the ideological needs of the emerging Czech nation. On December 10, 1934 the Circle organized a public quodlibet about Mukařovský's study. Among the participants was a young Marxist theoretician, Závěš Kalandra, who rejected Mukařovský's "mechanical" bifurcation of the impulses driving the literary evolution into "internal" and "external" series each with its own immanent development invoking instead Mukařovský's category "structure of structures" which, in its turn, goes back to Roman Jakobson's and Yurii Tynianov's term, "system of systems." Simultaneously, Kalandra rejected "the vulgar pseudo-Marxist conception of literary history as a 'copy' of the economic development." Instead, he invoked Friedrich Engels' thesis that interaction between economics and the ideological spheres was much more complicated and always mediated by many factors. The article analyzes the arguments made during this discussion and the consequences it had for Mukařovský and Kalandra.

Key words: Structuralism, Marxism, Jan Mukařovský, Závěš Kalandra.

В 1934 году Ян Мукаřовский опубликовал работу о поэме М. З. Полака «Величие природы» (1819). Эта работа послужила водоразделом между двумя периодами существования Пражского лингвистического кружка. В поэме Полака, по Мукаřовскому, новые тенденции в структуре чешского стиха соединяются с обоснованием идеологии зарождающейся чешской нации. 10 декабря 1934 года на открытом заседании кружка, где обсуждался текст Мукаřовского, молодой марксистский теоретик Завěш Каландра выступил против механистичности имманентного подхода, различающего две непересекающиеся линии литературной эволюции – «внешнюю» и «внутреннюю». Для описания взаимосвязи литературы с социальным контекстом он предложил термин самого Мукаřовского «структура структур», восходящий к термину Ю. Тынянова и Р. Якобсона «система систем».

* An early version of this paper was delivered at the 33rd annual conference of the Chinese National Association for the Study of Marxist-Leninist Literary Theory and Creative Writing in Chengdu on October 14, 2016.

Одновременно Каландра отверг как вульгарное представление о том, что литература – лишь копия экономического базиса, указав, что, по Энгельсу, связи между базисом и надстройкой гораздо более сложны и многократно опосредованы. В статье анализируются аргументы, высказанные в ходе этой дискуссии, и те последствия, которые она имела для Мукаржовского и Каландры.

Ключевые слова: структурализм, марксизм, Я. Мукаржовский, З. Каландра.

In his authoritative survey of the Prague School, František Galan wrote (1985: 56): “With the historical account of *The Sublimity of Nature*, Prague Structuralism made a noticeable dent in literary scholarship”. Let me unpack this rather elliptic statement. Mukařovský’s 1934 study of a descriptive poem with a distinctly 18th century title, *The Sublimity of Nature*, by the nowadays virtually forgotten Czech poet, Milota Zdirad Polák (1788–1856), marked a watershed in the Circle’s history for two reasons. First, it heralded a definitive departure from a purely immanent approach to literary evolution bequeathed to the early Structuralism by the Russian Formal school. True, by the end of the 1920s the initially productive hypothesis about the full independence of verbal art from any exogenous, extra-literary factors was already critiqued by some forward-looking Formalists themselves. I am referring, in particular, to the eight point of Roman Jakobson’s and Yurii Tynianov’s joint thesis drafted in Prague in 1928, casting the autonomy of literary series in merely relative terms. The immanent laws of literary evolution, the duo insisted, cannot fully explain the actual developmental trajectory of verbal art. They “are merely an indeterminate equation, limiting, in fact, the number of possible solutions, yet not making one of them inevitable. Only an analysis of the correlation between the literary series and other historical series can solve the question why a specific path prevailed... Such correlation (a system of systems) has its own structural laws, which must be investigated” (Jakobson – Tynianov 1928: 37). Mukařovský’s analyses of *The Sublimity of Nature*, I would argue, was the first systematic and sustained attempt to apply Jakobson’s and Tynianov’s historiographic insight to an empirical material, an actual literary text. By integrating Polák’s poem into an overarching context of the 19th century Czech society it offered a credible exit from the Formalist *cul-de-sac*.

There is still a second reason why Mukařovský’s study “made a noticeable dent in literary scholarship”. This is because it was *noticed* by the professional public and established Structuralism as a generally accepted theoretical concept. Even the doyen of Czech criticism, the venerable F. X. Šalda (1867–1937), felt compelled to dedicate a special essay to this “shrewd monograph” which, “as an attempt at a synthesis of the formal and the sociological methods merits consideration not only from among the scholarly circles but the literary ones as well” (Šalda 1934/1935: 60). Leaving the intellectual quality of Mukařovský’s analysis aside, what contributed to making the new -ism a regular lexical item in Czech was a well calculated promotional campaign by the Prague Linguistic Circle. On December 10, 1934 this association organized a public quodlibet about the text. Among the participants was, besides the usual

suspects like Peter Bogatyrev, Roman Jakobson, and René Wellek, a Marxist theoretician, Závěš Kalandra (1902–1950) whose revolutionary *Weltanschauung* and no academic affiliation made him definitely stand out from the crowd. Who was Kalandra? Eleven years younger than Mukařovský he studied philosophy and classical philology at Charles University (1922–27) and for the next two years in Berlin. But spurning an academic career, he withdrew his finished doctoral dissertation on Parmenides from a consideration for the degree (Kalandra 1996), devoting instead his time and energy to modern art and radical politics. After joining the Communist Party in 1923 Kalandra became a regular contributor to numerous leftist and avant-garde journals and after 1929, he served as an editor of several Communist periodicals. His critique of Mukařovský's "Attempt at an Analysis and Developmental Classification of a Poetic Structure" (a subtitle of the Polák piece) was the first salvo in the ideological strife between Marxism and Structuralism that will animate the Czech literary scholarship for more than a half a century to come. Yet, before presenting Kalandra's voice, I must summarize in the most economical way the main theses of Mukařovský's argument to which Kalandra was reacting against.

The very choice of a rather obscure pre-Romantic poem by a minor Czech writer, comparable in its style to, say, James Thomson's *Seasons*, as a subject of a lengthy, detailed analyses was on Mukařovský's part a programmatic statement. He was not, as he declared, concerned with the aesthetic value of the text either for its first readers or for the current ones, because both are, for obvious reasons, overtly limited. A literary historian deals, Mukařovský opined, with a value of a different kind. This he termed the developmental significance of the text: "the work's relation to the dynamism of evolution", i.e., its contribution to the change of the literary system. From such a perspective, then, "the work which in some manner reshuffled the structure of the preceding period appears as a positive value, whereas the work that accepted that structure without change appears as a negative value" (Mukařovský 1982: 447). And Polák's descriptive poem, despite its abstruse vocabulary and convoluted syntax (or, perhaps, because of it) was, in the history of Czech literature, Mukařovský illustrated convincingly, a step forward: if not exactly the beginning of a new epoch, then definitely the passageway toward it.

"If we are to grasp the literary process in its entire complexity and simultaneously in its regularity", declared Mukařovský (1982: 511), "we must accept as our working hypothesis the dual impetus for every phenomenon: whether at the boundary of the literary structure and other series (the external impulse) or within it (interrelatedness of its components)". But, as Kalandra observed, despite this generally acceptable premise, Mukařovský's analysis of Polák ultimately privileges the latter over the former. Let me explain.

Focusing on the developmental trends of Czech poetry in the early 19th century, Mukařovský pointed out that the debut of *The Sublimity of Nature* occurred at the moment of the important versification crisis: the transition from syllabic to syllabo-tonic metrics. Polák sided with the new tendency and, as Mukařovský's statistics clearly illustrated, his poem, insofar as its metrical

impulse indicates, was a sixteen-syllabic trochee. But this fact alone would hardly make Polák an innovator. His evolutionary impact rests, according to Mukařovský, in something else. To wit: the first practitioners of the Czech syllabo-tonic versification in whose stead Polák followed were concerned above all with foregrounding the regularity of the meter, making sure that every single downbeat was actually accentuated, which in Czech, with an obligatory lexical stress on the first syllable, was rather easy to do for trochee. In this language, any string of two-syllabic words is by default trochaic. If overused, however, this led to a boring rhythmic monotony, a fully predictable coincidence of the foot and the word boundaries. Polák's contribution rested in his ability to break this bond, syncopating the dipodic verse, making thus the Czech trochee rhythmically more diverse than before. He achieved this break by saturating his verse with polysyllabic words. But since, in the Czech vocabulary, two-syllabic words are the prevalent lexical material, he was forced to coin unusually lengthy neologisms — mostly substitutions for shorter synonyms — remedying this deficiency. Such freaks of morphology had, in turn, a peculiar bearing on the overall theme of the poem: the picturesque description of Nature. Polák's newfangled coinages referred as a rule indirectly: invoking, for example, the abstract quality of a signified object instead of employing a proper designation ("stoneness" for a "stone"). In fact, the text contains an extraordinary quantity of descriptive periphrases (Mukařovský lists many types of them) which to some degree corresponds to the poem's overall genre: the depiction of Nature's sublimity.

But this line of argument, explaining the structure of Polák's texts exclusively in terms of the inner developmental logic of the Czech literary system at the turn of the 19th century, was clearly insufficient insofar as it turned a blind eye to the social context to which this poem reacted. It had to be augmented by the sociological interpretation of its origin. Since the 17th century, the Czech lands were part of the multinational Habsburg empire. But rapid industrialization and modernization around the turn of the 19th century triggered in that country (as elsewhere in Europe) the rise of centrifugal nationalism. Czech historians refer to this period as "the National Awakening", the drive spearheaded by a handful of newborn patriots to make the local population nationally self-aware as an ethnically autonomous group with distinct historical and cultural characteristics. An important component of this project was raising the intellectual *niveau* of Czech language — the ultimate marker of national identity — which after many years of neglect atrophied to a mere peasant vernacular (German was the privileged tongue). In this project, literature played an indispensable role. As Mukařovský (1982: 510) put it: "Polák strove for a 'high-brow' and exclusive poetry which was supposed to attract to the nationalist ideology the 'higher' strata of society; the generic features of descriptive poetry facilitated the creation of such a work". And this, moreover, explains his selection of the lofty theme borrowed from foreign sources with no precedent in the Czech literary system.

At this point, it seems, Mukařovský succeeded in verifying his “working hypothesis”. He linked the structure of Polák’s text simultaneously to both: the developmental dynamism of the Czech versification, and, at the same time, the ideological needs of the emerging Czech nation. But was this truly so? The quantitative disproportion between the poetic and the sociological parts of his study was patent at the first glance. It would not be an exaggeration to say that Mukařovský’s inquiry was about literary history with the social aspect of the poem just appended for the sake of the above stated hypothesis. And the author, it must be stressed, was well aware of this issue. As a literary historian, Mukařovský argued, he was concerned primarily with the evolution of verbal art. In this sphere of human praxis “the aesthetic function which makes a poetic work poetic ... is *de jure* dominant”, albeit “*de facto* it might be pushed out of this position by another function” (Mukařovský 1982: 506). But it is precisely the dominance of aesthetic that guarantees literature its artistic identity and the continuity of its history. “The literary historical research must take into account that external interventions — whether successively or simultaneously — can come from different corners ... and can pertain not only to the theme but also to any other component of the [literary] structure”. Yet, and this was Mukařovský’s ultimate point, “the unity of development is not maintained by the congruity or the unidirectionality of these external interventions but by the regularity of the inner dynamism of literature itself” (1982: 505).

As stated above, Závěš Kalandra delivered his critique of Mukařovský’s analysis at the Circle’s debate devoted to the methodological issues of this study on December 10, 1934. At the onset I must stress that he lauded certain aspects of Mukařovský’s pioneering project. By realizing that literature does not evolve in a social vacuum argued Kalandra (1994: 10), “he towers high above the run of the mill practitioners of the bourgeois literary history”. Moreover, “the Marxist methodology need not modify at all the perfect tools Mukařovský applies to the ‘immanent’ literary analyses of an actual work of a particular poet” as long as “this is not taken for a proof that the autonomous laws of literary evolution exist” (Kalandra 1994: 11).

The Marxist criticism of the Structuralist method by Kalandra was two-pronged. The first part concerned the difficult question of the relation between the material basis and ideological superstructure. Kalandra rejected Mukařovský’s bifurcation of the impulses driving the literary evolution into “internal” and “external” series each with its own immanent development as blatantly “mechanical” invoking instead Mukařovský’s category “structure of structures” which, in his view, approximated more adequately the way literature incorporates into the broad social context.¹ And with the same vigor, he

¹ The concept “structure of structures”, it is not difficult to recognize is a reformulation of Jakobson’s and Tynianov’s “system of systems” mentioned above. According to Mukařovský (1982: 505), “The developmental series formed by the dynamics of the individual structures changing in time (e.g., political, economical, ideological, literary structure) ... comprise the structure of a higher order of which they are components. And this structure of structures has its own hierarchy and its dominant (the prevailing series)” also always shifting in time.

assailed the “working hypothesis” about the dual impetus of every change with “the regularity of the inner dynamism of literature itself” guaranteeing “the unity of [its] development. The continuity of literary development”, he maintained, is located much deeper, “in the evolution of *economy* that furnishes the *common* ground for all activity and behavior of every ‘real individual’ as Marx and Engels always spoke of him/her” (Kalandra 1994: 11). This, however, did not imply Kalandra’s succumbing to what he called derisively “the vulgar pseudo-Marxist conception of literary history as a ‘copy’ of the economic development” (1994: 10). For genuine Marxism, Kalandra invoked Friedrich Engels’ authority on this issue, interaction between economics and the ideological spheres like philosophy and literature was never causally direct but always mediated by many factors operating in between them:

I consider the ultimate supremacy of economic development established in these spheres too, [wrote Engels to Conrad Schmidt in 1890], but it comes to pass within conditions imposed by the particular sphere itself: in philosophy, for instance, through the operation of economic influences (which again generally only act under political, etc., disguises) upon the existing philosophic material handed down by predecessors. Here economy creates nothing absolutely new (*a novo*), but it determines the way in which the existing material of thought is altered and further developed, and that too for the most part indirectly, for it is the political, legal and moral reflexes which exercise the greatest direct influence upon philosophy (Engels 1890b; Kalandra 1994: 10–11).²

But before explaining how Kalandra conceptualized such a mediation in the literary process, let me first introduce what he considered the second fallacy of Mukařovský analysis. This lengthy quote makes it explicit:

What Dr. Mukařovský’s method *eliminates* completely, bans from the purview of criticism, is the ‘real individual’ reacting to the real situation in the class society of human beings. Indeed, from this conception which strives to be at every step of its analyses mathematically precise and in each of its evolutionary synthesis transparently unequivocal, from this method wishing to proceed *more geometrico*, emanates the *fear of an individual*, of an authentic individual: that inscrutable animal with its welter of whims, fears, talents and deficiencies — with the legion of idiosyncrasies that cannot be fitted into the exact formulas of the “autonomous” literary development but can be studied in their regularity and reactions only and only if projected into an actual framework of a specific society, its economic structure and class struggles (Kalandra 1994: 12).

The gist of Kalandra’s censure needs not an extensive explanation. He was accusing the Structuralist critic with what George Lukács termed the reification — the tendency of bourgeois philosophy and social sciences to treat human relations and subjects as inanimate, passive objects. In the Lukácsian understanding, reification was ineluctably, but not exclusively, linked to the

² For a similar assertion see (Engels 1890a).

capitalist mode of production — especially to its most advanced phase — where the division and the mechanization of labor fragmented the organic bond between workers and their output rendering the multifaceted products of human labor, capable of satisfying a variety of personal needs, into abstract commodities appreciated solely on the basis of their price. Under these conditions, the subjects embroiled in mercantile exchange irretrievably lost the natural attitude toward themselves, others, and their environment perceiving, instead, everything solely in terms of calculable profit. Relevant for my argument, is the spill-over effect of a reified consciousness, its power to impose the arid logic of calculative rationalism across the entire spectrum of cultural praxis. Today, charged Lukács (1971: 112), every domain of superstructure (jurisprudence, philosophy, etc.), is affected by this peculiar mental attitude, for “the salient characteristic of the whole epoch is the equation ... of formal, mathematical, rational knowledge both with knowledge in general and also with ‘our’ knowledge”.

Mukařovský’s streamlining of a fuzzy literary history into a well-ordered system governed by its own reason of which the poet, Polák, is just a machine-like instrument passively implementing its demands fitted well Lukácsian characteristics of the reified bourgeois thought mentioned above. The intellectual source of such an “idealistic ‘immanent development’ of any ideological series with its mystical ‘evolutionary logic,’” Kalandra (1994: 12) detected, was the Hegelian dialectics with its concept of “self-motion” (*Selbstbewegung*) — the unfolding of the Absolute Spirit through the dialectic contradictions. And one of the epigraphs to his Polák study made Mukařovský’s intellectual indebtedness to the great German idealist explicit. The quote came from Hegel’s *Science of Logic* explaining method as the consciousness of the form taken by the inner spontaneous movement of its content.³ Indeed, what moves the verbal art forward, the Polák analyses illustrates, is not human creativity whatsoever but the “divine dialectics” of the old and the new, the “absolute will” of the literary system to self-rejuvenate.⁴ The incalculable individual that could wreak havoc with this assumed predisposition had to be sidelined, if aesthetic rationality was to maximize its utility.

Kalandra’s critique of Mukařovský methodology was radical in the sense Marx ascribed to this word when he wrote that “to be radical” theory must “grasp the root of the matter. But for man, the root is man himself” (Marx 1843).

³ “Fortbewegt wird das gegebene Gebiet der Erscheinungen durch den Inhalt dieses Gebietes selbst, die Dialektik, die er an ihm selbst hat” (Mukařovský 1982:439). [The given sphere of phenomena is moved forward by this sphere’s content itself, the dialectic, which it has in itself].

⁴ Cf. e.g., Hegel’s relegation of a philosopher to a supplement to the Absolute Spirit which Marx (1845) ridiculed: “Already in Hegel the Absolute Spirit of history... finds its appropriate expression only in philosophy. The philosopher, however, is only the organ through which the maker of history, the Absolute Spirit, arrives at self-consciousness retrospectively after the movement has ended. The participation of the philosopher in history is reduced to this retrospective consciousness, for the real movement is accomplished by the Absolute Spirit unconsciously. Hence the philosopher appears on the scene *post festum*”.

Rejecting the dualist hypothesis propounded by the Structuralists whose *explanandum* of the actual structure of every literary work involved the duo of external and internal forces, Kalandra proposed a monistic alternative rooted in “man himself”, as the ultimate mediator between the economic and ideological forces: “In reality”, he argued pace Mukařovský, “the *entire* structure [of the Polák’s poem] is determined by a single ‘inside’: Polák’s individuality reacting according to his abilities to the given demands of his social strata. The economic conditions of its existence do not, of itself, create anything. But they determine the *character of changes* to the existing state of poetry. They determine the direction in which the poetic structure will change; *how far-reaching* the change will be determined in each concrete case by the given individual’s poetic talent” (Kalandra 1994: 13). In Polák’s case, Kalandra concluded, his role in the development of Czech poetry specified by Mukařovský (a herald of a new epoch but not its founder) did not stem from “some mysterious ‘developmental logic’ mysteriously distributing a sort of roles but, quite simply, from the fact that Polák’s poetic gift was rather middling” (Kalandra 1994: 14).

Viewed in the rear mirror of history, the most remarkable passage of Kalandra’s polemics, though, was its final sentence. It concluded with what must have seemed then an extravagant wish: “Dr. Mukařovský”, noted Kalandra, “has so far been *struggling* for method — Marxism would welcome if his struggle led this excellent linguist and literary historian to the method of dialectical materialism that could serve him as a *reliable* guide” (1994: 15). Lo and behold, it did, albeit only some fifteen years later after the February 1948 victory of the Czechoslovak proletariat. Reckoning in 1951 on his Polák study, now from a correct ideological perspective, Mukařovský was forced to admit that by incorporating into literary history exogenous social forces he did not at all overcome but only “disguised Formalism. For the essentially idealistic presupposition of the immanent [literary] development remained untouched... The example of how Structuralism dealt with one of the fundamental notions of literary scholarship — literary evolution”, Mukařovský continued his self-criticism, “clearly demonstrated that Structuralism did not draw near, as Structuralists deluded themselves, the boundaries of dialectic and historical materialism but, instead, in its fundamental theses it progressed from undisguised idealism to the much more dangerous one — idealism guilefully disguised” (Mukařovský 2002: 150).

But did he, when publically recanting the idealistic deviations of his youth, recall his “Dutch uncle”, the man who first bade him to swap dodgy Structuralism for the scientific *Weltanschauung*? Though reading somebody else’s mind is a tricky business, it is quite unlikely that Mukařovský would have not recalled Kalandra then. For just a year earlier, in 1950, when this inveterate Trotskyite (Kalandra was expelled from the Party in 1936 for his trenchant criticism of the Moscow political trials) and his confederates faced the Prague court charged with espionage, sabotage, high treason and other unsavory acts, Mukařovský — now Chairman of the Czechoslovak Committee of the Defenders of Peace — felt obliged to publically denounce, in the sharpest language,

the perfidious, warmongering cabal that Kalandra voluntarily joined: “The trial of these traitors, who in cold blood partook in preparation for war against their own people”, he intoned, “is a great lesson that there is no neutral ground between the camp of the defenders of peace and the camp of war criminals. You are either wholeheartedly within the former or else you have both your feet planted in the latter. The trial also vividly illustrates the depth of criminality to which a member of the intelligentsia can sink when excluding himself from the ranks of the people building a better future for all” (Mukařovský 1950: 5). Mukařovský could not have forgotten the target of his epideictic *vituperatio* altogether too easily especially because, I mind you, Kalandra was subsequently hanged.

REFERENCES

- Engels Friedrich. *Letter to Joseph Bloch of September 21, 1890* [1890a]. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_09_21.htm>.
- Engels Friedrich. *Letter to Conrad Schmidt of October 27, 1890* [1890b]. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_10_27.htm>.
- Galan F. W. *Historic Structures: The Prague School Project, 1928–1946*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- Jakobson Roman, Tynianov Yurii. “Problemy izucheniia yazyka i literatury”, *Novyi LEF* 12 (1928): 36–37.
- Kalandra Závěš. “O metodologii literární historie: Metodologické poznámky k J. Mukařovského Polákově Vznešenosti přírody” [1934]. Kalandra Závěš. *Intelektuál a revoluce*. Prague: Československý spisovatel, 1994: 9–15.
- Kalandra Závěš. *Parmenidova filosofie*. Prague: Herrmann & synové, 1996.
- Lukács Georg. “Reification and the Consciousness of the Proletariat”. Lukács Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics* [1923]. Tr. Rodney Livingstone. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971: 83–222.
- Marx Karl. *Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Law* [1843]. <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm>>.
- Marx Karl. *Holy Family* [1845]. <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch06.htm>>.
- Mukařovský Jan. “Proces se zrádci...”. *Lidové noviny* 04.06.1950: 5.
- Mukařovský Jan. “Poláková Vznešenost přírody: Pokus o vývojové zařazení básnické struktury” [1934]. Mukařovský Jan. *Studie z poetiky*. Prague: Odeon, 1982: 439–513.
- Mukařovský Jan. “Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě” [1951]. Michal Příběh (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře II: 1948–1958*. Prague: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002: 147–155.
- Šalda F. X. “Příklad literárního dějepisu strukturního”. *Šaldův zápisník* 7 (1934/1935): 59–68.

Петер Штајнер

БЛИСКИ СУСРЕТ ЧЕТВРТЕ ВРСТЕ: КАД ЈЕ МАРКСИЗАМ СРЕО
СТРУКТУРАЛИЗАМ ПРВИ ПУТ У ПРАГУ 1934.

Резиме

Јан Мукаржовски објавио је 1934. године чланак о поеми М. З. Полака „Узвишеност природе“ (1819). Тај чланак представљао је вододелницу између два периода у постојању Прашког лингвистичког круга. У Полаковој поеми, по мишљењу Мукаржовског, нове тенденције у структури чешког стиха иду у корак с утемељењем идеологије чешке нације, која је тек била у зачетку. На отвореној седници Прашког лингвистичког круга, одржаној 10. децембра 1934. године, на којој се разматрао текст Мукаржовског, млади теоретичар марксизма, Завиш Каландра, иступио је против механицистичког иманентног гледишта, који је разликовао два правца књижевне еволуције: „спољашњи“ и „унутрашњи“. За описивање узајамне везе између књижевности и социјалног контекста, он је предложио термин Мукаржовског „структура структура“, алудирајући на већ постојећи термин Ј. Тињанова и Р. Јакобсона – „систем система“. Истовремено је Каландра одбацио вулгаризовану представу о томе да је књижевност само копија економске базе, позвавши се на Енгелса, који је сматрао да су везе између базе и надградње знатно сложеније и вишеструко посредне. У нашем раду анализирају се аргументи до којих се дошло током дискусије, као и последице изазване чланком, које су имале директан утицај на Ј. Мукаржовског и З. Каландру.

Кључне речи: структурализам, марксизам, Ј. Мукаржовски, З. Каландра.

Богуслав Жилко
Гуманитарно-экономическая академия в Лодзи
b.j.zylko@gmail.com

СЕМИОЛОГИЯ ФЕРДИНАНДА ДЕ СОССЮРА В СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ ТАРТУСКО-МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ

В статье рассматривается такая, казалось бы, известная тема, как значение семиологической концепции Фердинанда де Соссюра для Тартуско-московской семиотической школы. Показано, какие из ключевых элементов этой теории заимствовали советские семиотики – нередко не напрямую из «Курса общей лингвистики», а в версиях Луи Ельмслева и Романа Якобсона, – и как они адаптировали эти элементы под нужды своей собственной семиотической теории. В ряде случаев подобные заимствования кардинально расходились со взглядами самого де Соссюра, и, исследуя эти моменты несовпадения, можно понять основные концептуальные различия между соссюрской семиологией и семиотикой Тартуско-московской школы.

Ключевые слова: Тартуско-московская семиотическая школа, Ф. де Соссюр, Л. Ельмслев, Р. Якобсон.

The article re-opens a discussion of the significance of Ferdinand de Saussure's concept of semiology for the Tartu–Moscow School of Semiotics. The focus is on the key elements of this theory that the Soviet semioticians borrowed from Louis Hjelmslev, Roman Jakobson (rather than from the *Course in General Linguistics* itself) and adapted to the needs of their own semiotic theory. Sometimes, such borrowings were drastically different from the views of Saussure himself. The study of such divergences may shed light on the principal conceptual differences between Saussurean semiology and Tartu–Moscow semiotics.

Key words: Tartu–Moscow School of Semiotics, Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Roman Jakobson.

У истоков современной семиотики находятся две крупные фигуры: Фердинанд де Соссюр (1857–1913) и Чарлз Сандерс Пирс (1839–1914). Они предложили два разных определения семиотики и очертили два разных направления в дальнейшем развитии этой дисциплины, зачатки которой – как и большинство интеллектуальных концепций в нашем культурном кругу – лежат в греко-римской древности. Умберто Эко усматривал отличие этих двух семиотических проектов в отличии предметных сфер их исследований. Согласно Эко, семиология Соссюра является более эксклюзивной, ибо в ней «знак является коммуникационным механизмом, употребляемым интенционально двумя человеческими существами в

целях общения между собой или выражения чего-то» (Есо 1977: 15). Семиотика Пирса более инклюзивна: кроме знаков интенционально коммуникативных, она также учитывает индексы и симптомы, т. е. естественные сигналы. Такое расширенное понимание семиотики (все может быть знаком, при условии, что воспринимается как знак определенным реципиентом) было ближе самому автору «Имени розы».

Совсем недавно Анна Скубачевска-Пневска предложила сравнительный анализ семиологии Соссюра и семиотики Пирса, принимая за основу сравнения их понимание знака и его структуры. Как известно, языковой знак для женевского лингвиста составляет единство означающего и означаемого (*signifiant* и *signifié*). Связь этих элементов обязательна. Ее иллюстрацией является метафора листа бумаги или монеты, имеющей две стороны. Произвольность (конвенциональный характер) знака относится к связи знака в целом с внеязыковой действительностью. В отличие от диады Соссюра Пирс предлагает триаду: «знаком является соединение значения, объекта и средства передачи» (Skubaczewska-Pniewska 2013: 169). При этом связь знака и объекта («знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт, или объект В для некоторой интерпретирующей мысли» – как гласит определение знака, данное американским философом) является для знака чем-то необходимым, ибо нет беспредметных знаков (хотя эти «предметы» могут отличаться разными «способами существования»).

Если попытаться определить, какая из выше, вкратце представленных, концепций была ближе Тартуско-московской семиотической школе, то пришлось бы ответить, что и географически, и исторически ближе ей была семиология Фердинанда де Соссюра. Его лингвистическая теория начала проникать в Россию вскоре после публикации «Курса общей лингвистики», который в подлиннике читали и обсуждали в лингвистических кругах Москвы (между прочим, в Московском лингвистическом кружке). В начале двадцатых годов были предприняты первые шаги с целью перевода этого труда на русский язык и был налажен контакт с его швейцарскими редакторами и издателями. Однако перевод, за который взялся Александр Ромм, не был тогда доведен до конца и опубликован. Это произошло в следующем десятилетии. В 1933 году работа Соссюра вышла в Москве в переводе Алексея Сухотина¹. Идеи, изложенные в «Курсе», были в России хорошо известны, а сам «Курс» был заново издан, причем давний перевод Сухотина был полностью переработан Александром Холодовичем (ранее он перевел на русский язык «Основы фонологии» Николая Трубецкого).

В понимании структуры знака исследователи из Тартуско-московской школы следовали до определенного места за Соссюром, усматривая в языковом знаке единство означающего и означаемого. Но они далеки от того, чтобы запереться в «тюрьме системы», и ищут выхода в сторону

¹ Об истории русского перевода соссюровского «Курса» см. Ulicka 2012.

действительности, пытаясь учесть также позицию Пирса. «Знаки – конденсаторы и хранители информации о внешнем мире. Знаки – это неизбежная форма связи человека с внешним миром и себе подобными», писал во второй половине 60-х годов прошлого столетия Юрий Лекомцев (1967: 122). Семиотики из Тарту и Москвы в первую очередь не занимались (в отличие от представителей логической семиотики) изолированными знаками, но текстами, т. е. более сложными образованиями, построенными из элементарных единиц (знаков), относящихся к некоему языку. Как указывал Борис Успенский в одной из автопрезентаций школы, «текст может рассматриваться как знак с самостоятельным, независимым содержанием; и вместе с тем, текст может рассматриваться как последовательность элементарных знаков, когда содержание (значение) текста определяется значением составляющих его знаков и правилами языка» (Успенский 1987: 25). Семиотиков Тартуско-московской школы интересовали оба подхода к тексту (текст как знак и текст как организация знаков), но как исследователи культуры они больше внимания обращали на те ситуации, в которых текст выступает как самостоятельная единица по отношению к знаку (и, добавим, – к языку). Это вытекало и из того, что часто предметом их штудий являлась сфера искусства, где центр тяжести приходился именно на тексты (произведения разных искусств), а не на их абстрактные языки, существование которых иногда отнюдь не было так очевидно. В этой сфере проблема знака выглядит специфично:

Для любой семиотической системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками образует текст. В противоположность этому, в искусстве обозначаемое (содержание) передается *всей* моделирующей структурой произведения, то есть становится знаком, а составляющие текст элементы – слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака. Это справедливо не только применительно к литературе, но весьма отчетливо выступает при сравнении идеографического письма и живописи (Лотман 1964: 43).

Возможно, что из-за этого, вместо сосюрсовской пары терминов «обозначающее и обозначаемое» предпочтение было отдано терминам «план выражения – план содержания», предложенным Луи Ельмслевом, который, как известно, стремился расширить и уточнить терминологический аппарат своего великого предшественника и тем самым придать лингвистике вид точной науки. Эта замена не является, впрочем, только терминологической заменой. Языковой знак в концепции Соссюра, напомним, связывал «понятие и акустический образ», был «двусторонней психической сущностью», т. е. чем-то нематериальным. Ельмслев это билатеральное соединение преобразовывает в дуально-бинарную модель («двойственная бинарная модель» в интерпретации американского теоретика истории Хейдена Уайта): план выражения и план содержания имеют свою форму и субстанцию. И именно через субстанцию содержания

знак открывается на внешнюю действительность, окружающую человека. В случае, например, исторического дискурса, структуру которого изучал Хейден Уайт, субстанцию содержания составляет аморфный событийный поток, который на уровне формы содержания укладывается в некий «рассказ».

Тартуско-московские семиотики пользовались упрощенной схемой Ельмслева, ограничиваясь различием плана выражения и плана содержания, которое в приложении, например, к поэтическим текстам напоминала проведенное формалистами (отчетливо выраженное в работах Юрия Тынянова) различие между фонетическим и семантическим уровнями поэтического текста. Подчеркивалась их неразрывность в художественных знаках-текстах и производность их плана содержания от определенного оформления плана выражения. Отсюда возникают трудности перевода литературных произведений, когда невозможно просто заменить план выражения в одном языке на идентичный в другом с сохранением исходного плана содержания. Однако такую тесную связь обоих планов можно встретить и вне литературы (искусства). Борис Успенский, например, заметил, что раскол в русской православной церкви, который произошел во второй половине XVII века, имел семиотическую подоплеку. Он был следствием реформ патриарха Никона, вводящих изменения в литургию с целью ее упрощения и исправления ошибок в переводах Священного Писания и церковных книг. Спротивление противников этих изменений, являющихся по сути дела уточнениями и упрощениями, был вызван их глубоким убеждением, что никаких изменений в плане выражения в принципе не должно быть, ибо они неизбежно повлекут за собой изменения и в плане содержания. Как отмечает Успенский, «никоновские реформы не касались содержания, догматики – они касались формы; тем не менее, они вызвали необычайно сильную реакцию, поскольку форма и содержание принципиально отождествлялись в традиционном культурном сознании» (Успенский 1992: 91).

Возвращаясь к Фердинанду де Соссюру и его эпохальной работе, надо напомнить, что его главной целью не было раскрытие природы языкового знака, хотя и этот вопрос был для него существенным. Прежде всего он хотел определить объект лингвистических исследований, который тогда не представлялся слишком ясно и оставался во владении господствующего во второй половине XIX века психологизма. Сам Соссюр, как это видно из появляющихся в его «Курсе» определений, не до конца освободился от его воздействия, хотя (видимо под влиянием социологии Эмиля Дюркгейма) открыто заявлял о социальном статусе языка. Автор «Курса» достиг своей цели, когда закончил его знаменитой констатацией: *«единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя»* (Соссюр 1977а: 269). Чтобы прийти к этому заключению, он должен был выделить язык (*la langue*) из всех проявлений речевой деятельности (*le langage*) путем противопоставления индивидуальной речи (*la parole*). Отношения внутри этой триады

описываются следующим образом: «Избегая бесплодных дефиниций слов, мы прежде всего выделили внутри общего явления, каким является *речевая деятельность*, две ее составляющих (*facteur*): *язык* и *речь*. Язык для нас – это речевая деятельность минус речь. Он есть совокупность языковых навыков, позволяющих отдельному человеку принимать других и быть ими понятым» (Соссюр 1977а: 109–110).

Созданное таким способом противопоставление языка (*la langue*) и речи (*la parole*) сделало огромную карьеру, быстро выйдя за рамки лингвистики. В разных терминологических упаковках (язык и высказывание, язык и текст, код и сообщение) оно укоренилось во многих дисциплинах из круга гуманитарных и общественных наук, став одним из опознавательных знаков структурализма.

Через ряд посредников (на первом месте здесь нужно поставить Романа Якобсона) оно попало также на вооружение возникшей в середине 1960-х годов Тартуско-московской семиотической школы. Оно стало основой для весьма распространенной модели порождения высказываний, согласно которой они возникали в результате выбора и комбинации языковых элементов. Язык, т. е. словарь и грамматические правила, был первичным образованием, высказывание – производным. Семиотики этой школы решили перенести указанное различие в сферу исследований культуры и «взглянуть на мир глазами лингвиста – найти и описать язык везде, где это было возможно» (Успенский 1987: 26). Это было равнозначно принятию «языкоподобного» взгляда на культуру, понимаемой как пучок специфичных языков, в их терминологии – «вторичных моделирующих систем», непосредственно надстроенных над естественным языком, который выступает в качестве первичной моделирующей системы, или построенных по его типу. Такой «языкоподобный» подход к культуре был особенно заметным на первом этапе развития школы. В эвристических целях объектом такого подхода становились относительно простые системы, словарь и грамматика которых представляют собой замкнутые наборы единиц. Например, такой «языкоподобной» системой может быть язык карточного гадания, и неслучайно он обратил на себя внимание семиотиков и неоднократно подвергался анализу. В их глазах это был пример языка «с конечным числом состояний – с ограниченной семантикой и очень простым синтаксисом» (Лекомцева – Успенский 1965: 104). И хотя словарь насчитывает определенное количество единиц (при гадании употребляется колода из 36 карт со своими значениями), то количество возможных комбинаций («истории» или «сюжетов») невероятно велико. Борис Егоров, который предпринял попытку подсчитать их, пишет, что «если три миллиарда жителей земного шара будут ежеминутно делать новую раскладку карт, то они исчерпают все варианты через десять миллиардов лет непрерывной работы (а срок жизни солнечной системы на будущее исчисляется приблизительно в 8 миллиардов лет: разумеется, люди найдут себе на этот период более интересные и важные занятия)» (Егоров 1965: 110).

Вопрос сильно осложняется при переходе к высшим сферам духовной культуры, к языкам различных ее отраслей. Особенным интересом пользовались языки разных искусств, а в их числе – словесные искусства. Проблемой становится здесь уже вопрос, что вообще является языком (*le langage*) литературы, музыки, живописи, кино и так далее. Русские формалисты полувеком раньше, опираясь на эксперименты футуристов, хотели признать поэтический язык особым языком, подобным в своей характеристике этническому языку. Но вскоре отказались от этого мнения в пользу тезиса, утверждающего, что поэтический язык является просто языком в поэтической функции, которая эмпирически проявляется, как это сформулировал позднее Роман Якобсон, в проекции «*принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*» (Якобсон 1975: 204). Наши семиотики готовы были воспринять литературную систему как пучок сверхиндивидуальных художественных условностей, то, что Соссюр называл «совокупностью языковых навыков», делающих возможным межчеловеческое общение. Они формируют исторические каноны литературности, доминирующие в очередных литературных эпохах. В некоторых случаях они могут охватывать большие ареалы и длинные отрезки времени. Например, классицизм в литературе и других искусствах, в концепции Льва Пумпянского², сформировал свой канон, который определял художественное творчество в Европе почти до конца XVIII века. От Лиссабона до Петербурга господствовали, грубо говоря, те же литературные нормы и образцы, гарантируя литературе, создаваемой в различных национальных языках жанровое и стилистическое единство, основанное на античных развалинах. Романтическая революция внесла требование новизны как обязательную черту подлинного поэтического творчества. Юрий Лотман (1964: 181) определил эти два типа творчества как подчиняющиеся, соответственно, «эстетике тождества» и «эстетике противопоставления». Первая из них высоко ценит соблюдение правил, выработанных и проверенных столетиями, ибо они обеспечивают создание эстетически ценного произведения. Другая, наоборот, выдвигает на план первый его оригинальность, усматривает ценность в бунте против существующих художественных конвенций. В сегодняшнем мире эту оппозицию Лотман видит в противопоставлении массовой и высокой литературы (культуры). Первая интересует исследователя из-за того, что «именно в ней с наибольшей полнотой выявляются средние литературные нормы эпохи» (Лотман 1997: 818), она консервирует старые формы и стабилизирует художественный язык. Вторая «отвергает не только то, что слишком полно, слишком последовательно реализует ее собственные нормы и, следовательно, представляется тривиальным и ученическим,

² См. Пумпянский 2000. В сходном духе о преемственности классической традиции пишут в своих знаменитых монографиях Э. Р. Курциус («Европейская литература и латинское Средневековье») и Э. Ауэрбах («Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе»).

но и то, что эти нормы вообще игнорирует» (Лотман 1997: 821). В последнем случае произведение, остающееся вне всяких норм, было бы попросту непонятным. Художественный текст, точно придерживающийся канона, остается познавательно бесплодным, а совсем отрекающийся от него – лишенным связности и смысла.

В более широкой семиотической перспективе эти две позиции, касающиеся сосюрговской оппозиции «язык – высказывание», Лотман определяет как установку на грамматику или на текст и предлагает дихотомическое разделение всех культур на «культуры текстов» и «культуры грамматик». Согласно Лотману, «одни обучают определенному поведению, показывают образцы, другие приносят правила. Первые основывают культуру как сумму текстов, вторые дают метатексты. В первом случае предписания имеют характер разрешений, во втором – запретов. Культура первого типа в качестве основного принципа выдвигает обычай, культура второго – закон» (Лотман 1971: 168). Вычлененные таким способом типы культур имеют характер неких идеальных состояний (в веберовском понимании этого термина). В реально существующих культурах мы наблюдаем присутствие обоих принципов построения культурного кода внутри одной системы, равно как и постоянное напряжение между этими структурными принципами.

В своей последней большой работе, ставшей его «*summa semiotica*», Лотман непосредственно обратился к наследию Фердинанда де Соссюра, подчеркивая принципиальную значимость его построений для семиотики XX века, но отмечая при этом свое несогласие с ним в некоторых пунктах, и между прочим, в вопросе радикального разделения языка и речи и трактовки последней как только неполной и часто дефектной манифестации языка. Соссюр допускал, по правде говоря, возможность возникновения лингвистики речи, но сам непрестанно повторял, что «ее нельзя смешивать с лингвистикой в собственном смысле, с той лингвистикой, единственным объектом которой является язык» (Соссюр 1977а: 58).

Лотман прежде всего не соглашался с такой трактовкой высказывания, зафиксированного в виде текста, которая сводила его к роли упаковки, существующего до него содержания. Его критику вызывало также умаление значения высказывания (текста), его полная зависимость от языкового кода:

В системе, разработанной Соссюром и надолго определившей направление семиотической мысли, очевидно предпочтение исследованиям языка, а не речи, структуры кода, а не текста. Речь и ее отграниченная артикуляционная ипостась – текст – интересует лингвиста лишь как сырой материал, манифестация языковой структуры. Все, что релевантно в речи (герс. тексте), дано в языке (герс. коде). Элементы, присутствующие в тексте, но не имеющие соответствия в коде, носителями смысла не являются. <...> Принять язык за норму – означает сделать его точкой научного отсчета в определении существенного и несущественного для языковой деятельности. Естественно,

что все, не имеющее соответствия в языке (коде), при дешифровке сообщения «снимается». После того, как из руды речи выплавлен языковой металл языковой структуры, остается только шлак. Именно в этом смысле наука о языке может обойтись без анализа речи» (Лотман 1996: 11).

И вот именно этот «шлак» больше всего интересует Лотмана и его коллег. Он не проводит радикальной деконструкции соссюрдовской дихотомии «язык – речь» в духе, допустим, Жака Деррида, но отчетливо переставляет акценты, ставя на первое место проблему текста. В этом отношении позиция Лотмана близка взглядам Михаила Бахтина, который тоже считал высказывание «узлом исключительной важности», отводя языку роль «технического аппарата» высказывания (Бахтин 1986: 431, 37). И в трактовке Лотмана текст значительно повышается в ранге, трансформируясь из «упаковки смысла» в его «генератор» (Лотман 1996: 21). Эта перестановка акцентов была связана с более общими сдвигами в Тартуско-московской семиотической школе и переносом интереса на креативные, творческие аспекты культуры. Эта сторона культуры ярче проявляется не в «культуре грамматик» (те поддерживают уже сложившийся ее механизм), но в «культуре текстов», причем новых текстов, вносящих момент динамики в систему культуры. Это, видимо, склонило Лотмана к новому взгляду на текст как на своего рода «мыслящее устройство» и помещению его в целый ряд других «интеллектуальных объектов», таких как человеческая личность и культура в целом. В статье под знаменательным заглавием «Мозг – текст – культура – искусственный интеллект», важной для эволюции позиции всей школы, он пытается найти в перечисленных явлениях функциональное сходство и приходит к выводу, что «в структурном отношении все они будут характеризоваться семиотической неоднородностью. Правое и левое полушария головного мозга человека, разноязычные субтексты текста, принципиальный полиглотизм культуры (минимальной моделью является двуязычие) образуют единую инвариантную модель: интеллектуальное устройство состоит из двух (или более) интегрированных структур, принципиально разным образом моделирующих внележащую реальность» (Лотман 1981: 10). Такая смена подхода к тексту вытекала из нового взгляда на культуру, приведшего в итоге к понятию семиосферы.

Возвращаясь к Соссюру и его «Курсу», а точнее, к сформулированным в нем оппозициям, сетка которых должна была уловить амбивалентную природу языка, надо сказать, что не все они имеют одинаковую важность. После различения языка и речи следует, как кажется, разграничение синхронического и диахронического измерения в языковых явлениях. И в этом вопросе Соссюр занимает принципиальную позицию, постулируя, по сути дела, и здесь две разных лингвистики:

Синхроническая лингвистика занимается логическими и психологическими отношениями, связывающими сосуществующие элементы и образующими систему, изучая их так, как они воспринимаются

одним и тем же коллективным сознанием. *Диахроническая лингвистика*, напротив, должна изучать отношения, следующие друг за другом во времени и не воспринимаемые одним и тем же коллективным сознанием, то есть элементы, последовательно сменяющие друг друга и не образующие в своей совокупности системы (Соссюр 1977а: 132).

Такое резкое противопоставление этих двух аспектов языка, постулирующее, по сути дела, создание двух особых лингвистических дисциплин, вызывало и ранее разные сомнения. Уже в 1928 году Юрий Тынянов и Роман Якобсон в знаменитых тезисах «Проблемы изучения литературы и языка», открывающих протруктуралистский этап в развитии формальной школы, прерванный административными мерами два года спустя, в пункте четвертом пишут: «Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер» (Тынянов – Якобсон 1928: 36). Год спустя было это почти буквально повторено в тезисах Пражского лингвистического кружка.

Тартуско-московские семиотики, адаптируя соссюровские оппозиции к исследованиям культуры, заметили, что разные культуры по-разному относятся к бегу времени. Некоторые из них существуют в неподвижности или находятся на границе движения. Другие быстро меняются, делая изменения своим способом существования. При ближайшем рассмотрении этого вопроса оказывается, что в каждой культуре вмонтированы механизмы, стабилизирующие ее работу (мифы, ритуалы, религиозные верования, право, до некоторой степени также – наука). С другой стороны, культура (особенно европейская культура нового времени) нуждается в динамике, в непрерывном обновлении своих языков. Некоторые ее ряды прямо не могут обойтись без постоянных изменений, которые становятся внутренним принципом их существования. Примером может быть хотя бы литература, которую имел в виду, уже цитировавшийся нами Тынянов, когда писал, что «ряды меняются по составу, но дифференциальность человеческих деятельностей остается» (Тынянов 1977: 277).

Семиотики внимательно читали формалистов, особенно работы Юрия Тынянова, а также работы Михаила Бахтина, в которых много говорится о «далеких контекстах», «памяти жанра» и «большом времени» в культуре, Ольги Фрейденберг и других палеографов об археологии культуры. Лотман и его коллеги (особенно Вячеслав Иванов и Владимир Топоров) добавили к этим рассуждениям свои идеи. Например, новое истолкование символа как важной скрепы между историческими эпохами. Общий вывод таков, что диахрония обязательно присутствует в синхронии, когда заходит речь о культурных образованиях.

В самом языке, который был главным предметом исследований Соссюра, диахрония является постоянным измерением синхронии. Естественный язык это не просто код, искусственно созданный для решения каких-то

практических проблем. Он, как писал в начале своего семиотического пути Лотман (1964: 48), – «заключает в себе не только код, но и историю кода». Благодаря этому обстоятельству в языке возникает некий избыток значений и форм, делающий возможным, между прочим, поэтическое творчество. Кроме этого язык, аккумулируя многовековой опыт социума, навязывает ему в обратной связи некоторую картину мира, которую тартуско-московские семиотики назвали первичной моделирующей системой. Во вторичных моделирующих системах мы наблюдаем сложное отношение к протекающему времени. Во вступлении к польскому изданию работ Тартуско-московской школы Юрий Лотман написал обобщающе об этом следующим образом:

...семиотика культуры – дисциплина историческая. Насколько простейшие семиотические модели тяготеют к синхронии, сложные неизбежно существуют во времени. Они работают только в качестве динамических устройств, и «стрела времени» – неизбежная их координата. Одновременно являясь механизмом коллективной памяти, культура противопоставляется времени и борется с ним (Лотман 2008: 511).

* * *

Через несколько лет после публикации «Курса» увидели свет записки Сосюра (1977б), посвященные анаграммам, которые показали совсем другое лицо ученого. Они были частично переведены на русский язык и снабжены комментариями одним из основателей Тартуско-московской семиотической школы – Вячеславом Всеволодовичем Ивановым. Записки внимательно читались и изучались также другими участниками школы. Но это должно уже стать предметом отдельного рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература, 1986.
- Егоров Б. Ф. «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 181 (*Труды по знаковым системам II*). Тарту, 1965: 106–115.
- Лекомцев Ю. К. «О семиотическом аспекте изобразительного искусства». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 198 (*Труды по знаковым системам III*). Тарту, 1967: 122–129.
- Лекомцева М. И., Успенский Б. А. «Описание одной семиотической системы с простым синтаксисом». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 181 (*Труды по знаковым системам II*). Тарту, 1965: 94–105.
- Лотман Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. 1: (*Введение, теория стиха*) (*Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 160. *Труды по знаковым системам I*). Тарту, 1964.
- Лотман Ю. М. «Проблема “обучения культуре” как ее типологическая характеристика». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 284 (*Труды по знаковым системам V*). Тарту, 1971: 167–176.
- Лотман Ю. М. «Мозг – текст – культура – искусственный интеллект». *Семиотика и информатика* 17 (1981): 3–17.

- Лотман Ю. М. «Три функции текста» [1986]. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры, 1996: 11–22.
- Лотман Ю. М. «Массовая литература как историко-культурная проблема» [1991]. Лотман Ю. М. *О русской литературе*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1997: 817–826.
- Лотман Юрий. «Несколько вводных слов» [1987]. *Sign Systems Studies* 36/2 (2008) 509–511.
- Пумпянский Л. В. *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Н. И. Николаева. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Соссюр Фердинанд де. «Курс общей лингвистики». Перевод с французского А. М. Сухотина, переработанный А. А. Холодовичем. Соссюр Фердинанд де. *Труды по языкознанию*. Москва: Прогресс, 1977[а]: 31–273.
- Соссюр Фердинанд де. «Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах». Перевод с французского [и комментариев] Вяч. Вс. Иванова. Соссюр Фердинанд де. *Труды по языкознанию*. Москва: Прогресс, 1977[б]: 639–645 (текст), 646–647 (комментарий).
- Тынянов Ю. Н. «О литературной эволюции» [1927]. Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977: 270–281.
- Тынянов Ю., Якобсон Р. «Проблемы изучения литературы и языка». *Новый Леп* 12 (1928): 35–37.
- Успенский Б. А. «К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы» *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 746 (*Труды по знаковым системам XX*). Тарту, 1987: 18–29.
- Успенский Б. А. «Раскол и культурный конфликт XVII века». Мальц Анн (ред.). *Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана*. Тарту: Тартуский университет. Кафедра русской литературы, 1992: 90–129.
- Якобсон Роман. «Лингвистика и поэтика» [1958]. Перевод с английского И. А. Мельчука. Басин Е. Я., Поляков М. Я. (ред.). *Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей*. Москва: Прогресс, 1975: 193–230.
- Eco Umberto. *A Theory of Semiotics*. London & Basingstoke: The Macmillan Press, 1977.
- Skubaczewska-Pniewska Anna. *W więzieniu systemu: Ferdinand de Saussure a teoria literatury*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Ulicka Danuta. “Habent sua fata libelli (O pierwszym przekładzie Kursu językoznawstwa ogólnego)”. Ulicka Danuta, Bolecki Włodzimierz (red.). *Strukturalizm w Europie środkowej i wschodniej: Wizje i rewizje (Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. T. 92). Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012: 66–83.

Богуслав Жилко

СЕМИОЛОГИЈА ФЕРДИНАНДА ДЕ СОСИРА У СЕМИОТИЦИ КУЛТУРЕ ТАРТУСКО-МОСКОВСКЕ ШКОЛЕ

Резиме

У чланку се разматра донекле позната тема као што је значај Де Сосирове семиолошке концепције за Тартуско-московску семиотичку школу. Настојали смо да покажемо које су то кључне елементе из теорије преузимали совјетски семиотичари и то не из „Курса опште лингвистике“, већ користећи верзије Луиса Хјелмслева и Романа Јакобсона, и како су те елементе адаптирали, прилагођавајући их сопственим семиотичким теоријама. У великом броју случајева, ти позајмљени елементи су се кардинално разликовали од де Сосирових ставова. Истражујући та непоклапања можемо схватити основне концептуалне разлике између де Сосировске семиологије и семиотике Тартуско-московске школе.

Кључне речи: Тартуско-московска семиотичка школа, Ф. де Сосир, Л. Јелмслев, Р. Јакобсон.

Сурен Золян

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта
Институт философии и права Национальной Академии наук
Республики Армения
surenzolyan@gmail.com

ЮРИЙ ЛОТМАН И СОЦИАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

В статье показано, что в работах Ю. М. Лотмана обнаруживается концепция, которую можно считать довольно близкой к версии социальной семиотики Майкла Хэллидея и Гюнтера Кресса. Сам термин «социальная семиотика» появляется в лотмановских работах в 1975 году (тогда же, когда и у Хэллидея). Общую основу для обоих направлений можно найти в контекстуализме и функционализме Бронислава Малиновского. Знаковые и коммуникативные процессы Лотман рассматривает в системе социальных и политических – как еще одну область семиотики культуры, а в дальнейшем – и семиосферы. Его версия социальной семиотики создает возможность для построения новой теории, в которой как знаковые феномены будут рассматриваться не только сообщения, но и социальные действия и поведенческие структуры. В дальнейшем это позволит соотнести концепты социальной семиотики с базовыми понятиями теоретической социологии (такими, как социальное действие, смысл, коммуникация).

Ключевые слова: социальная семиотика, семиотика культуры, Ю. Лотман, М. Хэллидей, Г. Кресс, Р. Ходж, Б. Малиновский.

The author shows that Juri Lotman's work contains a concept that is very close to social semiotics in the interpretation of M. A. K. Halliday and Gunther Kress. Lotman started to use the term "social semiotics" in 1975, the same year as Halliday. A common source for both approaches can be found in Bronisław Malinowski's contextualism and functionalism. Lotman considered semiotic and communication processes in the system of social and political processes yet another field of cultural semiotics and, later, of the semiosphere. Lotman's version of social semiotics builds a new theory in which not only messages but also social actions and behavioral structures can be considered semiotic phenomena. This approach makes it possible to link the categories of social semiotics to the basic concepts of theoretical sociology, such as social action, meaning, and communication.

Key words: social semiotics, cultural semiotics, Juri Lotman, M. A. K. Halliday, Gunther Kress, Robert Hodge, Bronisław Malinowski.

* Исследование выполнено при поддержке Государственного комитета по науке МОН РА в рамках армяно-российского совместного научного проекта № 15PI-24 «Семиотика политического дискурса: трансдисциплинарный подход».

0. Введение. К постановке проблемы

Ю. М. Лотман известен в первую очередь как историк русской литературы и семиотик культуры. Вопрос о том, насколько правомерно рассматривать его идеи в рамках социальной семиотики, до сих пор практически не рассматривался. В настоящей статье мы попытаемся показать, что в своих работах Лотман, не заостряя на том внимания, достаточно ясно выразил те идеи, которые сегодня принято считать основами социальной семиотики, сформулированными в работах Майкла Хэллидея и Гюнтера Кресса. Внимания заслуживает уже тот факт, что сам термин «социальная семиотика» появляется в работах Лотмана 1975 года – ровно тогда же, когда и у Хэллидея. При этом, в отличие от представителей Лондонской школы, Лотман не ограничивался анализом знаковых и коммуникативных отношений, а рассматривал их в системе социальных и политических процессов. Другое дело, что он определял социальные отношения как подобласть культуры, поэтому описывал их соответствующим образом. Та версия социальной семиотики, которая прочитывается в трудах Лотмана, не является аналогом принятых в настоящее время представлений об этой дисциплине. Она скорее дает возможности для разработки новой, более глубокой теории, в которой как знаковые феномены будут рассматриваться не только знаки и сообщения, но и социальные действия и поведенческие структуры. Подобная версия позволит соотнести концепты социальной семиотики с такими базовыми понятиями теоретической социологии (в особенности с теми ее направлениями, которые развивают принципы «понимающей социологии» Макса Вебера), как социальное действие, смысл и коммуникация. Развертыванию и обоснованию этих положений будут посвящены соответствующие разделы нашей статьи. Разумеется, в данном случае мы лишь приближаемся к довольно обширной теме, и многочисленные аспекты как лотмановского семиотического наследия, так и социальной семиотики неизбежно окажутся обойденными вниманием¹. Заметим также, что многие из высказанных Лотманом идей были разработаны в недрах Тартуско-московской семиотической школы совместно с исследователями из ближайшего окружения ученого (прежде всего это Б. А. Успенский, А. М. Пятигорский, И. А. Чернов). Поэтому допустимо, хотя и со значительными оговорками, говорить о подходах к развитию социальной семиотики не только в научном творчестве Лотмана, но в наследии школы в целом.

¹ Так, остались без рассмотрения работы Лотмана 1950-х – начала 1960-х годов, не имеющие непосредственного отношения к семиотике, но характеризующие его не только как историка русской общественной мысли, но и как социального философа, изучающего механизмы символизации и репрезентации. Практически исключены из рассмотрения также и лотмановские работы последних лет (Лотман 1992; 2010), в которых обсуждаются структуры (формы) и системы социальных процессов: ввиду их особой значимости они должны стать предметом отдельных статей (об их актуальности для анализа текущих политических процессов см., например: Золян 1999; 2013).

1. Лотман и термин «социальная семиотика»

Появление термина «социальная семиотика», описывающего соответствующую область исследований, принято связывать с выходом книги Майкла Хэллидея «Язык как социальная семиотика» («Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning»; см. Halliday 1978)². Однако оформление отдельной дисциплины скорее имеет смысл относить к более позднему времени, когда появились такие работы, как (Hodge – Kress 1988) и (Lemke 1988)³. Между тем в статьях Лотмана этот термин появился уже в 1975 году, хотя и без какой-либо экспликации: тартуский ученый никак не заострял на нем внимания и в дальнейшем к нему не возвращался.

Нам удалось обнаружить два употребления указанного термина в лотмановских трудах. В первом случае контекст явным образом указывает на то, что речь идет не о специальной научной дисциплине, своего рода «ответвлении» семиотики, а о сфере функционирования знаков (или типа знаковой системы)⁴:

² Ср.: «Different “versions” of social semiotics have emerged since the publication of Michael Halliday’s *Language as Social Semiotic* in 1978» (Bezemer – Jewitt 2009; см. также Гаврилова 2016: 102). Однако в книге Хэллидея есть глава «Language as Social Semiotic», которая является перепечаткой ранее публиковавшейся статьи «Language as Social Semiotics: Towards a General Sociolinguistic Theory» с указанием, что она впервые появилась в материалах конференции Лингвистической ассоциации Канады и США (LACUS) в 1975 году. К сожалению, первопубликация осталась для нас недоступной, и для знакомства со статьей мы пользовались 10-м томом собрания сочинений Хэллидея (см. Halliday 2009), где изначальное *Semiotics* было заменено на *Semiotic*. Как видим, заглавие статьи послужило названием для всей книги, в котором был изменен только подзаголовок. Заметим, однако, что первоначальный подзаголовок представляется более уместным: в самой статье о семиотике практически не говорится, автор скорее пытается наметить общую социолингвистическую теорию. Об этом свидетельствует и предметный указатель в книге Хэллидея, из которого по непонятной причине выпали пусть и не часто употребляемые слова *Semiotic* и *Sociosemiotic* – при том, что другие словосочетания с *Socio-* и *Social* представлены в изобилии. Помимо основной «англо-австралийской» версии в (Cobley – Randvir 2009: 24–27) выделяется ряд других школ социосемиотики: итальянской, финской, греческой, тартуской, венской. Однако обсуждение локальных разновидностей социосемиотики увело бы нас от основной темы.

³ Роберт Ходж предлагает разграничивать два термина – при строчном написании и при заглавном, которое относится именно к представляемому им и Гюнтером Крессом направлению: «“Social semiotics” can refer to two related but distinct entities. “Social semiotics” without capitals is a broad, heterogeneous orientation within semiotics, straddling many other areas of inquiry concerned, in some way, with the social dimensions of meaning in any media of communication, its production, interpretation and circulation, and its implications in social processes, as cause or effect. “Social Semiotics” with capitals is a distinguishable school in linguistics and semiotics which specifically addresses these issues. It is important because it synthesizes these issues, not because it covers those issues in a distinct or authoritative form. Social semiotics makes semiotics more broadly useful, and Social Semiotics assists in this process» (Hodge, online). Хэллидей здесь отнесен к первому, «строчному», направлению. Такое разграничение, однако, не является общепринятым.

⁴ Примерно так употребляется термин «семиотика» в неоднократно цитируемых Лотманом «Прологоменах к теории языка» Луи Ельмслева, где о языке говорится как о наиболее удобной и хорошо поддающейся описанию *sub specie semioticae* системе,

Таким образом, воспроизведение жизни на сцене приобретало черты театра в театре, удвоения социальной семиотики в семиотике театральной. Это неизбежно приводило к тяготению гоголевского театра к комизму и кукольности, поскольку игровое изображение реальности может вызывать серьезные ощущения у зрителя, но игровое изображение игрового изображения почти всегда переключает нас в область смеха (Лотман 1975б: 20).

Второе употребление, также без дефиниции, относится к более общему аспекту – регуляции поведения:

Поведение человека регулируется не только законами антропологии и общей психологии («поведение ребенка»), «поведение мужчины», «женское поведение» и проч.), но и социальной семиотики («рыцарское», «монашеское», «богемное», «дворянское», «крестьянское» поведение), этических нормативов («грешное», «благочестивое», «позорное» поведение), художественных категорий («романтическое поведение», «жизнестроительство» русских символистов) и стилей («благородное», «вульгарное», «низкое», «нейтральное» поведение). В целом можно говорить о поведении людей как о сложной, гетерогенной системе, выполняющей многообразные информационные, семиотические, социально организующие функции. Поведение имеет свой сложный язык, на котором оно создает определенные тексты – понятные для тех, кто находится внутри данного коллектива, и порой весьма загадочные для не знающих языка его культуры (Лотман 1976: 292–293).

Такое понимание в противоположность первому весьма широко и куда ближе к социологии, чем к тому, что принято считать «социальной семиотикой» в версии Хэллидея и Кресса. К нему мы еще вернемся в заключительном разделе, пока же заметим, что и первая, «узкая», трактовка дана Лотманом применительно к описанию системы социальных отношений николаевской России. Однако Лотман не счел необходимым специально останавливаться на этом своем нововведении (возможно, он и не обратил внимания на то, что ввел в обиход не существовавший до него термин). Как нам представляется, это объясняется тем, что, говоря о поведении с точки зрения семиотики, Лотман в 1970-е годы рассматривал его как порождаемое культурой, которая сама по себе предполагает социальные функции. Впоследствии, уже в 1980-е годы, социальные и культурные знаковые системы были описаны как взаимодействующие и неотделимые друг от друга механизмы семиосферы (см. Лотман 1984). Лотмана больше интересовало взаимодействие различных кодов и отношений, нежели изолированное рассмотрение одного из них.

Заметим, что и у Хэллидея «социальное» и «культурное» в ряде случаев употребляются как синонимы (акцентирование социального аспекта происходит уже у его последователей, Ходжа и Кресса):

основываясь на которой можно рассматривать и другие культурные феномены (см. Ельмслев 1960: 364).

A social reality (or a “culture”) is itself an edifice of meanings – a semiotic construct. In this perspective, language is one of the semiotic systems that constitute a culture; one that is distinctive in that it also serves as an encoding system of many (though not all) of the others. It means interpreting language within a sociocultural context, in which the culture itself is interpreted in semiotic terms – as an information system (Halliday 1978: 2).

Однако было бы ошибкой представлять Лотмана в роли мольеровского Журдена, не осознающего, что он говорит. Интерес к социальным аспектам семиотики для Лотмана был глубоко ограничен и во многом подготовлен его опытом историка литературы и общественной мысли. Для него был очевиден социальный характер языка и всех иных функционирующих в обществе знаковых систем:

Язык – упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Из определения языка как коммуникативной системы вытекает характеристика его социальной функции: язык обеспечивает обмен, хранение и накопление информации в коллективе, который им пользуется (Лотман 1973а: 4).

Безусловно, это слишком общее положение, которое есть в любом учебнике. Но из него Лотман выводит нетривиальное следствие: в обществе функционируют знаки, смысл которых определяется исключительно социальной системой, они перестают служить коммуникации, а формируют особую автореферентную область, «знаки вытесняют людей»:

... человека окружают вещи, ценность которых имеет социальный смысл и не соответствует их непосредственно вещественным свойствам. Так, в повести Гоголя «Записки сумасшедшего» собачка рассказывает в письме своей подруге, как ее хозяин получил орден <...>. Для собачки ценность ордена определяется его непосредственными качествами: вкусом и запахом, и она решительно не может понять, чему же обрадовался хозяин. Однако для гоголевского чиновника орден – знак, свидетельство определенной социальной ценности того, кто им награжден. Герои Гоголя живут в мире, в котором социальные знаки заслоняют, поглощают людей с их простыми, естественными склонностями. Комедия «Владимир третьей степени», над которой работал Гоголь, должна была завершиться сумасшествием героя, вообразившего, что он превратился в орден. Знаки, созданные для того, чтобы, облегчив коммуникацию, заменять вещи, вытеснили людей. Процесс отчуждения человеческих отношений, замены их знаковыми связями в денежном обществе был впервые проанализирован Карлом Марксом (Лотман 1973а: 4–5).

Примечательна и отсылка к теории Маркса: Лотман реинтерпретирует идею немецкого философа примерно так же, как впоследствии Толкотт Парсонс и Никлас Луман: деньги есть «язык», универсальное средство коммуникации в такой социальной подсистеме общества, как экономика. Попытка объяснить «широкому читателю», что есть знак, неожиданно приводит мысль Лотмана к фундаментальным социологическим понятиям.

Как видим, социальная семиотика не была для Лотмана специальным разделом науки о знаках, а определялась как часть ее методологического и концептуального аппарата. С другой стороны, метаязык семиотики дает возможность описания социальных процессов: социальная ценность чиновника обозначается имеющимся у него орденом, то есть его дифференциальными признаками. Судьба несчастного чиновника из неосуществленного гоголевского замысла предстает как реализация фундаментального положения соссюрдовской теории:

В применении к единице принцип дифференциации может быть сформулирован так: *отличительные свойства единицы сливаются с самой единицей*. В языке, как и во всякой семиологической системе, то, что отличает один знак от других, и есть все то, что его составляет. Различие создает отличительное свойство, оно же создает значимость и единицу (Соссюр 1977: 154).

Поэтому более важным представляется даже не поиск в лотмановских текстах словосочетания «социальная семиотика», а то, в каких случаях Лотман считает необходимым вовлечь в сферу анализа знаковых отношений также и социальные факторы. Это происходит всякий раз, как только ученый обращается к проблеме «недостаточности чисто языковедческих методов» (Лотман 1963: 46) и разграничения между собственно лингвистическими и надлингвистическими структурами.

2. Слово в социальном контексте

Первой серьезной попыткой анализа социальных аспектов языкового знака можно считать лотмановскую статью «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры» (1963). Начиная с достаточно очевидной констатации того, что слово приобретает значение только в контексте, Лотман делает несколько необычный для лингвистов следующий шаг: он предполагает, что и контекст может оказаться недостаточным. Опыт историка позволяет ему увидеть то, что тогда (да и до сих пор) недостаточно учитывалось в лингвистике: слово – это не только единица словаря, но и элемент некоторой идеологической системы (мировоззрения, литературного направления научной дисциплины и т. п.). Одни и те же языковые выражения «естественное состояние», «человек», «гражданин» получают различные, подчас противоположные толкования в политической философии и публицистике (см. Лотман 1963: 45–46). Или же:

Пример столкновения двух идейно-стилистических систем («дворянской» и «крестьянской»), наполняющих одно и то же слово различным содержанием, находим у Пушкина в черновых примечаниях к «Евгению Онегину»: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж. – По страсти, родимый, отвечала она. – Приказчик и староста обещали меня до полусмерти прибить (Лотман 1963: 48).

Поэтому лингвистический анализ должен быть дополнен методом, условно названным Лотманом «структурно-идеологическим»:

Весьма интересный материал дали бы в этом случае опыты сравнительной характеристики формально одинаковых, но семантически различных (входящих в разные системы) терминов, употребляемых разными публицистами одной эпохи. Так, например, структурно-идеологический метод позволит вскрыть интересную разницу в употреблении одинаковых терминов близкими публицистами, например Чернышевским и Добролюбовым. Однако, подойдя к подобной работе, лингвист неизбежно столкнется с недостаточностью чисто языковедческих методов. Ему придется восстановить идеологическую структуру, взаимообусловленность составляющих ее понятий, прежде чем установить специфику терминов – знаков, служащих для их передачи (Лотман 1963: 46).

Здесь важно отметить, что, при всем уважительном отношении Лотмана к лингвистике и ее методам⁵, он уходит от рассмотрения «идейно-стилистических» явлений в лингвистическом, пусть даже и в социолингвистическом ключе. Социолингвистика изучает функционирование языка в обществе, в том числе и различные функционирующие в обществе подъязыки («идейно-стилистические системы» – термин явно в духе В. В. Виноградова, но в нем просвечивает то содержание, что сегодня связывают с понятием дискурса и дискурсивной формации). Лотмана они интересуют не сами по себе, а как средство выражения некоторого содержания. Это позволяет наметить грань, отделяющую социолингвистику от социальной семиотики.

3. Контекстуализм и функционализм: Лотман и Малиновский

Лотман задается вопросом: при каких условиях знание собственно языкового значения знака оказывается недостаточным и для понимания требуется его включение в некоторую иную концептуальную систему? Впоследствии он придет к выводу, что иной ситуации в принципе не может быть, поскольку в реальной коммуникации текст закодирован как минимум дважды (подробнее о подходе Лотмана к понятию текста см. Золян 2016). Именно в подобной ситуации и осознается «недостаточность» лингвистических методов. Однако точнее было бы говорить не о «недостаточности», а о необходимости их модификации, учета того, что единица естественного языка, становясь единицей коммуникации, может

⁵ Ср.: «Литературовед нового типа – это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками. Он должен быть лингвистом (поскольку в настоящее время языкознание “вырвалось вперед” среди гуманитарных наук и именно здесь зачастую вырабатываются методы общенаучного характера), владеть навыками работы с другими моделирующими системами» (Лотман 1967б: 100).

приобретать новые значения, которые перестают определяться одной только системой исходного языка. Лингвистическая значимость дополняется иной – культурной либо социальной. Более того, при обращении к не знакомому для нас социокультурному контексту лингвистическая значимость перестает быть определяющей.

И здесь можно найти примечательные совпадения между идеями Лотмана и Хэллидея, считающегося основоположником социальной семиотики. Однако прежде целесообразно указать на общий источник – статью Бронислава Малиновского, опубликованную в качестве приложения к знаменитой книге Огдена и Ричардса «Meaning of Meaning» (1923). Хотя Малиновский считается классиком культурной и социальной антропологии, общепризнано и его влияние на формирование Лондонской лингвистической школы, одним из продолжений работы которой стало появление социальной семиотики в 1970-е – 1980-е годы. Исследуя абсолютно отличное явление, функционирование языка в бесписьменном обществе, Малиновский пришел к выводам, которые позже были во многом повторены Лотманом при анализе развитых культурных систем (иные возможные аналогии, кроме проблемы языкового знака, в данной статье не рассматриваются). Даже идеальное знание языка оказывается бесполезным без знания социокультурного контекста. Сравним:

... головоломка, которая возникает из-за того, что некоторые явно взаимозависимые высказывания вводятся в текст, просто присоединяя друг к другу, для своего разрешения требует чего-то большего, нежели указания на их референты, чтобы вполне уяснить роль и значимость этого текста <...>. Сразу становятся очевидными ложность и бесполезность концепции, согласно которой значение содержится в выражениях этого языка. В реальной жизни всякое предложение неотделимо от ситуации, в которой оно высказывается <...>. Очевидность тесной связи между интерпретацией языка и анализом культуры, к которой относятся эти языки, убеждает в том, что ни Слово, ни его Значение не обладают независимым и самодостаточным существованием (Малиновский 2005: 203–204, 207, 209).

Слово в реальной языковой ситуации никогда не выступает изолированно, как в словаре. Оно всегда входит в известную речевую и внеречевую ситуацию, которая определяет однозначность семантического восприятия. Взятое само по себе, оно не обеспечивает необходимой однозначности. Но в реальной речевой практике оно не может существовать само по себе. Оно включено в определенное высказывание и в определенную жизненную ситуацию, которые придают ему необходимую однозначность, снимая избыточность значений (Лотман 1963: 44–45).

При такой близости исходных позиций не случайны и другие концептуальные совпадения между подходами Лотмана и Малиновского. Это рассмотрение процесса семиозиса в действии и как действия:

... рассмотрение того, как используется язык в связи с каким-либо практическим делом, ведет к заключению, что язык в своих примитив-

ных формах должен рассматриваться и изучаться на фоне человеческой деятельности и как форма человеческого поведения в практических делах. <...> язык в своей примитивной функции и первоначальной форме имеет существенно прагматический характер, что он есть форма поведения, – необходимый элемент согласованных человеческих действий. И в отрицательной форме: рассматривать язык как некое средство выражения и передачи мысли значит занять одностороннюю позицию, абсолютизируя одну из его наиболее производных и специальных функций <...>. Такой подход позволяет отнести речь к активным формам человеческого поведения, а не к рефлексивным и когнитивным (Малиновский 2005: 211, 216).

Последнее положение явно нуждается в корректировке даже применительно к первобытным обществам и приведено нами лишь для полноты картины. Главное же в подходе к описанию культуры и Малиновского, и Лотмана – преодоление внутрисистемности и трактовка семиотических процессов с точки зрения их агентивного и динамического характера. Социальная семиотика, как она намечается в работах Малиновского и Лотмана, – это язык в действии и язык как действие, определяемое функциональными отношениями языка применительно к иным системам. Оба исследователя, не ограничиваясь констатацией недостаточности внутрисистемных лингвистических средств, приходят к необходимости их описания как регулирующих моделей поведения. Малиновский сосредотачивается на описании и объяснении уже сформировавшихся ритуализированных форм поведения в первобытных обществах, Лотман – на процессах формирования и интерпретации (в том числе и механизмах само- и метаописания) ритуализированных и семиотизированных форм поведения в развитых культурах. Функционализм и контекстуализм Малиновского, безусловно, были близки исследовательскому методу Лотмана – особенно с начала 1970-х годов.

4. Социальная семиотика как социолингвистика: Подход Майкла Хэллидея. Текст и функция

Как уже было сказано, термин «социальная семиотика» появляется в работах Лотмана и Хэллидея практически одновременно, поэтому говорить о возможном влиянии одного ученого на другого невозможно. Однако не приходится сомневаться, что в широкий научный оборот указанный термин вошел благодаря упоминавшейся выше книге Хэллидея. Свой подход Хэллидей называет системно-функциональной лингвистикой («systemic functional linguistics»), претендуя тем самым на начало нового этапа Лондонского функционализма, а то и на создание нового направления в лингвистике. (В более привычном смысле слово «системный» скорее употребляют последователи Хэллидея.)

Обоснование того, что язык есть социальная семиотика, дано лишь во введении к собранию ранее публиковавшихся статей, а в списке

литературы к книге статья 1975 года не приводится (см. републикацию: Halliday 2009). Согласно Хэллидею, речь идет о ракурсе рассмотрения языка:

The formulation “language as social semiotic” says very little by itself <...>. It belongs to a particular interpretation of language within this framework <...>. This in summary terms is what is intended by the formulation “language as social semiotic”. It means interpreting language within a sociocultural context, in which the culture itself is interpreted in semiotic terms – as an information system, if that terminology is preferred (Halliday 1978: 1–2).

Поэтому если рассматривать не сам термин, а концепции, то идеи Лотмана будут ближе скорее к Малиновскому, чем к Хэллидею, теория которого в большей мере социолингвистическая (а отчасти – социостилистическая), нежели социо семиотическая (напомним, что подзаголовок статьи Хэллидея 1975 года – «Towards a General Sociolinguistic Theory» – определяет социальную семиотику как общую социолингвистическую теорию). Поэтому мы не будем заострять внимания на основных положениях теории Хэллидея, тем более что они достаточно широко известны. Другое дело – концептуальный инструментарий ученого, а именно понятия текста, контекста и функции.

Применительно к тексту и необходимым для его социализации понятиям контекста и функции сравнение концепций Лотмана и Хэллидея оказывается достаточно перспективным. Хэллидей отказывается от принятой схемы коммуникативного акта Бюлера – Якобсона и предлагает собственную триаду языковых функций, одной из которых оказывается текстуальная⁶. При рассмотрении языка в социальном контексте основной единицей оказывается текст:

Language does not consist of sentences; it consists of text, or discourse – the exchange of meanings in interpersonal contexts of one kind or another <...>. By their everyday acts of meaning, people act out of social structure, affirming their own statuses and roles, and establishing and transmitting the shared systems of values and knowledges (Halliday 1978: 2).

В области лингвистики текста Хэллидей высказал ряд новаторских идей, которые до сих пор не реализованы в полной мере. Последующими

⁶ В определение этой важнейшей функции, детерминирующей все другие, Хэллидей вкладывает достаточно разнородные факторы, речь скорее идет о комплексном процессе актуализации языка в речь применительно к определенному контексту: «The textual component represents the speaker’s text-forming potential; it is that which makes language relevant. This is the component which provides the texture; that which makes the difference between language that is suspended in vacuo and language that is operational in a context of situation. It expresses the relation of the language to its environment, including both the verbal environment – what has been said or written before – and the non-verbal, situational environment. Hence the textual component has an enabling function with respect to the other two; it is only in combination with textual meanings that ideational and interpersonal meanings are actualized» (Halliday 1978: 112–113).

учеными была усвоена скорее техника анализа текста, выявление его структур связанности (когезии и когерентности), но осталась обойденной должным вниманием идея о тексте как о социокультурном событии. Между тем языковая фиксация текста в виде последовательности предложений – это лишь форма манифестации текста-как-(социального)-события:

Obviously one cannot quarrel with the use of the term “text” to refer to a string of sentences but it is important to stress that the sentences are, in fact, the realization of text rather than constituting the text itself <...>. In its most general significance a text is a sociological event, a semiotic encounter through which the meanings that constitute the social system are exchanged <...>. By this act of meaning, and those of other individual meaner, the social reality is created, maintained in good order, and continuously shaped and modified <...>. Text is the primary channel for transmission of culture, and it is this aspect – text as the semantic process of social dynamics – that more than anything else shaped the semantic system (Halliday 1978: 135, 139, 141).

Здесь, безусловно, можно увидеть много точек соприкосновения с концепцией текста, предложенной Лотманом и Пятигорским: для них также определяющими оказываются понятия контекста, функции и взаимодействия между отправителем сообщения и адресатом:

Функция текста определяется как его социальная роль, способность обслуживать определенные потребности создающего текст коллектива. Таким образом, функция – взаимное отношение системы, ее реализации и адресата-адресанта текста (Лотман – Пятигорский 1968: 75).

Поскольку лотмановская концепция текста подробно освещена нами в отдельной работе (Золян 2016), остановимся на различиях между ней и идеями Хэллидея, которые помогут нам увидеть разницу между социолингвистическим подходом к тексту (пусть даже при максимально широком его понимании) и социосемиотическим. Несмотря на обратную хронологию, можно сказать, что там, где заканчивает Хэллидей, Лотман и Пятигорский только начинают. Этой ключевой точкой является разграничение текста и не-текста. Для Хэллидея характеристики текста исчерпываются его лингвистическими, в том числе жанровыми, свойствами:

Three factors – generic structure, textual structure (thematic and informational), and cohesion – are what distinguish text from “non-text” (Halliday 1978: 134)⁷.

⁷ В (Halliday – Hasan 1976: 2, 4) дана еще более узкая дефиниция – текст определяется структурами связности и взаимозависимостью элементов: «A text has texture and this is what distinguishes it from something that is not a text <...>. The texture is provided by the cohesive relation. Cohesive relationships within a text are set up where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it».

Поэтому в реальной коммуникации «не-текстов» быть не может:

One does not normally meet non-text in real life, though one can construct it for illustrative purposes (Halliday 1978: 134).

Между тем для Лотмана и Пятигорского невозможна ситуация, когда все определенным образом оформленные сообщения, обладающие «текстурой» (ср. Halliday – Hasan 1976; см. также примеч. 7), воспринимались бы как тексты, потому что такая ситуация является симптомом разрушения культуры:

Выделение среди массы общезыковых сообщений некоторого количества текстов может рассматриваться в качестве признака появления культуры как особого типа самоорганизации коллектива. Дотекстовая стадия есть стадия докультурная. Состояние, в котором все тексты возвращаются только к своему языковому значению, соответствует разрушению культуры.

2.1. С точки зрения изучения культуры, существуют только те сообщения, которые являются текстами. Все прочие как бы не существуют и во внимание исследователем не принимаются. В этом смысле можно сказать, что культура есть совокупность текстов или сложно построенный текст (Лотман – Пятигорский 1968: 82).

На текст переносятся те принципы разграничения между языковыми и надязыковыми структурами, которые до этого были выделены Лотманом в статье 1963 года на примере лексических единиц (см. об этом выше):

Понятие текста – в том значении, которое придается ему при изучении культуры, – отличается от соответствующего лингвистического понятия. Исходным для культурного понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности (Лотман – Пятигорский 1968: 75–76).

Чтобы стать текстом, некоторый набор языковых единиц должен быть: 1) определенным образом выделен – будь то письменная фиксация, ритмика, публикация, нотариальное заверение и т. п., сам характер подобной дополнительной выделенности варьируется в различных культурных контекстах; 2) характер второго требования сформулировать труднее; о нем можно судить по следующей цитате:

Текст по отношению к не-тексту получает дополнительное значение. Если сопоставить два совпадающих на лингвистическом уровне высказывания, из которых одно в системе данной культуры удовлетворяет представлениям о тексте, а другое – нет, то легко определить сущность собственно текстовой семантики: одно и то же сообщение, если оно является письменным договором, скрепленным клятвой, или просто обещанием, исходит от лица, высказывания которого по

его месту в коллективе являются текстами, или от простого члена сообщества и т. п., – получает при совпадении лингвистической семантики разную оценку с точки зрения авторитетности. В той сфере, в которой данное высказывание выступает как текст (стихотворение не выступает как текст при определении научной, религиозной или правовой позиции коллектива и выступает как текст в сфере искусства), ему приписывается значение истинности. Обычное языковое сообщение, удовлетворяющее всем правилам лексико-грамматической отмеченности, «правильное» в языковом отношении и не заключающее ничего противоречащего возможному по содержанию, может тем не менее оказаться ложью. Эта возможность для текста исключается. Ложный текст – такое же противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста (Лотман – Пятигорский 1968: 78).

Приводимые примеры указывают на то, что авторы понимают текст как перформатив, то есть некоторое социально детерминированное действие (событие), которое в то же время описывает само себя. Поэтому существование некоторого сообщения в качестве текста-перформатива определяется существующими в социуме «удачными условиями» («*felicitous conditions*») функционирования текста и его особыми референциально-семантическими характеристиками («истинностью»), которое в данном случае следует также понимать в «перформативном», а не логико-семантическом смысле – как авторитетность).

Как видим, концепции Хэллидея и Лотмана – Пятигорского не следует противопоставлять: они естественно дополняют друг друга. Согласно Хэллидею, внутренние характеристики текста («текстура»), будучи опосредованными текстуальной функцией языка, выступают как социосемиотический процесс и становятся коммуникативным событием⁸. Дальнейшее функционирование либо нефункционирование текста определяется социокультурным контекстом, именно в нем текст приобретает свое отличное от общезыкового значение и социокультурную функцию:

Система текстовых значений определяет социальные функции текстов в данной культуре. Таким образом, можно отметить три типа отношений:

- 1) субтекстовые (общезыковые) значения;
- 2) текстовые значения;
- 3) функции текстов в данной системе культуры.

Следовательно, возможно описание культуры на трех различных уровнях: на уровне общезыкового содержания составляющих ее текстов, на уровне текстового содержания и на уровне функций текстов (Лотман – Пятигорский 1968: 78).

⁸ Именно эта мысль привлекла Лотмана в теории текста Хэллидея. Ср. в статье «Текст в тексте»: «Ср. определение М. А. К. Хэллидея: “Текст – это язык в действии” (Новое в зарубежной лингвистике, вып. VIII. М., 1978, с. 142); если в формуле Хэллидея выделяется оппозиция “потенциальная возможность – динамическая реализация”, то П. Хартман и З. Шмидт подчеркивают противопоставление “идеальная структура – материально воплощенная конструкция”» (Лотман 1981б: 3, примеч. 1).

5. «Социальная семиотика» Роберта Ходжа
и Гюнтера Кресса

Как уже было отмечено, институционализация социальной семиотики происходит после выхода в 1988 году книги Роберта («Боба») Ходжа и Гюнтера Кресса «Social Semiotics» (Hodge – Kress 1988). Часто она трактуется как естественное продолжение и обобщение идей Хэллидея его последователями, и именно в этом смысле – как основа для современной социальной семиотики. И то и другое можно оспорить.

Конечно, в предисловии к книге с почтением говорится о работах Хэллидея, руководителя докторской диссертации переехавшего в то время в Австралию Гюнтера Кресса. Но сама книга лишь в незначительной степени продолжает идеи учителя одного из соавторов: это своего рода «бунт» против соссюрианской лингвистики. Методика функционального анализа в духе Лондонской школы причудливым образом сочетается здесь с ориентированным на марксизм критическим дискурс-анализом. И сам термин «социальная семиотика» приобретает совсем иной смысл.

«Социальная семиотика» продолжает предыдущую работу тех же авторов «Язык как идеология» (Hodge – Kress 1979), где идеология понимается в духе Маркса как «ложное сознание». К этому добавляется концепция новой семиотики – в отличие от традиционной, она называется «социальной» не потому, что она есть ответвление общей семиотики, а потому, что она базируется на постулатах, каждый из которых прямо противоположен соссуровским. Несоциальными семиотиками могут быть только биосистемы (например, геном), даже коммуникацию между двумя машинами авторы рассматривают как социальный процесс, поскольку они и их программы созданы людьми (Hodge – Kress 1988: 261). Основной вдохновившей авторов работой названа знаменитая книга Бахтина – Волошинова «Марксизм и философия языка» (Волошинов 1930). Также соавторы опираются на некоторые идеи Пирса о динамическом характере семиозиса – но делают это со значительными оговорками. Именно в критике «лингвистического объективизма» Соссюра Ходж и Кресс видят основы новой семиотики⁹. По мнению соавторов, идеи Бахтина – Волошинова по причине их марксистской ориентации, с одной стороны, не были восприняты западноевропейской и американской лингвистикой, с другой стороны, не обрели популярности и в сталинском Советском Союзе (Hodge – Kress 1988: 15). Книга Ходжа и Кресса представляет особый интерес также и с этой точки зрения: здесь высказывается предположение, какой могла бы быть семиотика в духе бахтинской, а не соссуровской традиции.

⁹ Примечательно, что вниманием соавторов оказались обойдены достаточно похожие идеи Бронислава Малиновского, который хоть и не полемизировал с Соссюром прямо, предложил достаточно острую критику «филологического» подхода.

Основным положением социальной семиотики становится все то, что Соссюром отрицается или признается несущественным, его теория именуется в книге «anti-guide» («антинаставлением»; см. Hodge – Kress 1988: 18). Соавторы предлагают следующие основополагающие тезисы:

Основной объект семиотики – речь, а не язык.

Помимо естественного языка, необходимо наличие иных знаковых систем, не менее существенных для процесса коммуникации.

Диахрония и история, а не синхрония, оказываются определяющими для описания характеристик знаковых систем.

Языковой знак в речи является мотивированным, а не условным.

Внешней лингвистике (социальные и культурные факторы) отдается предпочтение перед внутренней: приоритетной задачей признается описание не означаемых, а означающих.

Выявление соотношенности между сигнификативными и референциальными аспектами семантики (см. Hodge – Kress 1988: 18).

Обоснованию этих положений служит анализ различных форм комбинации вербальных и невербальных кодов – это и современные масс-медиа, и классическая литература, и искусство Ренессанса и т. п. Столь разнородный материал призван показать универсальный характер предлагаемой авторами методики. Завершает книгу данное как приложение тезисное оформление основных принципов новой семиотики (на самом деле, главное в книге – это конкретные анализы, мало связанные с теоретическими постулатами).

Что касается дальнейшего развития социальной семиотики, то оно лишь частично основано на идеях книги «Social Semiotics». В первую очередь из поля зрения данной дисциплины оказались исключенными полемика с «традиционной» семиотикой и претензии объединить семиотику с направленным на выявление политических отношений критическим дискурс-анализом. В роли «классика» Бахтина – Волошинова заменяет Хэллiday, роль которого в формировании социальной семиотики с течением времени все более возрастает (см., например, ряд интервью, собранных в книге: Andersen et al. 2015); а пафос создания новой всеобъемлющей теории сменяется уточнением процедуры анализа мультимодальных текстов и умножением *case studies*¹⁰. Собственно социальные категории (власть, солидарность, контроль над контекстом, манипуляции посредством знаков и т. п.) заменяются образовательными задачами (мультимедийное обучение, эффективность коммуникации и т. п.).

Впоследствии и сам Кресс, говоря о книге «Social Semiotics», самым важным в ней считал только реинтерпретацию понятия знака:

When we wrote *Social Semiotics* (Hodge & Kress, 1988) we took the notion of agency, power and representation developed in the theory of

¹⁰ Если обратиться к вышедшей недавно «International Handbook of Semiotics», то можно заметить, что социальная семиотика, в отличие от других разделов науки о знаках, представлена в книге как анализ различных, не связанных между собой кейсов (см. Trifonas 2015: 1213–1224).

Language as Ideology as the agency of anyone who makes any kind of sign. But this was more than just a choosing from existing resources; it was actively making signs <...>. I had written something in 1977 on the non-arbitrariness of signs, but it now became the idea that signs are made and motivated; so agency was in the making of signs. The sign and the meanings that a sign-maker makes are an expression of their disposition, habitus, identity – of their interest. We applied that understanding to lots of things – sculptures, photographs, children’s drawings, pages from books, newspapers and so on. It was a social semiotics. Unlike existing semiotics which says signs are used – a notion take over from Saussure – we said signs are made and signs, therefore, are always newly made (Lindstrand 2008: 62–63).

Иными словами, знак – это ἐνέργεια, а не ἔργον в гумбольдтовском смысле. Или, говоря словами кэрролловского Шалтая-Болтая: «Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше» (перевод Н. Демуровой; в оригинале «“When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more nor less”»).

К сказанному следует добавить и другое положение: объект семиотики – это не знак, а семиозис: в формировании смысла принимает участие не только говорящий, но и слушающий. После книги Ходжа и Кресса, положения которой были дополнены модифицированной теорией мультимодального текста Хэллидея, социальная семиотика стала скорее прикладной, а не теоретической дисциплиной. Именно так, например, она трактуется в работах (van Leeuwen 2005) и (Bezemer – Jewitt 2009), где в систематизированном виде даны основные понятия и инструментарий, а «социальная семиотика» определяется не как теория, а «как изыскание» («enquiry»):

Social semiotics is not “pure” theory, not a self-contained field. It only comes into its own when it is applied to specific instances and specific problems, and it always requires immersing oneself not just in semiotic concepts and methods as such but also in some other field <...>. Social semiotics is a form of enquiry. It does not offer ready-made answers. It offers ideas for formulating questions and ways of searching for answers (van Leeuwen 2005: 2).

Из исследовательского аппарата социальной семиотики наиболее востребованной оказалась категория мультимодальности, что во многом объясняется развитием новых информационных технологий, кардинально изменивших характер коммуникации и понятие сообщения (текста) (ср. Кресс 2016). Однако и эта категория стала трактоваться крайне узко. Первоначально модальность определялась как отношение текста к внетекстовой реальности, но не как объективное отношение, а как конструируемое и репрезентируемое знаком, текстом и жанром: «Modality refers to the status, authority and reliability of a message, to its ontological status, or to its value as truth or fact» (Hodge – Kress 1988: 124). Так, «истинность» определяется не как объективное отношение, а скорее как перформатив (вспомним отношение «истинности» в теории текста Лотмана – Пятигорского), она конструируется в процессе семиозиса:

A social semiotic theory of truth cannot claim to establish the absolute truth or untruth of representations. It can only show whether a given “proposition” (visual, verbal or otherwise) is represented as true or not. From the point of view of social semiotics, truth is a construct of semiosis, and as such the truth of a particular social group, arising from the values and beliefs of that group (Kress – van Leeuwen 1996: 154–155).

В этом смысле не только тексты, но и отображаемые ими «реальности» имеют автора.

В процессе анализа модальность (modality) сменяется модусом, который принято трактовать как «семиотический ресурс»: это знаковая система (или код), используемая коммуникантами для построения комплексного, или «мультимодального», сообщения, основанного на взаимодействии различных по характеру знаков (вербальных, иконических, музыкальных и т. п.):

Multimodality asserts that “language” is just one among the many resources for making meaning. That implies that the modal resources available in a culture need to be seen as one coherent, integral field, of – nevertheless distinct – resources for making meaning. The point of a multimodal approach is to get beyond approaches where mode was integrally linked, often in a mutually defining way, with a theory and a discipline (Kress 2011: 38).

A mode is often defined as a set of socially and culturally shaped resources for making meaning <...>. Multimodal research attends to the interplay between modes to look at the specific work of each mode and how each mode interacts with and contributes to the others in the multimodal ensemble (Bezemer – Jewitt 2009: 5–6).

Описание мультимодальных взаимодействий становится, пожалуй, основным направлением социальной семиотики (см. Кресс 2016), и полученные результаты могут существенно уточнить и конкретизировать высказанные Лотманом идеи о тексте как о феномене, порождаемом посредством взаимодействия (перевода, трансформации, дополнения) между различными семиотическими системами (кодами, языками).

При всех достаточно значимых отличиях налицо некоторый параллелизм между двумя независимыми друг от друга линиями развития социальной семиотики. Это, в первую очередь, акцентирование динамического характера смыслообразования: в процессе коммуникации существенна не только передача информации, но и ее порождение. При этом не только автор, но и адресат участвует в процессе со-творения значения (ср. Лотман 1977б). Дальнейшее развитие этих идей приводит Лотмана к концепции текста как самовозрастающего Логоса.

Никак не декларируя разрыва с соссюрианской традицией, Лотман вместо изучения знаковых систем «в себе и для себя» предлагает совершенно иную перспективу рассмотрения. Можно указать на следующие точки соприкосновения лотмановских идей с изложенной выше концепцией Ходжа – Кресса: динамический характер (историческая динамика

вместо застывшей синхронии), особая организация означаемых и их связь с внесемиотическим миром (связь сигнификативной и референциальной семантики). Достаточно близок к лотмановской проблематике и вопрос мультимодальности – у Лотмана он приобретает форму «многоязычия» текста и культуры (см. Лотман 1981а; 1992). Основанная на этих положениях программа «новой семиотики» в концентрированном виде представлена во введении к книге «Культура и взрыв»:

Коренными вопросами всякой семиотической системы являются, во-первых, отношение к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике. Последний вопрос можно было бы сформулировать так: каким образом система, оставаясь собой, может развиваться <...>. Пространство, лежащее вне языка и за его пределами, попадает в область языка и превращается в «содержание» только как составной элемент дихотомии содержания-выражения. Говорить о невыраженном содержании – нонсенс. Таким образом, речь идет не об отношении содержания и выражения, а о противопоставлении области языка с его содержанием и выражением вне языка лежащему миру. Фактически этот вопрос сливается со второй проблемой: природой языковой динамики <...>. План содержания в том виде, в каком это понятие было введено Ф. де Соссюром, представляет собой конвенциональную реальность. Язык создает свой мир. Одновременно возникает вопрос о степени адекватности мира, создаваемого языком, и мира, существующего вне связи с языком, лежащего за его пределами <...>. Одним из центральных вопросов окажется вопрос перевода мира содержания системы (ее внутренней реальности) на внележащую, запредельную для языка реальность. Следствием будут два частных вопроса: 1. Необходимость более чем одного (минимально двух) языков для отражения запредельной реальности; 2. Неизбежность того, чтобы пространство реальности не охватывалось ни одним языком в отдельности, а только их совокупностью <...>. Представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир (Лотман 1992: 7–10).

В таком виде программа «новой семиотики» выглядит не только академичнее, но и убедительнее.

6. Социальная семиотика как семиотика социального действия (поведения)

6.1. Поведение как текст: социальная семиотика Московско-тартуской школы

Завершить статью мы намерены рассмотрением проблематики, которая не имеет аналогий в концепции Хэллидея – Кресса. Между тем именно она, на наш взгляд, должна составить концептуальную основу

новой версии социальной семиотики, что позволит вывести ее из нынешнего застойного состояния. Речь идет об аспектах, связанных с семиотикой социального действия. Как видно из приведенной в начале настоящей статьи цитаты, для Лотмана социальная семиотика связана именно с поведенческими типами и структурами.

Такая трактовка поведения возникает еще в конце 1960-х годов, когда исследователи Московско-тартуской школы начинают рассматривать поведение как текст, что хорошо соотносится с «текстоцентризмом» данного научного направления. Такой подход естественным образом в дальнейшем приводит к вопросу об описании, с одной стороны, его языка и грамматики, с другой – смысла. Впервые подобную постановку мы встречаем в статье Лотмана «К проблеме типологии культуры» (1967а) и в совместной работе А. М. Пятигорского и Б. А. Успенского (оба они впоследствии неоднократно выступали в качестве соавторов Лотмана; см. Пятигорский – Успенский 1967). Хотя последняя статья посвящена вопросам персонологии, психологическим типам личности, предлагаемая авторами типология основывалась на характере семиотизации или десемиотизации поведения, его осмысления и планирования:

Говоря о семиотичности поведения, мы можем иметь в виду, с одной стороны, *п о р о ж д е н и е* некоторого текста поведения, который выступает как знаковый по отношению к некоторому другому тексту, или, с другой стороны, *о с м ы с л е н и е* каких-то явлений действительности (вообще – явлений окружающего мира) как знаковых – в частности, как принадлежащих к некоторой условной знаковой системе или же соотносимых с некоторой иной действительностью, которая и обуславливает значение данных явлений (Пятигорский – Успенский 1967: 11).

Поведение рассматривается соавторами как следующее определенному порядку, если оно может быть преобразовано в текст:

Под *порядком* поведения понимается создание личностью текста своего поведения, либо текста текста и т. д. Иначе говоря, порядок поведения предполагает возможность описания наблюдателем такого поведения личности, которое включает в себя описание внешнее (актуализированный текст) либо внутреннее (текст сознания) своего поведения (Пятигорский – Успенский 1967: 28).

И. А. Чернов, не ограничиваясь констатацией того, что поведение можно рассматривать как текст, ставит вопрос о специфике семиотических механизмов организации такого текста:

Если поведение личности рассматривать как «говоренье» на разных языках, то кодом этих языков является механизм запретов. Правила кода определяют все нормированное поведение человека: код функционирует по принципу – «нельзя, ибо невозможно», норма употребления кода – «нельзя, хотя возможно». Правила кода регулируют поведение, реальные потенции человека (Чернов 1967: 45).

Десять лет спустя эти идеи были расширены и уточнены Черновым вместе с автором этих строк в работе, основанной на экспликации возможных аналогий между правилами поведения и правилами языка и метаязыками их описания (грамматиками). Грамматика запретов предполагает одновременное существование и грамматики норм:

В системе культуры функционируют многочисленные тексты, экстраполирующие и эксплицирующие компетенцию социума (система норм и запретов). Механизм, порождающий такие тексты, назовем грамматикой. В принципе, возможно построение двух типов грамматик – нормоустанавливающих, функционально направленных на выполнение правил, и грамматик, ориентированных дисфункционально, описывающих поведение через нарушение правил. Эти два типа грамматик можно обозначить как грамматику норм и грамматику запретов (т. е. потенциальных нарушений), причем, в качестве регулирующей может быть выбрана любая из них; противонаправленной грамматике в этом случае будет приписана отрицательная ценность (Золян – Чернов 1977: 155).

Индивид рассматривается как владеющий несколькими языками поведения «полиглот», способный к усвоению новых языков, при этом разграничиваются глубинный и поверхностный уровни описания поведения. Принципиальный характер имело разграничение между собственно невербальным текстом поведения и его описанием, вербализованной рефлексией над поведением:

Рефлексия над поведением, как правило, имеет языковой характер и выражение. Реализации всех видов рефлексии в естественном языке мы будем называть метаязыками. Они представляют обобщенную данную конкретной ситуации и связаны (достаточно часто имплицитно) с ее оценкой. Одним из важных свойств метаязыка в организации поведения является его способность позволять проигрывать ситуации в уме, производить «мысленные эксперименты», где метаязыковая репрезентация поведения рассматривается как реальное поведение, которое можно всесторонне описать (оценить) в рамках языка более высокого порядка. Метаязык оказывается, таким образом, инструментом прогнозирования поведения (Золян – Чернов 1977: 154).

Эта статья стала первой (и, как впоследствии оказалось, единственной) попыткой совмещения семиотической теории поведения с социологической – в данном случае с концепцией Бергера – Лукмана о конструируемом характере социальной реальности (1966; см. русский перевод: Бергер – Лукман 1995).

Указания на все эти работы имели целью продемонстрировать актуальность подобной проблематики для исследователей Московско-тартуской школы. Содержащиеся в них теоретические положения разделялись Лотманом, хотя сам он в большей мере ориентировался не на язык и лингвистику, а на художественные тексты. К поведенческим текстам

он приходит «от противного», рассматривая, каким образом тексты культуры (живопись, театр, литература) оказывают влияние на поведение. В ряде случаев поведение исторических лиц строится чуть ли не как цитирование художественных прототипов: не искусство подражает жизни, а наоборот (см., например, Лотман 1973б: 42–89). После этого вполне логичным оказывается рассмотрение и самого поведения как автономного текста. Как и в других случаях, Лотмана интересует прежде всего динамика его создания и становления:

Иерархия значимых элементов поведения складывается из последовательности: жест – поступок – поведенческий текст. Последний следует понимать как законченную цепь осмысленных поступков, заключенную между намерением и результатом. В реальном поведении людей – сложном и управляемом многочисленными факторами – поведенческие тексты могут оставаться незаконченными, переходить в новые, переплетаться с параллельными. Но на уровне идеального осмысления человеком своего поведения они всегда образуют законченные и осмысленные сюжеты. Иначе целенаправленная деятельность человека была бы невозможна. Таким образом, каждому тексту поведения на уровне поступков соответствует определенная программа поведения на уровне намерений (Лотман 1975а: 38–39).

Лотман не останавливается на общих семиотических характеристиках поведения, хотя именно при помощи этих схем и понятий (таких, как текст, язык, код, уровни, оппозиции) он описывает их конкретные проявления. Ключевыми оказываются понятия, с одной стороны, «смысла» и «кодовых структур», а с другой – «нормы» и «узуса» (последнее можно описать и как различие между уровнем наблюдения (или самонаблюдения) и уровнем описания и (само-)описания), обрисованные Лотманом еще при первом подходе к проблеме:

Так, например, идеальные нормы поведения рыцаря и монаха в рамках средневековой культуры (для ее историка текстами будут и реальные, графически зафиксированные памятники, и идеальные, реконструируемые нормы; вероятно, здесь будет иметь смысл говорить о текстах разных уровней) будут различными. Поведение их будет казаться осмысленным (мы будем понимать его «значение») только при применении особых для каждого кодовых структур (всякая попытка применить другой код представляет это поведение «бессмысленным», «абсурдным», «лишенным логики», т. е. не дешифрует его) (Лотман 1967а: 32).

В 1970-е годы следует целая серия лотмановских работ по поведению: «О Хлестакове», «Декабрист в повседневной жизни», «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века», «Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII века». В них явственно вырисовывается теория, хотя ее положения даны не как тезисы и дефиниции, а как обобщение рассмотренных случаев. Так, в этих статьях появляются, хотя и остаются без пояснений, такие понятия, как «иерархия социальных

норм», «социальный код», «правила поведения», «социальное поведение», «социальный сценарий». В присущей ему манере Лотман щедро разбрасывается терминологией – при том, что каждое из приведенных словосочетаний могло бы стать основой специального исследования. В лотмановском же научном творчестве вводимые термины совмещаются с тонким анализом конкретного историко-культурного материала. Именно этот анализ, а не теоретические построения, приводит к выводу: поведение организуется не только как удачное или неудачное воспроизведение системных эталонных текстов; действует разветвленная система социальных регуляторов. Возникает диалог, который ведут между собой личность и общество, прибегая к различным языкам и создавая новые тексты, а также и различные интерпретации одних и тех же текстов:

...под воздействием исключительно сложных социально-исторических процессов складываются специфические формы исторического и социального поведения, эпохальные и социальные типы реакций, представления о правильных и неправильных, разрешенных и недозволенных, ценных и не имеющих ценности поступках. Возникают такие регуляторы поведения, как стыд, страх, честь. К сознанию человека подключаются сложные этические, религиозные, эстетические, бытовые и другие семиотические нормы, на фоне которых складывается психология группового поведения (Лотман 1975а: 25).

Сами по себе поступки индивида не образуют поведенческого текста, он рождается как результат своеобразного соавторства индивида и общества, вследствие которого поступки индивида начинают интерпретироваться в соответствии с действующими социальными кодами:

...практически для общества существуют совсем не все поступки индивида, а лишь те, которым в данной системе культуры приписывается некоторое общественное значение. Таким образом, общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами. Одновременно личность как бы доорганизовывает себя, усваивая себе этот взгляд общества, и становится «типичнее» не только для наблюдателя, но и с позиции самого субъекта (Лотман 1975а: 26).

При этом возможны интерпретации, ориентированные на различные социальные коды и сценарии – как на принятые, так и на нарушающие признанные нормы. С одной стороны, личное поведение может сливаться с тем амплуа, которое было задано жесткими социальными нормами:

То, что лежит по ту сторону текста, отнюдь не лежит по ту сторону семиотики. Человек, которого наблюдал Гоголь, был включен в сложную систему норм и правил. Сама жизнь реализовывалась, в значительной мере, как иерархия социальных норм <...>. В этом смысле сама действительность предстала как некоторая сцена, навязывающая человеку и амплуа. Чем зауряднее, дюжиннее был человек, тем ближе к социальному сценарию оказывалось его личное поведение (Лотман 1975б: 20).

В этом случае осмысление такого поведения как текста также оказывается тривиальной операцией. С другой стороны, сложный и «многоязычный» характер социальной семиотики позволяет «недожинным» личностям варьировать различные роли, строя многозначные (амбивалентные) тексты, допускающие различные интерпретации, в том числе и зашифрованные, понятные только для «избранных» или «своих»:

...реальное поведение человека декабристского круга выступает перед нами в виде некоторого зашифрованного текста, а литературный сюжет – как код, позволяющий проникнуть в скрытый его смысл (Лотман 1975а: 47).

Понятие смысла и здесь оказывается определяющим. Уже позднее, в предисловии к вышедшему в Польше сборнику статей по семиотике истории (1987, опубликован по-польски в 1993 году), Лотман так обобщает цели и задачи изучения поведения:

Обращение к культуре как семиотическому объекту ставит исследователя перед исключительно сложной ситуацией: он изучает семиотические модели, определяющие круг представлений и действий людей в потоке их исторического существования. Культура в семиотическом аспекте предстает как некоторый континуум языков, которыми пользуется самосознающее мышление человека, а действия, как вербальные, так и совершаемые с помощью разнообразных поступков, могут быть истолкованы как тексты на некоторых языках. Понять смысл исторических поступков людей, их поведения и их сочинений означает овладеть языками их культур (Лотман 2008: 510).

6.2. Социальная семиотика как семиотика социального действия

Как видим, характеризуя культуру как семиотический объект, Лотман останавливается прежде всего на таких понятиях, как, с одной стороны, язык, смысл, текст, а с другой – поступки (действия) и поведение. «Язык культуры» связывается с пониманием смысла человеческих действий (акцентирование исторических аспектов в данном случае объясняется спецификой сборника работ Лотмана на польском языке; о его появлении см. Жилко 2008).

Возникает возможность построения такой теории социальной семиотики, в которой получило бы экспликацию соотношение между действиями и заложенными в них смыслами. Не столь важно, что Лотман и в данном случае выступает как семиотик культуры: объектом его теории является объяснение поведения. Но именно этот теоретический фокус мог бы составить трансдисциплинарное единство с так называемой «познающей социологией» Макса Вебера и ее продолжением в работах Толкотта Парсонса и Никласа Лумана.

Напомним, что понятие «смысла» является основополагающим в социологической теории Вебера, а предмет социологии – понимание «смысла поведения»:

Социология <...> есть наука, стремящаяся, истолковывая, понять социальное действие и тем самым каузально объяснить его процесс и воздействие. «Действием» мы называем действие человека (независимо от того, носит ли оно внешний или внутренний характер, сводится к невмешательству или терпеливому принятию), если и поскольку действующий индивид или индивиды связывают с ним субъективный *смысл*. «Социальным» мы называем такое действие, которое по предполагаемому действующим лицом или действующими лицами *смыслу* соотносится с действием *других* людей и ориентируется на него.

«Мотивом» называется некое смысловое единство, представляющее действующему лицу или наблюдателю достаточной причиной для определенного действия.

Следовательно, в науке, предметом которой является смысл поведения, «объяснить» означает постичь смысловую *связь*, в которую по своему субъективному *смыслу* входит доступное непосредственному пониманию действие (Вебер 1990: 611).

Уже в конце XX века понятие смысла и коммуникации становится стержнем социологической концепции Никласа Лумана: «Общество – это система, конституирующая смысл» (Луман 2004: 54). Заметим, однако, что, говоря о смыслах, знаках и коммуникации, классики социологии не утруждали себя их анализом. Осмысленность поведения и коммуникации предстает у них как нечто данное и самоочевидное. Обращение к смысловым аспектам было произведено уже в несколько иной области, в философии языка – это теория перформативов и речевых актов Джона Остина (Austin 1962), затем – Джона Серля (1969; и особенно Searle 1995). Однако поведение в этих теориях ограничивается вербальными высказываниями, что, конечно же, ограничивает сферу их применимости. В социальной же семиотике связь с теоретической социологией практически отсутствует; заявленные исследовательские программы¹¹ остались лишь благим пожеланием.

Между тем если воспользоваться определением социологии Вебера – Лумана, то можно увидеть основы трансдисциплинарного симбиоза вокруг изучения проблемы смыслов и их манифестации: предмет социологии – изучение самой системы «конституирования смыслов» и ее механизмов, тогда как изучение смыслов и их конструирования станет уделом лингвистической семантики, общей семиотики, семиотики культуры и социальной семиотики. Разумеется, здесь требуется как дифференциация, так и учет того, что между этими дисциплинами будет множество пересекающихся исследовательских сфер. В данном случае может оказаться плодотворной лотмановская концепция семиосферы, предполагающая взаимодействие и пересечение различных подобластей и языков (см. Лотман 1984).

¹¹ «The same applies to the “social” in “social semiotics”. It can only come into its own when social semiotics fully engages with social theory. This kind of interdisciplinarity is an absolutely essential feature of social semiotics» (van Leeuwen 2005: 2).

Подход Лотмана к проблемам социальной семиотики представляет интерес не только как факт истории науки. Стоит напомнить слова Мандельштама из эссе «Слово и культура» (1921): «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился» (Мандельштам 1987: 40–41). Совмещение исследовательских ипостасей историка русской культуры и семиотика-теоретика позволило Лотману наметить основные точки новой версии социальной семиотики, в которую естественным образом оказались включены достижения предшественников, в том числе идеи Малиновского, а также Бахтина и его последователей. Однако лотмановское научное наследие может дать импульс принципиально новым трансдисциплинарным направлениям исследований, объектом которых будут не знаки и тексты, а действия и события, описываемые как обладающие социальным смыслом знаки, тексты и – добавим – коммуникативные акты.

ЛИТЕРАТУРА

- Бергер Питер, Лукман Томас. *Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания*. Москва: Медиум, 1995.
- Вебер Макс. «Основные социологические понятия». Вебер Макс. *Избранные произведения*. Москва: Прогресс, 1990: 602–643.
- Волошинов В. Н. *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке*. Издание 2-е. Ленинград: Прибой, 1930.
- Ельмслев Луи. «Пролегомены к теории языка» [1943]. Звегинцев В. А. (ред.). *Новое в лингвистике*. Вып. 1. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960: 264–389.
- Гаврилова М. В. «Социальная семиотика: Теоретические основания и принципы анализа мультимодальных текстов». *Политическая наука* 3 (2016): 101–118.
- Жилко Богуслав. «История одного текста Ю. М. Лотмана». *Sign Systems Studies* 36/2 (2008): 513–514.
- Золян С. Т. «Между взрывом и застоём: пост-советская история как культурно-семиотическая проблема». *Логос* 9 (1999): 80–86.
- Золян Сурен. «О непредсказуемости прошлого: Ю. М. Лотман об истории и историках». Пильщиков И. А. (ред.). *Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013: 31–77.
- Золян Сурен. «Юрий Лотман о тексте: идеи, проблемы, перспективы». *Новое литературное обозрение* 139 (2016): 63–96.
- Золян С. Т., Чернов И. А. «О структуре языка описания поведения». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 411 (*Труды по знаковым системам VIII*). Тарту: ТГУ, 1977: 151–163.
- Кресс Гюнтер. «Социальная семиотика и вызовы мультимодальности». *Политическая наука* 3 (2016): 77–100.
- Лотман Ю. М. «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры». *Вопросы языкознания* 3 (1963): 44–52.
- Лотман Ю. М. «К проблеме типологии культуры». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 198 (*Труды по знаковым системам III*). Тарту: ТГУ, 1967[a]: 30–38.
- Лотман Ю. «Литературоведение должно быть наукой». *Вопросы литературы* 1 (1967[б]): 90–100.
- Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти раамат, 1973[a].

- Лотман Ю. М. *Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы*. Вып. 2. Тарту: ТГУ, 1973[б].
- Лотман Ю. М. «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)». Базанов В. Г., Вацура В. Э. (ред.). *Литературное наследие декабристов*. Ленинград: Наука, 1975[а]: 25–74.
- Лотман Ю. М. «О Хлестакове». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 369. Тарту: ТГУ, 1975[б]: 19–53 (= Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. XXVI).
- Лотман Ю. М. «Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в.». Базанов В. Г. (ред.). *Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции*. Москва: Наука, 1976: 292–297.
- Лотман Ю. М. «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 411 (*Труды по знаковым системам VIII*). Тарту: ТГУ, 1977[а]: 65–69.
- Лотман Ю. М. «Текст и структура аудитории». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 422 (*Труды по знаковым системам IX*). Тарту: ТГУ, 1977[б]: 55–61.
- Лотман Ю. М. «Семиотика культуры и понятие текста». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 515 (*Труды по знаковым системам XII*). Тарту: ТГУ, 1981[а]: 3–7.
- Лотман Ю. М. «Текст в тексте». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 567 (*Труды по знаковым системам XIV*). Тарту: ТГУ, 1981[б]: 3–18.
- Лотман Ю. М. 1984. «О семиосфере». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 641 (*Труды по знаковым системам XVII*). Тарту: ТГУ, 1984: 5–23.
- Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992.
- Лотман Ю. М. *Непереказуемые механизмы культуры*. Подготовка текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. Таллинн: TLU Press, 2010.
- Лотман Юрий. «Несколько вводных слов» [1987]. *Sign Systems Studies* 36/2 (2008): 509–511.
- Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. «Текст и функция». Лотман Ю. М. (ред.). *III летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы: Кязрику 10–20 мая 1968*. Тарту: ТГУ, 1968: 74–88.
- Луман Никлас. *Общество как социальная система*. Перевод с немецкого А. Антоновского. Москва: Логос, 2004.
- Малиновский Бронислав. «Проблема значения в примитивных языках» [1923]. Перевод с английского В. Н. Поруса. *Эпистемология и философия науки* V/3 (2005): 199–233.
- Мандельштам О. «Слово и культура» [1921]. Мандельштам О. *Слово и культура: Статьи*. Составление П. Нерлера. Москва: Советский писатель, 1987: 39–43.
- Пятигорский А. М., Успенский Б. А. «Персонологическая классификация как семиотическая система». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 198 (*Труды по знаковым системам III*). Тарту: ТГУ, 1967: 7–29.
- Соссюр Фердинанд де. «Курс общей лингвистики». Перевод с французского А. М. Сухохина, переработанный А. А. Холодовичем. Соссюр Фердинанд де. *Труды по языкознанию*. Под редакцией А. А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977: 31–273.
- Чернов И. А. «О семиотике запретов». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 198 (*Труды по знаковым системам III*). Тарту: ТГУ, 1967: 45–60.
- Andersen Thomas Hestbæk, Boeriis Morten, Maagerø Eva, Tønnessen Elise Seip. *Social Semiotics: Key Figures, New Directions*. London; New York: Routledge, 2015.
- Austin John L. *How to Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford: Clarendon, 1962.
- Bezemer Jeff, Jewitt Carey. “Social Semiotics”. Östman Jan-Ola, Verschueren Jef, Versluys Eline (eds.). *Handbook of Pragmatics: 2009 Installment*. Amsterdam: John Benjamins, 2009: 1–13.
- Cobley Paul, Randviir Anti. “Introduction: What Is Sociosemiotics?”. *Semiotica* 173 (2009): 1–39.
- Halliday M. A. K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Baltimore: University Park Press, 1978.

- Halliday M. A. K. "Language as Social Semiotics: Towards a General Sociolinguistic Theory" [1975]. Halliday M. A. K. *Collected Works*. Edited by Jonathan J. Webster. Vol. 10: Language and Society. London: Bloomsbury, 2009: 169–203.
- Halliday M. A. K., Hasan Ruqaiya. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- Hodge Bob (Robert). "Social Semiotics". *Semiotics Encyclopedia Online*. Editor in chief Paul Bouissac <https://semioticon.com/seo/S/social_semiotics.html#> (дата обращения 03.09.2017).
- Hodge Robert, Kress Gunther. *Language as Ideology*. London; Boston; Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Hodge Robert, Kress Gunther. *Social Semiotics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
- Kress Gunther. "Multimodal Discourse Analysis". Gee James Paul, Handford Michael (eds.). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. London; New York: Routledge, 2011: 35–50.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London; New York: Routledge, 1996.
- Lemke Jay L. "Towards a Social Semiotics of the Material Subject". Threadgold T. (ed.). *Working Papers*. Vol. 2: Sociosemiotics. Sydney: Sydney Association for Studies in Society and Culture, 1988: 1–17.
- Lindstrand Fredrik. "Interview with Gunther Kress". *Designs for Learning* 1/2 (2008): 60–71.
- Searle John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Searle John R. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press, 1995.
- Trifonas Peter Pericles (ed.). *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, 2015.
- Van Leeuwen Theo. *Introducing Social Semiotics*. London; New York: Routledge, 2005.

Сурен Зољан

ЈУРИЈ ЛОТМАН И СОЦИЈАЛНА СЕМИОТИКА:
ДЕФИНИСАЊЕ ПРОБЛЕМА

Резиме

У овој студији смо показали како се у радовима Ј. М. Лотмана примећује концепција за коју можемо сматрати да је прилично блиска верзији социјалне семиотике Мајкла Хелидеја и Гинтера Креса. Сам термин «социјална семиотика» појављује се у Лотмановим радовима током 1975. године, у исто време као и код Хелидеја. Заједничку основу за обе концепције можемо наћи у контекстуализму и функционализму Бронислава Малиновског. Лотманови знаковни и комуникативни процеси разматрају се у оквиру социјалних и политичких система, као још једна област семиотике културе, а такође и смиофере. Његова верзија социјалне семиотике ствара могућност за образовање нове теорије у којој ће се као знаковни феномени разматрати не само изјавне структуре, него и социјална деловања и структура понашања. Такав приступ касније ће омогућити да се концепти социјалне семиотике упореде са основним појмовима теоријске социологије као што су социјално деловање, смисао, комуникација.

Кључне речи: социјална семиотика, семиотика културе, Ј. Лотман, М. Хелидеј, Г. Крес, Р. Хоц, Б. Малиновски.

Екатерина Вельмезова
Лозаннский университет
ekaterina.velmezova@unil.ch

Калеви Кулль
Тартуский университет
kalevi@ut.ee

ТИЙТ-РЕЙН ВИЙТСО, ЛИНГВИСТ – НЕ-СЕМИОТИК ТАРТУСКО-МОСКОВСКОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ*

В статье на основе проведенного с ученым интервью и других источников рассказывается об известном эстонском лингвисте Тийте-Рейне Вийтсо (ныне – профессор-эмеритус Тартуского университета). Вийтсо – один из эстонских исследователей, чье имя можно найти среди участников легендарной Тартуско-московской семиотической школы. При этом сам Вийтсо не считает себя семиотиком, однако его научные интересы были во многом связаны с тем, чем в 1960–1980-е годы занимались как Юрий Лотман, так и московские участники школы.

Ключевые слова: история науки, Тартуско-московская семиотическая школа, Т.-Р. Вийтсо, Ю. Лотман.

This article is based on various sources, including an interview the authors conducted with the prominent Estonian linguist Tiit-Rein Viitso (now Professor Emeritus of the University of Tartu). Viitso is one of the Estonian scholars whose name is found among the members of the famous Tartu-Moscow School of Semiotics. Viitso does not consider himself a semiotician, but at the same time his academic interests in the 1960–1980s were very close to those of Juri Lotman and the Moscow members of the School.

Key words: intellectual history, Tartu-Moscow School of Semiotics, Tiit-Rein Viitso, Juri Lotman.

Известный эстонский лингвист, финно-угровед, профессор-эмеритус прибалтийско-финских языков Тартуского университета Тийт-Рейн Вийтсо – один из эстонских ученых, имя которого встречается в контексте работ, посвященных легендарным семинарам, проводимым в Эстонии в советское время в рамках Тартуско-московской семиотической школы¹.

* Вариант этой статьи на эстонском языке (“Juttu Tiit-Rein Viitsoga, semiootikast”) опубликован в журнале *Acta Semiotica Estica* 13 (2016): 185–196. Работа К. Кулля над данной работой поддержана Эстонским научным агентством (проект IUT2-44). Авторы статьи выражают благодарность профессору Вийтсо за беседу и радушный прием.

¹ См., например, Вийтсо – Пыльдяэ 1970; Вийтсо – Пыльдяэ 1973. Ср. Kull et al. 2011; Velmezova 2015: 16. Анн Мальц в своем обзоре, посвященном летней школе 1970

Беседа с ним, состоявшаяся 17 февраля 2016 года в его кабинете в Тартуском университете², позволяет по-новому взглянуть на некоторые аспекты тартуско-московской семиотики и прежде всего – на эстонскую ее составляющую, которая до настоящего времени обсуждалась не так много³. Готовясь к беседе с ученым, мы составили примерный список вопросов, касающихся прежде всего его отношения к тартуско-московской семиотике и к идеям лотмановской школы. Однако практически сразу после начала нашего разговора об этих вопросах пришлось забыть – одно из самых первых утверждений ученого было следующим: «Конечно, я не семиотик!».

1. От языкознания к семиотике... и снова к языкознанию

Наш собеседник считает себя прежде всего лингвистом⁴ – и даже его интерес к семиотике возник прежде всего из языкознания, к которому Вийтсо вскоре и вернулся. Так, на вопрос о том, каковы его «точки соприкосновения» с семиотикой, ученый ответил:

Таковых очень немного. По-немецки я читал Фердинанда де Соссюра (именно немецкий перевод мне тогда попался). Правда, значительного влияния книга Соссюра на меня не оказала. Основные ее положения были уже представлены в лингвистической литературе – то здесь, то там. Больше всего в теориях Соссюра меня интересовало то, как их можно использовать, их прикладной аспект: в первую очередь я все-таки диалектолог и историк языка. И я гораздо больше ценю ларингальную теорию Соссюра 1879 года; индоевропейцы все еще продолжают работать в этом направлении, находя понемногу что-то новое.

года, упоминает, что «от тартусцев выступили Ю. Лотман, Л. Мьяль, Я. Пыльдмяэ, З. Минц, Т.-Р. Вийтсо и П. Руднев» (Malts 1970). Вийтсо также участвовал в работе Группы генеративной грамматики (Valge 2015), в конференциях которой принимали участие многие тартуско-московские семиотики. В частности, Вийтсо выступил с докладом на знаменитой школе по порождающим грамматикам, состоявшейся в Кяэрику в сентябре 1967 года (см. Вийтсо 1967). (Все сноски добавлены авторами статьи.)

² Беседа проходила на эстонском языке, впоследствии Вийтсо ознакомился с русским текстом настоящей статьи и предложил ряд поправок и уточнений.

³ Упомянем в этой связи проект Игоря Пильщикова «Eesti semiootika kultuuridevahelises kontekstis: uued primaarandmed ja ümbermõtestamise perspektiivid XXI sajandil» / «Estonian Semiotics in Cross-cultural Context: New Primary Data and Prospects for Recalibration in the 21st Century» (PUT634), поддержанный Эстонским научным агентством.

⁴ Это отражает и библиография ученого на сайте Eesti Teadusinfosüsteem (https://www.etis.ee/Portal/Persons/Display/94022b27-d095-43d5-a444-7578df72c415?tabId=tab_Publications; дата обращения: 1 мая 2017 г.): большинство представленных здесь работ посвящены финно-угорскому языкознанию, а также его истории. Сошлемся также на заметку из брошюры материалов конференции, посвященной 75-летию Вийтсо: будучи лингвистом «с обширными интересами» и автором более 300 научных работ, ученый занимался прежде всего (ранней) историей прибалтийско-финских языков (Паюсалу 2013: 18, 20; см. также Arukask et al. 2013: 7), а «особенно многосторонне» он исследовал свой родной язык (Паюсалу 2013: 20).

По-русски, в серии «Новое в лингвистике», я читал Луи Ельмслева⁵. Отец Ельмслева был, как известно, математик, и в основу формализации языка Ельмсловом была положена логика. Меня всегда удивляло, почему именно логика, а не теория множеств – ведь формальная логика в действительности пользуется аппаратом теории множеств. Я пытался усовершенствовать теорию знаков Ельмслева (меня как раз интересовал именно языковой знак: об этом много писали, но очень неопределенно) при помощи теории множеств. И мне даже казалось, что у меня что-то получается – но потом я сам у себя обнаружил ошибку... Кстати, у того же Ельмслева есть любопытное разделение: кто лингвист, а кто филолог. Филолог изучает тексты посредством языка, тогда как лингвист изучает язык, опираясь при этом, в том числе, и на тексты⁶. Я не филолог, я лингвист. Семиотики же Тартуско-московской школы занимались прежде всего изучением текстов.

Когда я был на последнем курсе университета, во время педагогической практики осенью 1960 года я просматривал в университетской библиотеке номера журнала «Language» за предыдущие годы. И мое внимание привлекла статья о японской фонологии «Toward a General Calculus of Phonemic Distribution», написанная основателем современной математической теории графов Фрэнком Харари совместно с Гербертом Пейпером⁷. Авторы статьи использовали в своей работе теорию множеств. О теории множеств сам я раньше ничего не знал, поэтому заинтересовался ею. О соответствующей эстонской терминологии я тоже не знал, поэтому бросился с многочисленными вопросами к математикам, и первым из них оказался Лео Выханду⁸. Я пытался по возможности формализовать лингвистику. Что же касается семиотики, то тартуско-московские исследователи занимались, как я уже говорил, прежде всего текстами. Но в шестидесятые – семидесятые годы казалось, что формализовать это невозможно. После того как мне не удалось, развивая идеи Ельмслева, формализовать теорию знаков, я решил остаться в своей области, то есть в лингвистике.

В начале семидесятых годов я начал заниматься полевыми исследованиями и с этого времени семиотикой особенно не занимался

⁵ Вийтсо также перевел на эстонский язык и снабдил комментариями часть хорошо известной историком языкознания книги Милки Ивич о «направлениях в лингвистике» (1963) (см. Ivič 1969: 165–208), в том числе главу о Ельмслева. При этом в ряде случаев Вийтсо указал на неточности Ивич при описании теории Ельмслева (см. Ivič 1969: 197–203). Некоторые положения глоссематики Вийтсо использовал в своих работах (см., например, Viitso 1968); о его кандидатской диссертации, «применяющей глоссематический подход <...> к исследованию языка» прионежских вепсов» уже писали (см. Паюсалу 2013: 19).

⁶ Ср.: «Давно стало ясно, что наряду с филологией, где изучение языка и его памятников есть средство познания литературных явлений и исторических событий, должна существовать лингвистика – наука о языке и его текстах как таковых» (Ельмслев 1960: 266).

⁷ Nagary – Paper 1957.

⁸ Ср.: «Ректор <...> Клемент попытался связать математиков с группой Ю. Лотмана, однако идеи ЮЛ оказались для этого не достаточно четкими, а математики методами исследования нечетких систем не владели» (Võhandu 2015: 22–23).

и особенно ею не интересовался. А если и интересовался, то только в самом общем плане.

Основной «упрек» семиотике со стороны Вейтсо состоит, как нам показалось, в том, что наука о знаках не была непосредственно связана с тем, что в свое время интересовало его более всего:

С формализацией вопрос все время в том, что главное, и что от этого зависит, и каковы на самом деле универсалии; я бы не сказал, что знаковая теория занимается именно этим.

Гораздо более многообещающим, чем семиотика, казался нашему собеседнику структурализм. На вопрос о том, был ли для него структурализм интереснее семиотики, Вейтсо ответил:

Для меня как для лингвиста – да, без сомнения. Что касается структурализма в целом, то основным моментом для меня здесь является именно методология, логическая основа структуралистских методов и прикладной аспект структурализма. Здесь Соссюр, Трубецкой, московская и ленинградская школы мало что дают (поэтому меня они интересовали мало), хотя кое-какие интересные (случайные) идеи иногда попадают и у них. Больше меня интересовали, с одной стороны, Ельмслев⁹, а с другой – американская дескриптивная лингвистика. Ельмслев привнес в структурализм математическую логику (на самом деле речь шла о приложении теории множеств, а общие понятия теории множеств – это то, чего забыть нельзя).

Когда я был студентом, на русский язык перевели учебник Глисона, а также «Принцип экономии в фонетических изменениях» Мартина. Они попались мне первыми. Глисон и дескриптивная лингвистика Блумфилда и Сепира, и особенно так называемая языковая теория, разработывавшаяся в Летнем институте лингвистики (Summer Institute of Linguistics), были для меня более поучительными – из последнего особенно методы, разработанные (отчасти с помощью математиков) Кеннетом Ли Пайком и Юджином Найдой. Их можно сравнить с сетью, позволяющей «выловить» из языков все значимое, – для того чтобы обученные языкознанию миссионеры могли выучить незнакомые языки настолько, чтобы переводить на них литературу – как духовную, так и «повседневную».

Я уже упоминал заинтересовавшую меня когда-то статью Харари и Пейпера. Харари был математиком, Пейпер – японистом (уже после 1991 года Харари, чью книгу о теории графов в 1970-е годы перевели на русский¹⁰, – приезжал в Тарту по приглашению Мати Килпа). Читая эту статью, я понял, что могу написать – и написал – работу о фонологии водского языка (когда я писал статью, то читал еще кое-что важное, например, „Постулаты“ Бернарда Блоха). Написание и публикация статьи заняли довольно много времени: я закончил писать ее зимой <1960 года>, а опубликована она была в седьмом томе

⁹ Например, Вейтсо анализировал понятие *правильности* с позиции глоссематики, отмечая, что «для этого необходимо знание некоторых фундаментальных понятий общего анализа и знаковой теории» (Вейтсо 1967: 10).

¹⁰ Харари 1973.

ежегодника «Emakeele Seltsi aastaraamat» за 1961 год (реально он вышел в 1962 году)¹¹. Затем пришлось поторопиться с дипломной работой (тоже о водском языке), которую я заканчивал уже в последнюю минуту.

Я только лингвист, и от изучения языков я никогда не отходил. Интересны для меня были прежде всего фонология и морфология.

Мы подвели итоги этой части беседы полувопросом-полуутверждением: «Интереснее всего для Вас в семиотике лингвистический аспект?». Наш собеседник, конечно, ответил утвердительно: «Да. К фонологии действительно вела теория множеств, и многое другое к этой теории подводит, в том числе – теория графов и деревьев».

2. О насыщенных научных проблемах

Учитывая все сказанное нашим собеседником выше, мы совсем не удивились, когда, отвечая на вопрос о том, какие научные проблемы волнуют его сегодня, Вийтсо говорил прежде всего о языкознании:

В двухтысячные годы я занимался историей финно-угорских языков. Мои научные интересы со временем становились все шире, но главным образом они остаются связанными с языковой историей и с ливским языком¹². Мы сделали словарь ливского языка – Валтс Эрнштрейтс латышскую часть, а я ливскую и эстонскую¹³. И еще мы сделали книгу «Estonian Language», для которой я написал более 200 страниц¹⁴. Кроме того, есть темы, которые я не выбираю, но которые мне заказывают. В настоящее время я занимаюсь чередованием ступеней в эстонском языке, но это не особенно интересно.

Именно в связи с актуальными научными интересами нашего собеседника, лежащими в области финно-угорского языкознания, мы задали ему вопрос о том, какие работы об эстонском языке, написанные в России или по-русски, кажутся ему наиболее интересными. И вот что ответил Вийтсо:

В России эстонским языком особенно не занимались, только в Эстонии. В тридцатые годы и позже, во время сталинской национальной политики, в Советском Союзе многих эстонцев ликвидировали – ученых, писателей, преподавателей ссылали в лагеря или попросту расстреливали. В сорок четвертом году, когда Советский Союз пришел в Эстонию, многие ученые уехали, и здесь остался всего один лингвист с докторской степенью – это был Пауль Аристэ, он жил и работал в Тарту. Для меня и вообще для всех эстонских языковедов в течение нескольких десятилетий после войны Аристэ был очень

¹¹ Об изданной в 1961 году «первой статье Тиита-Рейна Вийтсо „Фонология водского языка в говоре Лужицы-Пески“ <Viitso 1961>» см. Паюсалу 2013: 19.

¹² См. Viitso – Kukk 2015.

¹³ См. Viitso – Ernštreits 2013.

¹⁴ См. Erelt 2003. Вийтсо написал разделы «Structure of the Estonian Language» (p. 9–129) и «Rise and Development of the Estonian Language» (p. 130–230).

важной фигурой, он был нашим учителем. Аристэ был совершенно особенным человеком с широчайшим кругозором, он был очень наблюдательный и общительный человек¹⁵. Кроме того, повторю еще раз, у него одного была тогда докторская степень по лингвистике. Другие были в лучшем случае преподававшие до этого в школах и приглашенные работать в университет плохенькие «магистерчики». Йоханнес Вески был тогда уже пенсионного возраста, у него было биологическое образование, и до этого он работал лектором эстонского языка (будучи в этой области самоучкой). Йоханнес Сильвет и Борис Правдин были составителями словарей, но не теоретиками. А первые ученики Аристэ в то время были еще очень молодыми. В Тарту Хуно Рятсеп был самым выдающимся из них, Валмен Халлап работал в Институте языка и литературы (Keele ja Kirjanduse Instituut) в Таллинне. С Аристэ я познакомился, когда мне было десять лет, в 1948 году, – за неделю до того, как он поехал со студентами в экспедицию к ливам. В 1955 году я, тогда еще школьник, ездил с ним и со студентами, обучавшимися финно-угроведению, к вепсам¹⁶. Курс Аристэ по фонетике был частью введения в языкознание, которое читалось на первом курсе в течение двух семестров студентам, обучавшимся эстонской и иностранной филологии, и никто другой не смог бы читать этот курс на столь же высоком уровне, как Аристэ. По этой специальности он получил очень хорошее образование в Хельсинки и в Гамбурге, у него был прекрасный фонетический слух, его диссертация¹⁷ никогда не устареет. И он всегда, уже среди первокурсников, искал тех, кого хотел бы увлечь за собой в финно-угроведение. О фонетике нам говорили также в курсах прибалтийско-финского сравнительного языкознания и исторической грамматики уральских языков. И без постоянно пополнявшейся новыми изданиями личной библиотеки Аристэ невеселым было бы как преподавание, так и обучение финно-угорскому языкознанию.

Итак, Аристэ фактически создал эстонскую лингвистику, а я был его учеником¹⁸. У Аристэ было много аспирантов и из Эстонии, и из России. В Советском Союзе было два хороших финно-угроведческих центра – один был в Москве, в Институте языкознания, а второй – в Тартуском университете. Затем образовался еще Институт языка и литературы в Таллинне. В 1965 году был учрежден журнал «Советское финноугроведение» – сначала на русском, английском, немецком и французском языках (французский язык вскоре исключили, так как здесь мы на нем не говорили...). Затем – журнал «Linguistica Uralica», и я долгое время был там главным редактором.

Закончил же эту часть беседы Вийтсо вновь утверждением о собственном отходе от семиотики: «Семиотикой же я уже долгие годы не занимался...».

¹⁵ Об Аристэ и его отношениях с Лотманом и другими участниками Тартуско-московской школы см. Пономарева 2013.

¹⁶ Впоследствии научная работа в экспедициях будет занимать важное место в исследованиях Вийтсо, посвященных прибалтийско-финским языкам (Паюсалу 2013: 19).

¹⁷ Ariste 1939.

¹⁸ Вийтсо неоднократно писал об Аристэ и его исследованиях.

3. Встречи с семиотиками, встречи с лингвистами...

Интерес нашего собеседника прежде всего к лингвистике выразился еще и в том, что, даже говоря в беседе с нами о своих контактах с семиотиками, Вийтсо все время – возможно, незаметно для себя самого – переходил к теме общения с языковедами:

С Себеоком я встретился в 1970 году на финно-угорском конгрессе в Таллинне¹⁹. В Блумингтоне с Себеоком работали эстонские языковеды Ало Раун и Феликс Ойнас, с ними я тоже встречался. С Рауном я встретился на конгрессе в Будапеште²⁰ и на конгрессе в Турку²¹, на конгрессе в Таллинне его не было. Он посылал мне ксерокопии лингвистической литературы в огромных количествах. Феликс Ойнас был на конгрессе в Турку, я с ним там встретился...

Неудивительно поэтому, что и среди трудов участников Тартуско-московской школы Вийтсо интересовали по преимуществу работы языковедов, причем часто в связи с его собственными идеями (например, с уже упоминавшимся выше интересом к теории множеств):

Из работ участников Тартуско-московской школы я читал прежде всего <Вячеслава> Иванова, и с ним я встречался. В Советском Союзе Иванов был самым крупным и интересным индоевропеистом, а я интересовался индоевропеистикой. И кажется, ему понравились мои вопросы – прежде всего, о его совместной книге с Тамазом Гамкрелидзе²². И он послал мне свою книгу о названиях металлов в славянских и балканских языках²³. Это отчасти вдохновило меня на то, чтобы в 2008 году сделать доклад о названиях металлов в прибалтийско-финских и других финно-угорских языках (статья вышла только в 2012 году²⁴).

Встречался я и с Борисом Успенским, он тоже был в Тарту. Его брат²⁵ – математик – выступал однажды в Тарту в главном здании университета, в бывшей пятой аудитории²⁶. Он рассказывал о теории множеств, и было интересно смотреть на то, как лингвисты тоже начали всюду видеть множества... Кстати, на одной из своих лекций брат Бориса Успенского привел в качестве языкового примера фразу, содержавшую следующее высказывание: какая-то там девушка достала из ящика стола «красную тряпочку, напоминающую флаг». Во времена Советского Союза никто из нас, сидевших в аудитории, не осмелился бы на подобную фразу – а тут приезжает москвич и говорит

¹⁹ См. об этом Sebeok 1998.

²⁰ В 1975 году.

²¹ В 1980 году.

²² Гамкрелидзе – Иванов 1984.

²³ Иванов 1983.

²⁴ Viitso 2012.

²⁵ Владимир Андреевич Успенский.

²⁶ Имеется в виду двухнедельный спецкурс «Избранные понятия математики для гуманитариев», прочитанный В. А. Успенским в феврале 1965 года в Тартуском университете. См. об этом в письмах В. А. Успенского к Ю. М. Лотману (Лотман – Успенский 2016: 639–644).

такое!.. Это был интересный опыт. (Кстати, сейчас почему-то вспомнилось, что этот брат-математик Бориса Успенского предлагал латинизировать русскую графику так, чтобы кириллическая буква *щ* передавалась латинской *x*.)

Работы лингвистов – участников Тартуско-московской школы – интересовали нашего собеседника даже в большей степени, чем труды Лотмана: «Иванова я читал больше, чем Лотмана, так как Иванов тоже лингвист – как и Борис Успенский. Книги Успенского у меня дома хранятся до сих пор...».

4. Об общении с Ю. М. Лотманом

О встречах и контактах с Лотманом Вийтсо также вспоминает прежде всего в связи со своей работой в области языкознания:

Вспоминается о встрече с Лотманом, когда я был аспирантом в Эстонской академии наук в Таллинне. Я занимался вепским языком, а в вепском языке сильные палатализации, как и в русском. Тогда я написал и о русской фонологии, и нашел три возможности того, как подойти к фонологии русского языка. Моя статья об этом была по-русски (хотя по-русски я хорошо не говорю). И вот я случайно встретил в Тарту на пересечении аллеи Таара и улицы Кастаны Лотмана²⁷ и смог поговорить с ним об этом. Я показал ему эту статью, спросил, где ее опубликовать – и он ее опубликовал²⁸.

Упоминание нашим собеседником о языке, на котором он общался с Лотманом, возможно, также проливает некоторый свет на «эстонский компонент» Тартуско-московской школы: «В какой-то мере Лотман владел эстонским, но я говорил с ним, как мог, по-русски».

Действительно, семиотические школы в Эстонии проводились по-русски (за исключением отдельных докладов²⁹) – тогда как многие эстонские ученые владели русским в недостаточной степени, чтобы участвовать в школах наравне с их русскими коллегами. Возможно, дело именно в этом, а не в том, что, в связи с приездами в Эстонию семиотиков из России, «наука о знаках» могла начать негативно ассоциироваться для тартусцев с советизацией. Так, на наш вопрос о том, ассоциировалась ли в Эстонии семиотика с Советским Союзом, Вийтсо ответил следующее:

Трудно сказать. Это ведь случайно оказалось, что Лотман не нашел в Ленинграде работу и приехал в Тартуский университет (в Москве и в Ленинграде были, как известно, «квоты на евреев»). Я

²⁷ С 1963 по 1970 год Лотман жил в Тарту на улице Кастаны.

²⁸ Вийтсо 1963.

²⁹ Так, например, Томас Себеок в 1970 году делал доклад по-английски, Уку Мазинг, вероятно, – по-немецки. (Статьи Уку Мазинга в «Трудах по знаковым системам» также опубликованы не на русском, а на немецком и на английском языках – в выпусках 3 (1967) и 6 (1973) соответственно.)

слышал, что, когда он приехал в Тарту и показал здесь свои документы, никаких проблем не возникло. Здесь ведь было много приехавших из Ленинграда талантливых евреев...

5. Тартуский семиотик, не являющийся таковым?..

Хотя Тийт-Рейн Вийтсо сам себя семиотиком не считает, из беседы с ним запомнились некоторые моменты, как ни странно, сближающие его с учеными тартуско-московского семиотического круга. Это, например, чтение классической книги Соссюра (большинство московских участников школы были лингвистами, для которых Соссюр и его труд имели большое значение), интерес к Ельмслеву³⁰, у которого в 1961 году стажировался в Копенгагенском университете Борис Успенский. Это и интерес к структурализму, из которого во многом «выросла» тартуско-московская семиотика³¹.

Кроме того, если говорить о внешних по отношению к науке факторах, – это и недоверие, и даже страх по отношению к советскому официозу, к деятельности КГБ прежде всего:

Приезжал Себеок и в Тарту, но коллеги меня предупредили, что за ним постоянно следит КГБ, поэтому долго говорить с ним я не мог... <На финно-угорском конгрессе в Турку вокруг Ойнаса> все время были кэгэбэшники. На ужине на этом конгрессе за столом с Ойнасом сидел один «сельскохозяйственник» из Москвы – и это был главный кэгэбэшник на всем конгрессе. Ойнас вышел тогда из-за этого стола и пришел к нашему столу, ему было приятно пообщаться с нами – прежде всего, с Вальтером Таули... Когда мы ездили на конгресс в Будапешт, я был приглашен туда вместе с Вальменом Халлапом. Но в самолете за нами сидели три кэгэбэшника – так что этих кэгэбэшников было тогда много. Ойнасу мы этого сказать не осмеливались...

Это вполне понятное опасение свободно выражать свои мысли в советские времена могло ограничивать даже контакты ученых с коллегами³². Так, на наш вопрос о том, много ли он общался с Лотманом, Вийтсо ответил:

³⁰ См. также замечание Яана Ундуска о «превосходной книге Милки Ивич» «Направления в лингвистике», «переведенной эстонскими лингвистами в 1969 году». «Часть <книги>, посвященная глоссематике, была переведена Т.-Р. Вийтсо, лучшим знатоком глоссематики в Эстонии, снабдившим перевод уточняюще-корректирующими комментариями». Как полагает Ундуск, «Пролегомены» следует прочитать каждому гуманитарю: строгость логики сочетается в этой работе с элегантностью выражения (Undusk 2011: 60).

³¹ См. хотя бы лотмановские «Лекции по структуральной поэтике» (1964), ранние работы московских лингвистов – участников Тартуско-московской школы и т. д.

³² С другой стороны, нельзя не отметить смелость, с которой наш собеседник критиковал тартуского философа Яана Ребане за его неверную трактовку школ структурной лингвистики и работы Соссюра (см. Ivič 1969: 186).

Должен сказать, что я не любитель поговорить, я в этом смысле, так сказать, одиночка, не светский человек. Кроме того, в то время в Советском Союзе много говорить было опасно. Я занимался спортом, там о политике не говорят...

Но даже эти высказывания нашего собеседника позволяют вспомнить о характере Тартуско-московской семиотической школы, сложившейся прежде всего из доверительного научного общения, а не на основе изначально принятых научных постулатов.

ЛИТЕРАТУРА

- Вийтсо Тийт-Рейн. «Об одной возможности описания фонологии русского языка». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 139 (*Труды по русской и славянской филологии VI*). Тарту, 1963: 405–409.
- Вийтсо Тийт-Рейн. «О проблеме правильности в порождающей грамматике». Рятсеп Х. (отв. ред.). *Межвузовская конференция по порождающим грамматикам, Кяэрику, 15–25 сентября 1967. Программа*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1967: 10–14.
- Вийтсо Тийт-Рейн, Пыльдмяэ Яак. «К аксиоматике и транскрипции рифмы». Лотман Ю. М. (отв. ред.). *Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17–24 августа 1970 г.* Тарту: Тартуский государственный университет, 1970: 155–158.
- Вийтсо Тийт-Рейн, Пыльдмяэ Яак. «О методике составления словаря рифм». Лотман Ю. М. (отв. ред.). *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973: 163–166.
- Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1984.
- Ельмслев Луи. «Прологомены к теории языка» [1943]. Звегинцев В. А. (ред.). *Новое в лингвистике*. Вып. 1. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960: 264–389.
- Иванов Вяч. Вс. *История славянских и балканских названий металлов*. Москва: Наука, 1983.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. *Переписка 1964–1993*. Составление, подготовка текста и комментарии О. Я. Кельберт и М. В. Трунина. Под общей редакцией Б. А. Успенского. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2016.
- Пономарева Галина. «Пауль Аристэ и русская филология в Эстонии: на перекрестке культур». Пильщиков И. А. (ред.-сост.). *Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллиннском университете*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013: 475–493.
- Паюсалу Карл. «Тийт-Рейн Вийтсо 75». Saar E., Västriik E.-H. (toim.). *Läänemeresoome väikekeelte ja kultuuride konverents „Läänemeresoome keeled, kultuurid ja kohavaim“*. Pühendatud professor Tiit-Rein Viitso 75. sünnipäevale. *Tartu Ülikool*, 7.–8. märts 2013. Tartu: Tartu Ülikool, 2013: 18–21.
- Харари Фрэнк. *Теория графов*. Москва: Мир, 1973.
- Ariste Paul. *Hiiu murrete häälikud (Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis [Dorpatensis] 47/1)*. Tartu: Tartu Ülikool, 1939.
- Arukask Madis, Heinsoo Heinike, Västriik Ergo-Hart. „Saateks / Esipuhe / Foreword / Введение“. Saar E., Västriik E.-H. (toim.). *Läänemeresoome väikekeelte ja kultuuride konverents „Läänemeresoome keeled, kultuurid ja kohavaim“*. Pühendatud professor Tiit-Rein Viitso 75. sünnipäevale. *Tartu Ülikool*, 7.–8. märts 2013. Tartu: Tartu Ülikool, 2013: 5–7.
- Erelt Mati (ed.). *Estonian language*. Tallinn: Estonian Academy Publishers, 2003.

- Harary Frank, Paper Herbert H. "Toward a General Calculus of Phonemic Distribution". *Language* 33 (1957): 143–169.
- Ivič Milka. *Keeleteaduse põhisuunad*. Tartu: Tartu Riiklik Ülikool, 1969.
- Kull Kalevi, Salupere Silvi, Torop Peeter, Lotman Mihhail. "The institution of semiotics in Estonia". *Sign Systems Studies* 39/2–4 (2011): 314–342.
- Malts Ann. „Suvekool lõppes“. *Edasi* 201(6276) 28.09.1970: 2.
- Sebeok Thomas A. "The Estonian connection". *Sign Systems Studies* 26 (1998): 20–41.
- Undusk Jaan. „Raamat, milleta ma oma eriala ette ei kujuta“. *Horisont* 4 (2011): 60.
- Valge Jüri (toim.). *Generatiivse Grammatika Grupi juubeli koosolek 18.12.2015: Teesid*. Tartu: Tartu Ülikool, 2015.
- Velmezova Ekaterina. «Une École de paradoxes». *Slavica Occitania* 40 (2015): 11–26.
- Viitso Tiit-Rein. „Vadja keele Luutsa-Liivtšulä murraku fonoloogia“. *Emakeele Seltsi aastaraamat*. Kõide VII. Tallinn: Eesti Raamat, 1961: 142–174.
- Viitso Tiit-Rein. „Äänisvepsa murde väljendustasandi kirjeldus“. *Tartu Riikliku Ülikooli toimetised*. Vihik 218 (*Keele modelleerimise probleeme* 2). Tartu, 1968: 3–296.
- Viitso Tiit-Rein. "Early Metallurgy in Language: The History of Metal Names in Finnic". Grünthal R., Kallio P. (eds.). *A Linguistic Map of Prehistoric Northern Europe (Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia 266)*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 2012: 185–200.
- Viitso Tiit-Rein, Ernštreits Valts. *Livõkõel-õstikõel-leḥkõel sõnārõntõz. Liivi-eesti-läti sõnaraamat. Libiešu-igauņu-latviešu vārdnīca*. Tartu: Tartu Ülikool, Eesti ja üldkeeleteaduse instituut, 2013.
- Viitso Tiit-Rein, Kukk Toomas. „Rahvus võib hääbuda kiiresti ja märkamatuult [Intervjuu. Liivlaste asjatundjat, keeleteadlast professor Tiit-Rein Viitsot küsitlenud Toomas Kukk]“. *Eesti Loodus* 6–7 (2015): 44–49.
- Võhandu Leo. „Linzbach, Rätsep ja WU“. Valge J. (toim.). *Generatiivse Grammatika Grupi juubeli koosolek 18.12.2015: Teesid*. Tartu: Tartu Ülikool, 2015: 22–23.

Екатерина Вельмезова, Калеви Куль

ТИЈТ-РЕЈН ВИЈТСО, ЛИНГВИСТА–НЕСЕМИОТИЧАР ТАРТУСКО-МОСКОВСКЕ
СЕМИОТИЧКЕ ШКОЛЕ

Резиме

У овој студији се на основу интервјуа и других извора, говори о познатом естонском лингвисти Тијту-Рејну Вијтсу, професору-емеритусу Тартуског универзитета. Вијтсо је један од естонских истраживача, чије се име налази у средишту Тартуско-московске семиотичке школе. Притом, сам Вијтсо себе не сматра семиотичаром, иако су његови научни интереси били у великој мери повезани с темама, којима су се бавили Ј. Лотман и други московски припадници Тартуско-московске школе у периоду од 1960-1980-их година.

Кључне речи: историја науке, Тартуско-московска семиотичка школа, Т.-Р. Вијтсо, Ј. Лотман.

Николай Поселягин

«Новое литературное обозрение»

Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при президенте Российской Федерации
poselyagin@gmail.com

МИХАИЛ ГАСПАРОВ КАК ДЕКОНСТРУКТИВИСТ: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

Статья посвящена метатеоретическим взглядам Михаила Гаспарова, фрагментарно представленным в его теоретических работах 1990–2000-х годов (в основном посвященных ключевым представителям русской литературной теории: Юрию Тынянову, Михаилу Бахтину, Борису Ярхо и Юрию Лотману), а также в сборнике «Экспериментальные переводы» и книге «Записи и выписки». Важное место в критике Гаспарова занимает полемика с французскими постструктуралистами (особенно с Жаком Деррида), гораздо более эмоциональная, чем его высказывания по любым иным теоретическим вопросам. В статье ставится вопрос: в чем причина такой эмоциональности? Предполагается, что собственный метод позднего Гаспарова весьма близок к методу деконструкции. При более пристальном рассмотрении становится заметно, что гаспаровская критика адресует не столько методу Деррида как таковому, сколько той идеологии, которую он за ним видит. В статье сделана попытка показать, что Гаспаров пытался переопределить, переименовать и присвоить себе деконструкцию, лишив ее дерридеанского философского бэкграунда и наполнив своим собственным содержанием. Наиболее последовательно это было осуществлено в «Экспериментальных переводах».

Ключевые слова: Михаил Гаспаров, семиотика, деконструкция, постструктурализм, перевод.

The article discusses the metatheoretical views of Mikhail Gasparov which he presented in a fragmentary manner in his theoretical works from the 1990s and early 2000s (mostly dealing with key figures of Russian literary theory: Yurii Tynyanov, Mikhail Bakhtin, Boris Yarkho and Juri Lotman), and also in his books *Records and Extracts* (2000) and *Experimental Translations* (2003). A polemic with French poststructuralists, and Jacques Derrida in particular, is prominently featured in Gasparov's writings, and is conducted more emotionally than any of his other theoretical discussions. The article examines the possible reasons of this emotional attitude and suggests that in his late works Gasparov's own method is quite close to deconstruction. On careful examination, it becomes apparent that his criticism addresses not so much Derrida's method as such, but the ideology that he sees behind it. I attempt to show that Gasparov tried to redefine, reassign and appropriate deconstruction, depriving it of its Derridean philosophical background and filling it with his own content. This is most consistently carried out in the *Experimental Translations*.

Key words: Mikhail Gasparov, semiotics, deconstruction, post-structuralism, translation.

Этот текст – попытка реконструкции одной возможной научной интенции М. Л. Гаспарова, представленной в его теоретических статьях 1990–2000-х годов и книгах «Экспериментальные переводы» (Гаспаров 2003) и «Записи и выписки» (Гаспаров 2000; 2008). Реконструкция интенций – дело неблагодарное: во-первых, всегда есть опасность увязнуть в школьной схоластике типа поиска ответа на сомнительный вопрос «что хотел сказать автор?», а во-вторых и в-главных, даже самый тонко выстроенный анализ интенций без привлечения независимых источников останется в рамках моих собственных интуитивных суждений, имеющих скорее художественную, чем научную или философскую ценность. В данном случае независимых источников у меня, увы, нет. А все, что есть, – это несколько поздних гаспаровских текстов и одна догадка, которая, на первый взгляд, прямо противоречит тому, что писал о себе сам Гаспаров.

Тем не менее я решаюсь на этот шаг, понимая всю методологическую шаткость моей позиции. Предметом моей реконструкции – точнее, интерпретации – будет деконструктивистская установка позднего Гаспарова, то есть установка, с которой он сам открыто спорил. А стимулом для такой реконструкции выступили его «экспериментальные переводы» (как иноязычных авторов от античности до западноевропейского модернизма, так и русских поэтов XIX века), где он, по сути, предлагает реинтерпретации поэтической классики, деконструированные исходя из нужд современной культуры. Причем так, как эти нужды понимает сам Гаспаров. Вот как он пишет об этом с полемической остротой во вступительной статье к книге «Экспериментальные переводы»:

Так вот, кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, – тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить его без метрической униформы – верлибром. И то и другое желание правомерно: глядя на поэтов в их историческом контексте, мы познаем чужой культурный мир, воображая поэтов наедине с нами, мы познаем самих себя. Не нужно только смешивать одно с другим. <...> Разумеется, ни мне, ни кому другому не придет в голову полемизировать от своего имени с поэтом Лермонтовым или поэтом Верхарном. Но полемизировать от имени современного вкуса против того вкуса риторического романтизма или риторического модернизма, которыми питались Лермонтов или Верхарн, – почему бы и нет? Если мы не настолько органично ощущаем стиль наших предшественников, чтобы уметь подражать им, как аттикисты аттикам, – признаемся в этом открыто, и пусть потом наши потомки перелицовывают нас, как мы – предков (если, конечно, они найдут в нас хоть что-то достойное перелицовки) (Гаспаров 2003: 9, 15).

За кадром остается несколько вопросов. Можно ли говорить, что современной эпохе (как и эпохам Лермонтова и Верхарна) свойственен какой-то один-единственный доминирующий литературный вкус? Как

переводчик может быть уверен в своей способности точно и полно этот вкус отразить? Каковы критерии объективности, адекватности передачи этого вкуса переводчиком? На чем основано предположение, что «перевод размером подлинника» оставляет текст контекстуализированным в его оригинальной культуре и традиции¹? И с чем связано обратное утверждение – что верлибром можно выражать одновременно и «самобытную индивидуальность» переводимого автора, и вкусы современных читателей²?

¹ Особенно это актуально для таких авторов, как, например, Пиндар и Еврипид, которых в принципе невозможно перевести на русский размером подлинника из-за очевидных различий между русской и древнегреческой языковой просодией. И Гаспаров, безусловно, это прекрасно знает – однако идет на подобные натяжки ради полемического утверждения некой иной переводческой (точнее, интерпретативной) тенденции.

² Соответствующее место из выступления к книге «Экспериментальные переводы» только еще больше запутывает дело: «У каждого стихотворного размера есть свои смысловые ассоциации: семантический ореол. <...> Но есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это свободный стих, верлибр. Он без ритма и рифмы: единственное средство выразительности в нем – членение текста на длинные и короткие строчки. Единственное, но зато тем более осязаемое» (Гаспаров 2003: 9). Если верлибр – настолько семантически «пустой» размер, то как он тогда может быть выразителем вкусов современной эпохи? И на чем вообще основано утверждение, что у верлибра нет семантического ореола? На отсутствии эксплицитных ритма и рифмы? – Но это не показатель отсутствия их семантики (а стало быть, и ореола), как на то указывал еще Ю. М. Лотман в книге 1964 года «Лекции по структуральной поэтике»: «Структурный анализ позволит подойти к вопросу иначе: художественный прием – не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумеваемом возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже окончательно от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста – с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором *отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма*» (Лотман 1994: 73). К переизданию этой книги в 1994 году Гаспаров написал предисловие, где помимо прочего полемизировал с методом деконструкции (представляя ее в виде некоего целостного концептуального движения – «деконструктивизма»): «<...> в последние десятилетия граница между научно-объективным и творчески-произвольным подходом в литературоведении стала размываться. Когда “Лекции” Ю. М. Лотмана издавались впервые, у нас господствовало (да и не только у нас) догматическое литературоведение, для которого в центре внимания было “содержание”, а к нему второстепенным украшением прилагалась “форма”. Теперь, когда они переиздаются, на первый план выходит интуитивное интерпретаторство, сплошь и рядом выдающее свои толкования за науку. Ю. М. Лотман сам выступал против этого опасного увлечения не раз и не два. За границей такая парафилология принимает вид игры в прочтение одного текста на фоне другого, по возможности, очень непохожего, и называется постструктурализмом или деконструктивизмом. Здесь как бы возводится в принцип то чтение классиков “от нуля”, без эрудиции, отталкиваясь от последней прочитанной книги, с которого когда-то в детстве начинал каждый. Из этого возникают красивые (хотя обычно неудобочитаемые) творческие фантазии, очень много говорящие о душевном складе сегодняшней культуры, но очень мало – о рассматриваемом тексте и авторе» (Лотман 1994: 15). Насколько мне известно, это одно из первых – если не самое первое – публичных выступлений Гаспарова на тему деконструкции. В дальнейших работах он несколько подробнее развѣт эти тезисы, однако принципиально они не изменятся.

Я предполагаю, что отсутствие ответов на эти вопросы свидетельствует не о концептуальной слабости позиции Гаспарова, а о жесткой полемической установке, которая блокирует эти ответы. Если бы они были даны открыто (или если бы Гаспаров по крайней мере открыто сформулировал вышеперечисленные вопросы), то это пошатнуло бы его собственные представления о критериях научности и о научной морали, которые он неоднократно провозглашал в те же годы. Это отнюдь не значит, что Гаспаров сам не следовал собственным метатеоретическим и моральным установкам, – но различия между научностью и ненаучностью, а также между научным анализом и его философским бэкграундом были у Гаспарова более тонкими и сложными, чем они кажутся на первый взгляд – и чем он сам изображал их в собственных теоретических выступлениях.

И здесь наступает описанная мной выше сложность: реконструкция этого бэкграунда может быть проведена лишь в форме интерпретации, которая основана скорее на моих догадках, чем на опубликованных свидетельствах моего объекта исследования. Эти догадки возникают в зазоре между антидеконструктивистскими декларациями Гаспарова и его же деконструктивистской практикой «экспериментальных переводов», а также проступают за нестыковками в его теоретических рассуждениях. Другими словами, чтобы увидеть деконструктивистский подход Гаспарова, мне и самому необходимо применять метод деконструкции. Подобная методологическая герметичность делает мою позицию еще более уязвимой: все аргументы, которые я смогу найти, будут порождением самого же метода исследования. На мой взгляд, наиболее честная позиция в таком случае – если я откажусь от установки на аналитическую объективность и выскажу свою интерпретацию в форме нескольких субъективных тезисов, кратких заметок к теме, которые отразят мою интуицию, но не будут при этом претендовать на строго-объективный статус.

1. Научный позитивизм

Эпистемологическая позиция, которую декларирует Гаспаров, – последовательно позитивистская. Объект исследования дан нам объективно и полностью познаваем. Он погружен в исторический контекст, который можно реконструировать, изучить, дешифровать. Интерпретации даже самых сложных объектов культуры, уникальных продуктов индивидуального творчества – таких, как произведения художественной литературы, – могут быть проведены (в идеале) едва ли не с математической точностью³, если ученый будет досконально знать тот исторический

³ «Будучи явлением объективной действительности, литература должна исследоваться методами наук об объективной действительности – методами точных наук. Конечно, уровень точности, свойственный математическим наукам, для литературоведения

контекст, в котором были созданы эти произведения, и одновременно сможет «отключиться» от контекста своей собственной эпохи:

Научная точка зрения <...> может быть только одна – историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, немислимого для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий <...> (Гаспаров 1997в: 489).

В этой достаточно известной цитате мне важно подчеркнуть, что Гаспаров за пределами (филологической) науки допускает правомерность творческого подхода. Даже ведя жесткую полемику с «эгоцентриком» М. М. Бахтиным, он не отвергает его наследие полностью, а проводит демаркационную линию между объективистской и позитивистской наукой (из которой он Бахтина изгоняет) и субъективистской сферой творчества (в которую он Бахтина помещает): «Философия – область творческая, как и литература. А филология – область исследовательская. Бахтина нужно высоко превознести как творца – но не нужно приписывать ему достижений исследователя. <...> Область Бахтина-философа – этика, наука о должном, а не филология, наука о сущем» (Гаспаров 2004а: 8–9)⁴.

2. Структурализм и Лотман

В 1990–2000-е годы Гаспаров часто обращается к структурализму в целом, к Тартуско-московской школе и к Лотману в частности. И школа, и Лотман у него предстают последовательными поборниками объективной, математически-точной науки – будь то в первой половине 1960-х годов, когда позитивистские и лингвистически-структуралистские установки внутри школы действительно были сильны, или в конце 1980-х – начале 1990-х, когда большинство участников школы, включая Лотмана,

недоступен; но уровень точности, например, естественных наук доступен для него вполне. Точные науки знают два основных метода исследования – наблюдение и эксперимент. Понятно, что использование эксперимента в литературоведении затруднительно (хотя и не невозможно). Поэтому основным методом литературоведения остается наблюдение» (Гаспаров 1997б: 470). Обращаю здесь внимание на два момента. Во-первых, цитируемая статья написана в 1969 году – это одно из наиболее ранних метатеоретических высказываний Гаспарова; при этом в дальнейшем он развивал эти мысли, но никогда не опровергал их. Во-вторых, примечательна оговорка о «не возможности» эксперимента в литературоведении.

⁴ Ср. также финал первой «антибахтинской» статьи Гаспарова: «Пользуясь вызывающе-неточным языком Бахтина, можно сказать: творчество Бахтина – это роман, не нужно превращать его в эпос» (Гаспаров 1997а: 496). В постскрипуме 1997 года он еще раз возвращается к проблеме демаркации: «Бахтин был не филологом, а философом, главным предметом для него была этика» (Гаспаров 1997а: 496).

давно уже отошли к неструктуралистским направлениям семиотики. Мало того – уже в начале 1960-х, еще до появления Тартуско-московской школы, некоторые советские структуралисты начали отходить от естественнонаучной строгости⁵, а к 1980-м допускали возможность даже делать полную реконструкцию нереализованного авторского замысла – то есть никогда не существовавшего текста (Лотман 1982).

Метод Гаспарова по отношению к Лотману – редуccionизм: во всех посвященных Лотману статьях он сводит его наследие к «Лекциям» 1964 года. Однако метод самого Лотмана, особенно начиная с 1970-х, – типологический анализ и реконструкция; а с рубежа 1980-х годов он все активнее выстраивает на этом базисе широкомасштабную философскую теорию семиосферы, пребывающей в постоянной динамике, изменчивости, сопротивляющейся любой жесткой структуризации. Если Гаспаров в самом деле позитивист, то подобный подход должен был бы быть для него неприемлем: ведь в категориях Гаспарова это – сотворчество. Тем не менее во всех посвященных Лотману статьях он настойчиво привязывает его к структурализму – наиболее полемически-заостренно это происходило в докладе, прочитанном в 1999 году на Седьмых Лотмановских чтениях в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ и позднее опубликованном Н. С. Автономовой:

Конечно, сдвиг интереса между работами раннего и позднего Лотмана есть: ранний Лотман больше сосредоточивался на синхронных, замкнутых срезах культуры, поздний Лотман – на диахронических переходах от среза к срезу. Но это лишь естественное расширение поля зрения исследователя⁶. <...> Сложная структура всегда богаче и устойчивее простой, но разлагается она все-таки на простые, бинарные: в этом ранний и поздний Лотман остаются едины⁷ (Автономова 2009: 226–227).

⁵ Вот одно из наиболее ярких высказываний такого рода: «Некоторые задачи семиологической эстетики. <...> В качестве одного из возможных направлений исследования можно указать на изучение “выражений” природы (рисунок на камнях, формы облаков, формы и расцветки у растений и животных и т. д.) – так как это явно неинтерпретированные выражения – на математическое описание их и на дальнейшую проверку этих выражений (или выражений, построенных по тем же формулам) на информантах, представляющих разные национальности или культуральные группы» (Лекомцев 1962: 125).

⁶ Это не только анализ наследия, но одновременно и полемика с постструктуралистами, о чем Гаспаров говорит чуть раньше: «<...> постструктуралисты оглядываются на структурализм и смотрят, что можно принять и отвергнуть в Лотмане. И приходят к выводу: есть ранний Лотман, который им чужд, и поздний Лотман, который им близок: Лотман “Культуры и взрыва” и “Внутри мыслящих миров”» (Автономова 2009: 225).

⁷ Это прямо противоречит позднему Лотману. В «Культуре и взрыве» он действительно выводил тернарные структуры из бинарных, но одновременно показывал, что бинарность – лишь редукция тернарности, искажающая общую картину: «Бинарная оппозиция дурак/сумасшедший может рассматриваться как обобщение двух противопоставлений: дурак – умный и умный – сумасшедший. Вместе они образуют одну тернарную структуру: дурак – умный – сумасшедший. Дурак и сумасшедший в таком построении не синонимы, а антонимы, предельные полюса» (Лотман 2000: 41). Вряд ли

Другой пример редукции лотмановских взглядов из того же доклада (на этот раз основой для редуцирования служит не структурализм начала 1960-х годов, а марксизм):

Наконец, еще одно важнейшее понятие определяется Лотманом по марксистскому образцу – это понятие личности. Для индивидуализма постструктуралистов оно центральное, но здесь даже у позднего Лотмана они не могут найти себе опору – Лотман пишет: «... понятие индивидуальности... не первично и самоочевидно, а зависит от способа кодирования» <...>. Я могу это перефразировать только так: личность есть точка пересечения кодов – точь-в-точь как для марксиста личность – это точка пересечения социальных отношений⁸ (Автономова 2009: 227).

Пересечение семиотических кодов и пересечение социальных отношений не равны друг другу – Автономова подробно и убедительно комментирует этот полемический пассаж Гаспарова (Автономова 2009: 234). Однако по какой-то причине он сознательно идет на эту редукцию, хотя, казалось бы, Лотман – не самая удобная фигура для провозглашения неопозитивистского подхода к гуманитарной научности. Гораздо удобнее Б. И. Ярхо, ведь в этом случае проблемы с идентификацией не возникает, – тем не менее Гаспаров, периодически ссылаясь на него как на редкий образец точной научности в филологии, вновь и вновь возвращается к Лотману. Но зачем?

3. Постструктурализм

К постструктурализму = постмодернизму = деконструктивизму (между этими понятиями он принципиально не проводит различий, в «Записях и выписках» также называя их «деструктивизмом») Гаспаров относится особенно эмоционально. На первый взгляд кажется, что здесь та же ситуация, что и в случае Бахтина (а также Ю. Н. Тынянова): философы, приходя из другой – творческой – области культуры в филологию, подрывают ее изнутри, но достаточно просто провести четкую демаркационную линию, чтобы спасти принципы научности:

<...> постмодерн, для которого все мнения равны, науки не касается. Новые западные методики и наши им подражания почти не затрагивают моей области работы: они не столько выявляют и иерархизируют особенности строения поэтического текста, сколько

корректно интерпретировать эту цитату так, как ее интерпретирует Гаспаров: «<...> тернарность для него – лишь результат наложения двух (и более) бинарностей <...>» (Автономова 2009: 227). Редукция не сводится к наложению: она упрощает, деформирует семиотические структуры, которые при наложении остаются нетронутыми.

⁸ Последняя фраза – автореференция. См. в «Записях и выписках»: «Я – ничто как личность, но я – нечто как частица среды, складывающей другие личности»; «Раньше я называл себя “скрещение социальных отношений”, теперь – “стечение обстоятельств”» (Гаспаров 2000: 141; ср.: Гаспаров 2008: 148).

демонстрируют, как по-разному читательское сознание может реагировать на эти особенности; а я изучаю текст, а не читательское сознание (Гаспаров 2004б: 33–34).

Однако, судя по всему, в данном случае конфликт глубже. Если философ или этик в глазах Гаспарова – лишь представители других областей знания, зашедшие на территорию филологии, то постструктуралист – тоже филолог, но представляющий зеркально противоположную модель филологического познания. Поэтому борьба ученого-филолога с ним – это в определенном смысле борьба с самим собой, со своей собственной негативностью:

Постструктурализм и деструктивизм – нарциссическая филология. Да, они справедливо напоминают, что филология нам дает не описание произведения, а описание взаимодействия произведения с исследователем. <...> что делает филолог донаучной или посленаучной эпохи? Он сосредоточивается именно на взаимодействии между собой и произведением – на том взаимоотношении, которое честно формулируется словами «нравится – не нравится», а прикровенно – словами «хорошо – плохо». То есть на игре собственных эстетических переживаний (Гаспаров 2000: 111).

Но конфликт оказывается еще глубже. В цитированном выше докладе 1999 года Гаспаров говорил: «А нынешняя мода на постструктурализм у нас развилась из стремления противопоставить неприятному хаосу, в котором мы сейчас живем, приятный хаос, который мы создаем воображением» (Автономова 2009: 224–225). Это же противопоставление двух хаосов возникает и в «Записях и выписках»:

Деструктивизм живет в благоустроенном доме, где ему приятно передвигать мебель то так, то сяк. (А не в хаосе сопротивляющегося мира.) Культ романтического безобразия на комфортном поле взрастившей тебя цивилизации; озорник, шумящий в телефоне и без того трудного человеческого общения. Абсолютная свобода окупается абсолютной некоммуникабельностью (Гаспаров 2000: 237).

<...> филологическое понимание есть лишь самозащита от нападения на нас непонятого нам мира в лице такого-то стихотворения. Только в этом смысле я согласен с тем, что искусство есть насилие, и понимаю постмодернистских критиков, которые с этим насилием борются. Но мне хотелось бы бороться не встречным насилием (Гаспаров 2000: 111).

Итак, окружающий мир для Гаспарова полон хаоса и насилия, причем любой контакт с ним – например, через произведение искусства, вообще через любой акт творчества – тоже несет в себе насилие; а постструктурализм – способ борьбы с этим с помощью встречного хаоса и насилия, а именно альтернативного творчества. Метод деконструкции подвергает перестройке = насилию тексты, которые, в свою очередь, и сами производили насилие над читателем собственной герметичной замкнутостью. Перед читателем вырастает стена непонимания, диалог не-

возможен: «Даже когда разговаривают живые люди, мы сплошь и рядом слышим не диалог, а два нашинкованных монолога» (Гаспаров 2000: 112). Метафора диалога развивается дальше – он превращается в допрос: читатель допрашивает Бодлера или Расина «и получает от него именно те ответы, которые ему хочется услышать» (Гаспаров 2000: 112). Этому непониманию, нарциссизму и взаимному насилию – текста над читателем, читателя-деконструктивиста над текстом – Гаспаров противопоставляет филологическую научность, где исследователь не навязывает никому свою собственную позицию, а пытается прислушаться, уловить чужие слова: «В любом так называемом диалоге поток мыслей моего собеседника начался до меня, я обязан поймать их на лету, угадать самоподразумевающееся для него, поддержать, не понимая, и обогатиться ненужным, а его отпустить довольным» (Гаспаров 2000: 112).

Но что значит этот сильный образ в последней цитате? Почему знаменитая метафора «китайской комнаты» Дж. Сёрля вдруг стала здесь образцом научного подхода? Зачем вообще имитировать поддержку чужих смыслов, чужих текстов, других культур, если понимания все равно не возникнет? И, главное, как этот пессимистический релятивизм сочетается с оптимистическим позитивизмом, представленным буквально на соседних страницах, – когда филология пусть и с трудом, но все-таки оказывается способна объективно познать прошлое и объяснить его нам⁹?

И возвращаясь теперь к позитивизму – что именно гарантирует нам, что с помощью подобного остранения текста и смирения собственного эго мы действительно познаем другую культуру, а не построим еще одну ее интерпретацию изнутри нашей собственной культуры? Другими словами, что мы проведем объективный анализ смыслов чужого текста, а не его деконструкцию? Причем мы ведь даже не будем видеть, что же, собственно, делаем, поскольку научное смирение заблокирует авторефлексию.

4. Филологическая феноменология

Все эти вопросы, возникающие по ходу чтения метатеоретических текстов Гаспарова, я объясняю себе следующим образом. За строгой научностью, установкой на объективность познания у него скрывается тотальный ужас перед миром хаоса и бессмысленности, где каждый новый акт творчества представляет собой акт необъяснимого насилия над читателем, а каждый новый акт познания – это акт неосознаваемого насилия

⁹ «Филология приближает к нам прошлое тем, что отдаляет нас от него, – учит видеть то великое несходство, на фоне которого дороже и ценнее самое малое сходство. <...> Филология трудна не тем, что она требует изучать чужие системы ценностей, а тем, что она велит нам откладывать на время в сторону свою собственную систему ценностей. <...> Когда мы берем в руки книгу классика, то избегаем задавать себе простейший вопрос: для кого она написана? – потому что знаем простейший ответ на него: не для нас. <...> Искупить эту навязчивость можно только отречением от себя и растворением в своем высоком собеседнике» (Гаспаров 2000: 99).

над собеседником¹⁰. Диалог, взаимопонимание в таких условиях невозможны, а ответное насилие (то есть перестройка текста «под себя», под собственное понимание – иными словами, деконструкция) морально неприемлемо. На фоне этого экзистенциального и эпистемологического ужаса Ж. Дerrида и другие сторонники метода деконструкции представляются Гаспарову одновременно и опасными – ведь они только увеличивают количество хаоса и насилия в мире – и крайне несерьезными – ведь они сами не понимают, с каким огнем играют. А «китайская комната» – не эпистемологический идеал, а эпистемологическая реальность, из которой нет никакого выхода вовне.

Тогда в противовес внешнему хаосу и эпистемологическому кризису Гаспаров начинает конструировать некий альтернативный порядок внутри собственного сознания. Он понимает, что ему нужно вырваться из мира субъективности и насилия, постулируя иной – объективный и понимающий – мир. Фактически он проходит все этапы феноменологической редукции, хотя и весьма своеобразно истолковывая ее: он «выключает» внешний мир (ту культуру, внутри которой сам находится), отказывается от своих суждений (происходит то самое остранение), от своей субъективности (происходит то самое смирение), но только место гуссерлевского чистого сознания у него занимает чужая культура – конечный объект его научного познания. «Выключив» субъективность, исследователь у Гаспарова объективно постигает эту иную культуру, понимает ее смыслы, не нанося ей при этом ущерба, и даже оказывается способен донести знание о ней обратно в свою культуру. И это будет именно объективное знание – ведь и субъективность, и влияние собственной культуры были заранее отключены в процессе редукции.

Познание такого рода сильно напоминает позитивистское – и это сходство блокирует рефлексию по поводу того, насколько все-таки полученные знания действительно принадлежат познанной культуре, а насколько – культуре самого исследователя и его собственному субъективному взгляду на чужую непознаваемую культуру, то есть можем ли мы считать процесс редукции успешным средством достижения объективности. Создается иллюзия, что редукция прошла успешно, и эпистемологическая объективность наконец достигнута. Тогда в объективистские цвета окрашиваются и все аналитические инструменты Гаспарова: сколь угодно зыбкие и субъективные семиотические коды превращаются в стабильные социальные отношения, в чужой культуре при сравнении со своей становятся заметны все истинные несходства и сходства, а речь «высокого собеседника» становится наконец понятна и нам.

¹⁰ «Наука (ее границы). Я представил, что такое вещь в себе: меня что-то бьет, то под дых, то по затылку, а я могу только отмечать и рассчитывать ожидание ударов, чтобы съезжиться или уклониться; а кто бьет, я все равно никогда не узнаю. Я умная марионетка, я стараюсь, чтобы дерганья моих нитей не были неожиданны, и неважно, какой мировой порядок ими кукловодит. Но очень уж много нитей, и все тянут в разные стороны» (Гаспаров 2000: 267–268).

Но ведь и деконструкция во многом исходит из феноменологических предпосылок. И Гаспаров, по сути, приходит не к позитивизму, объективности и ненасильственному познанию, а к такой же деконструкции, – но, в отличие от метода Деррида, в методе Гаспарова авторефлексия почти полностью заблокирована, из-за чего предмет реконструкции представляется исследователю фактом объективно познанного мира¹¹.

Тем не менее определенные сомнения остаются – и Гаспаров ставит в своей культуре рискованные эксперименты («Записи и выписки», «Экспериментальные переводы») и ищет в науке прецеденты – позитивные в лице Лотмана и Ярхо и негативные в лице Бахтина, Тынянова и «деструктивизма». Лотман тут особенно предпочтителен: ведь его призывы к научности и объективности, важные и для Гаспарова, сочетаются с крайне сложной эпистемологической установкой, отраженной в теории семиосферы. Лотман превращается для Гаспарова в своеобразное зеркало, и Гаспаров «сквозь» него осуществляет процесс самопознания – возможно, даже не понимая этого и пребывая в уверенности, что он познаёт именно настоящего Лотмана¹². Однако на деле гаспаровский Лотман оказывается такой же деконструкцией, интерпретацией его личности и его теории, и, преодолевая собственный философский бэкграунд, Гаспаров возвращается вновь к самому себе, хоть и под маской.

ЛИТЕРАТУРА

- Автономова Н. С. *Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров*. Москва: РОССПЭН, 2009.
- Гаспаров М. Л. «М. М. Бахтин в русской культуре XX века» [1979]. Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. II: О стихах. Москва: Языки русской культуры, 1997[a]: 494–496.
- Гаспаров М. Л. «Работы Б. И. Ярхо по теории литературы» [1969]. Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. II: О стихах. Москва: Языки русской культуры, 1997[б]: 468–484.
- Гаспаров М. Л. «Ю. М. Лотман: наука и идеология» [1996]. Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. II: О стихах. Москва: Языки русской культуры, 1997[в]: 485–493.
- Гаспаров М. Л. *Записи и выписки*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.

¹¹ Возникает очевидное противоречие: приведенные выше цитаты из «Записей и выписок» (Гаспаров 2000: 111–112, 267–268) демонстрируют, что рефлексия у Гаспарова отнюдь не заблокирована, а, наоборот, проходит очень активно и крайне болезненно. Если обратиться к его опубликованным письмам, можно увидеть еще более интенсивную работу рефлексии (Гаспаров 2006а; 2006б; 2017; Шумилова 2008). Стало быть, блокировка (авто)рефлексии в большинстве опубликованных при жизни теоретических и метатеоретических работ – не автоматический жест не привыкшего к самоанализу ученого-практика, а сознательная редуционистская установка. Создавая и огораживая поле объективности и научности, Гаспаров не допускает туда то, что может изнутри его уничтожить – так, как, по его мнению, это произошло у постструктуралистов.

¹² Другим таким зеркалом, но с негативной оценкой, для него остается Бахтин, которого он тоже активно деконструирует, показывая, каким тот должен быть (с точки зрения гаспаровской системы ценностей) и как его следует прочитывать: как философа, этика, эгоцентричного творца, упивающегося монологическим «диалогом» (Гаспаров 1997а; 2004а).

- Гаспаров М. Л. *Экспериментальные переводы*. Санкт-Петербург: Гиперион, 2003.
- Гаспаров М. Л. «История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина». Кормилов С. И. (ред.-сост.). *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10–11 ноября 2004 года*. Москва: Издательство Московского университета, 2004[a]: 8–10.
- Гаспаров М. Л. «Научная “щель”». Автономова Н. С., Шумилова Е. П. *Свой путь в науке: Коллективный портрет ИВГИ*. Москва: РГГУ, 2004[б]: 30–34.
- Гаспаров М. Л. «Письма к Ю. К. Щеглову». *Новое литературное обозрение* 77 (2006[a]): 126–144.
- Гаспаров М. Л. «“Читать меня подряд никому не интересно...”: Письма М. Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981–2004 гг.». Подготовка текста и публикация М.-Л. Ботт. *Новое литературное обозрение* 77 (2006[б]): 145–259.
- Гаспаров М. Л. *Записи и выписки*. 2-е изд., исправленное и дополненное. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
- Гаспаров 2017 – «“Знакомых мертвецов живые разговоры...”: Семь писем М. Л. Гаспарова». Публикация и комментарии А. К. Жолковского. Акимова М., Тарлинская М. (сост.). *М. Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 284–314.
- Лекомцев Ю. К. «Изобразительное искусство и семиотика». Иванов Вяч. Вс. (ред.). *Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докладов*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962: 123–125.
- Лотман Ю. М. «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе». Алексеев М. П. (ред.). *Временник Пушкинской комиссии. 1979*. Ленинград: Наука, 1982: 15–27.
- Лотман Ю. М. «Лекции по структуральной поэтике» [1964]. Предисловие М. Л. Гаспарова, комментарии В. С. Баевского. Кошелев А. Д. (сост.). *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва: Гнозис, 1994: 10–263.
- Лотман Ю. М. «Культура и взрыв» [1992]. Лотман Ю. М. *Семь сфер*. Составитель М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2000: 11–148.
- Шумилова Е. П. (сост.). *Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова*. Москва: Новое издательство, 2008.

Николај Посељагин

МИХАИЛ ГАСПАРОВ КАО ДЕКОНСТРУКТИВИСТА: НАПОМЕНЕ УЗ ТЕМУ

Резиме

Чланак је посвећен метатеоријским погледима Михаила Гаспарова, који су фрагментарно приказани у његовим теоријским радовима у периоду од 1990–2000-их година, затим у зборнику „Експериментални преводи“, као и у књизи „Белешке и цитати“, а посвећени су кључним представницима руске књижевне теорије: Јурију Тињанову, Михаилу Бахтину, Борису Јархо и Јурију Лотману. Важно место у критичким радовима Гаспарова заузима полемика са француским постструктуралистима (нарочито са Жаком Деридом), која је знатно емоционалнија у односу на његове остале ставове о различитим теоријским питањима. У чланку се поставља питање: који је разлог за тако изражену емоционалност? Склони смо претпоставци да је метод, који Гаспаров користи у каснијим теоријским радовима, близак методу деконструкције. При детаљнијој анализи, испоставља се да је гаспаровска критика усмерена не само на Деридин метод, него и на идеологију која се крије иза таквог метода. Наш задатак састојао се у томе, да покажемо како је Гаспаров покушао да преобразује, преименује и присвоји деконструкцију, лишивши је деридијанског филозофског бекграунда и придодавши јој лични садржај. То је било најуспешније остварено у „Експерименталним преводима“.

Кључне речи: Михаил Гаспаров, семиотика, деконструкција, постструктурализам, превод.

Федор Успенский

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
Институт славяноведения Российской академии наук
fuspenskij@hse.ru

ОПЫТЫ В СТИХАХ И ПРОЗЕ С ОСТРОВА ТУЛЕ:
«МЛАДШАЯ ЭДДА» КАК ПАМЯТНИК
ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XIII ВЕКА*

В статье обсуждается прагматика «Младшей Эдды» и демонстрируется ее явно выраженная лексикографическая направленность: знаменитый средневековый памятник рассматривается прежде всего как описание-руководство по поэтике, опыт систематизации основных категорий поэтического языка. Специально рассматриваются вопросы о том, где в тексте проходит граница между метаязыком, и языком-объектом и в какой мере существование метаязыка как такового было отрефлектировано самим средневековым автором – при том, что Снорри Стурлусон предпочитает не афишировать своего метода, пряча его за обильным материалом и сознательно избегая развернутых метаязыковых отступлений.

Ключевые слова: поэтика, метаязык, «Младшая Эдда», Снорри Стурлусон.

The article discusses the pragmatics of the *Younger Edda* and demonstrates its clearly expressed lexicographic orientation: the famous medieval monument is considered primarily as a descriptive guide to poetics, an attempt to systematize the main categories of poetic language. It focuses in particular on the issue of the boundary between metalanguage and object language and to what extent the existence of the metalanguage as such was reflected upon by the medieval author himself: Snorri Sturluson preferred not to advertise his method, hiding it behind abundant material and deliberately avoiding extended metalinguistic digressions.

Key words: poetics, metalanguage, *Prose Edda (Younger Edda)*, Snorri Sturluson.

«Младшая Эдда», созданная знаменитым исландцем Снорри Стурлусоном около 1220–1225 годов, остается, пожалуй, одним из самых известных и востребованных памятников Средневековья. Но современный читатель едва ли может ответить на вопрос, что такое «Младшая Эдда», – читая текст, он с легкостью забывает, что, будучи одним из основных

* В данной работе использованы результаты проекта ««Центры» и «периферии» в средневековой Европе», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2017 году.

источников нашего знания о языческой мифологии древних скандинавов, «Младшая Эдда» составлена и написана христианином, что эта книга, сочиненная в поучение «молодым скальдам», пишется тогда, когда скальдическая традиция переживает последний – и отнюдь не самый яркий! – период своего существования. Для читателя Нового времени «Младшая Эдда» – это прежде всего «художественное произведение», где прагматические задачи автора растворены в ткани повествования.

Едва ли при этом кто-либо возьмется оспаривать, что повествование здесь организовано весьма сложным образом, его автор демонстрирует читателю виртуозную игру со своими персонажами, сюжетами, с традицией, с языком, глубокую погруженность в мир мифопоэтического и – одновременно – парадоксальную и удивительную от него отстраненность. Как бы то ни было, «Младшая Эдда» является, в сущности, руководством или описанием-руководством. Разумеется, термин *руководство* следует понимать здесь предельно широко, в частности и как опыт систематизации основных категорий поэтического языка. Автор этого руководства постоянно возвращается к теме имени, к теме языка. На первый взгляд, заметна лишь часть из многочисленных методических приемов и ухищрений, которыми пользуется Снорри, в поле зрения читателя попадают лишь некоторые приметы его метаязыка, его языка описания.

При этом вопрос о метаязыке Снорри интересен не в последнюю очередь потому, что сам автор определенно задумывался о возможности существования нескольких языковых стихий в пределах одного языка, о возможности перевода и «пересчета» с одного языка на другой, о возможности описания одного языка средствами другого. Для Снорри, судя по всему, еще не исчерпан принцип полиглотизма, – тот принцип многоязычия, который наиболее ярким и наглядным образом представлен, например, в эпических «Речах Альвиса», где на протяжении всей песни перечисляются обозначения космогонических элементов на языках богов, людей, асов, альвов и других существ. По-видимому, из древнего противопоставления поэтической, «связанной» речи («язык богов») и просто речи («язык людей») у Снорри рождается некоторое противопоставление собственно поэзии и рассказа о поэзии (объяснения того, как устроены разные типы поэтической номинации), языка-объекта и метаязыка. Если сказанное верно, то понятие метаязыка применительно к «Младшей Эдде» – не привносимый извне исследовательский конструкт, а тема, как кажется, одинаково животрепещущая и для Снорри Стурлусона, и для современного интерпретатора его текста.

Вообще говоря, проблема метаязыка является одной из наиболее значимых при исследовании всякого средневекового пособия или научного сочинения. В особенности она актуальна, если речь идет о поэтике, риторике или грамматике. Наиболее очевидны сложности, возникающие на терминологическом уровне, то есть вопрос, как соотносить слово, используемое автором того или иного трактата, с современной системой терминологии, принятой в этой области. Не менее существенным является

и то, как исследователь установит границу между метаязыком, то есть языком описания, и языком-объектом, существовала ли эта граница для автора трактата и в какой мере существование метаязыка как такового было отрефлексовано им самим.

Дело усугубляется еще и тем обстоятельством, что принципы построения языка описания определяются, с одной стороны, индивидуальным выбором автора, а с другой стороны, соотношением и статусом поэтики и грамматики (а зачастую и риторики) в той культурной традиции, где он работает. Специфика ситуации в Исландии XIII века состоит в том, что и Снорри, и авторы первых грамматических трактатов пишут *о* родном языке и *на* родном языке. Это редкое исключение для европейской традиции того времени (Кузьменко 1985: 78–79). В грамматике, написанной на родном языке о латыни, присутствует напряженный контраст между разработанной системой латыни (или другого языка трилингвы) и собственным языком. Этот контраст, видимо, ощущается средневековым автором, даже если он пишет на латыни о латыни. В исландских же сочинениях он отсутствует. «Младшая Эдда» посвящена описанию национального культурного наследия, а не, скажем, античной мифологии, и написана по-исландски. Очевидно, что подобное положение вещей значительно уменьшает число формальных признаков, по которым можно отличить метаязык от языка-объекта. Эти различия приходится искать на другом уровне.

Возвращаясь к проблеме статуса поэтики и грамматики в исландской культурной традиции, необходимо отметить, что поэтика была, судя по всему, первичной и основообразующей сферой. Речь в данном случае идет не о собственно хронологическом приоритете одной области над другой, а о некотором «культурном преобладании». Примечательным образом все четыре сохранившихся исландских грамматических трактата оказались включенными в один кодекс с «Младшей Эддой», причем четвертый и часть третьего имеют непосредственное отношение не только к грамматике как таковой, но и к искусству стихосложения (см. подробнее: Кузьменко 1985; Kusmenko 1993; 1997). Независимо от того, считаем ли мы вслед за целым рядом исследователей все грамматические трактаты, за исключением первого, учебниками для скальдов (ср., например: Brenner 1889), трудно не согласиться с точкой зрения, что интерес к лингвистическим изысканиям в области родного языка появляется именно в тех странах, где велик интерес к поэзии. Многие из того, что в лингвистических трактатах обнажается как метод, задолго до их создания имплицитным образом присутствует в скальдической поэзии.

«Первый грамматический трактат», как видно из его условного названия, – это первое из дошедших до нас грамматических сочинений, а «Младшая Эдда» – первая поэтика. Мы не знаем, какими предшествующими источниками из области поэтики пользовался Снорри. Нам неизвестны и те исландские сочинения, которые мог использовать автор «Первого грамматического трактата», созданного, по всей видимости, в

середине XII века¹. Но мы хотя бы отчасти, так сказать, эмпирически представляем себе тот сложный аппарат прикладной поэтики, который был разработан внутри скальдической поэзии задолго до написания обоих этих сочинений. Достаточно упомянуть, с одной стороны, жесткую и изощренную метрическую систему, которой характеризуются, например, скальдические размеры, и, с другой стороны, принципы дешифровки скальдического кеннинга, существовавшие, надо полагать, в сознании каждого слушателя и позволявшие ему оценить меру мастерства того или иного скальда.

На этом фоне такое руководство по поэтике, как «Младшая Эдда», оказывается естественным и автохтонным явлением. Снорри Стурлусон ощущает себя и свое произведение как нечто глубоко укорененное в исторической традиции. Авторы же исландских грамматических трактатов, напротив, скорее оказываются в положении новаторов и реформаторов. «Архаизирующая» установка Снорри и «новаторство» автора «Первого грамматического трактата» отражаются на принципах построения метатекста. В частности, это проявляется и в том, насколько явно в «Первом грамматическом трактате», например, эксплицирован новаторский метод, предложенный его автором.

Известно, что в задачу создателя трактата входило прежде всего теоретическое обоснование нового проекта алфавита. Думается, не будет преувеличением сказать, что одной из целей автора «Первого грамматического трактата» было сформулировать и продемонстрировать метод описания языка и создать универсальный язык описания. Метод, по-видимому, понимался им как некая комбинация операций, обеспечивающая регулярное воспроизведение результата и направленная на разоблачение сути языковых явлений, точнее, фонологических закономерностей. Эксплицитная демонстрация метода, метаязыка, становилась дополнительным аргументом в пользу предлагаемого проекта алфавита. Ставя перед собой сугубо прикладные задачи, автор был кровно заинтересован не в сокрытии метода, но в его обнародовании. Ср., например, следующие высказывания составителя трактата: «Теперь я помещу эти восемь букв <...> между одними и теми же согласными...»²; «...Тогда я изменю наименование заглавной буквы и расположу гласную перед ней...»³; «Ее (латинскую букву *c*. – *Φ*. *У*) я буду тоже называть *che* в нашем алфавите, я сложу ее со всеми гласными буквами таким же образом, как *k* или *q*, но обе эти буквы я уберу из алфавита и заменю [их] одной *c*»⁴; «Я не

¹ Из относительно недавних работ о «Первом грамматическом трактате» см., в частности: (Кузьменко 2011: 107–126).

² «Nv mvn ek þessa stafi <...> a meðal enna sömv tveggja samhliða setja...» (Hreinn Benediktsson 1972: 214).

³ «Þa skipti ek þar hofvð stafsins nafni ok set ek þa radar staf fyrr...» (Hreinn Benediktsson 1972: 230).

⁴ «Hann læt ek ok *che* heita i orv stafrofi ok stafa ek sva við alla radar stafi sem *k* eða *q* en þa tek ek yr stafrofi baaða ok læt ek þenna æinn *c* fyrir» (Hreinn Benediktsson 1972: 234).

изменил ни величины, ни наименования [буквы] *h*, ибо она не может ни увеличиться, ни уменьшиться и каким-либо образом измениться при произнесении»⁵.

Первый известный нам древнеисландский опыт собственно лингвистического рассуждения, если посмотреть на него глазами современного лингвиста, демонстрирует тот удивительный факт, что его автор сходу взялся за одну из главных проблем общего языкознания. Он стремится выявить общие принципы описания языка (в его случае – фонетики и фонологии) и показать, что эти принципы работают в приложении к живому, разнообразному материалу конкретного языка. Во-первых, автор грамматического трактата высказывает убеждение, что принципы описания языкового материала универсальны для различных языков. Во-вторых, он сам формулирует некоторые из этих принципов. И, наконец, в-третьих, он показывает, как эти принципы функционируют в конкретном языке, привлекая при этом достаточно много языкового материала. Он приводит в качестве примера не только структуры, порожденные им самим, но и устойчивые выражения, естественным образом существующие в языке. Этот материал весьма разнообразен по своей природе: автор использует как сопоставления отдельных лексем, так и примеры из скальдов, которые служат для него своего рода последним аргументом, например в споре о количестве слогов.

Подобная экспликация авторских действий едва ли возможна в «Младшей Эдде». Как кажется, Снорри предпочитает не афишировать своего метода, искусно пряча его за обильным материалом и сознательно избегая развернутых метаязыковых отступлений. Можно сказать, что более «молодая» древнеисландская грамматика прославилась достижениями в области метода и самим умением эти методы демонстрировать. Напротив, более «древняя» по своей природе поэтика не нуждалась в объяснении собственных действий и тяготела к имплицативности метода, к сокрытию метаязыковых швов.

Обычно в грамматике и поэтике в качестве такого «шва», привлекающего внимание исследователей, фигурирует граница между собственно авторским описанием и приводимым в тексте примером. Условно пример можно представить как нечто, лежащее в сфере языка-объекта, а, соответственно, то, что входит в авторское описание или рассуждение, будет интересовать нас с точки зрения его принадлежности к метаязыковой сфере.

Разумеется, на практике для любого средневекового сочинения вопрос, что представляют собой используемые в нем примеры, всякий раз нуждается в детальном рассмотрении. Что послужило источником для того или иного примера: сочинение предшественника, литературный

⁵ «Hvarki hefi ek brvgðit vextí ne nafní a *h* þviat hann ma hvarki vaxa ne þverra ne a eingi veg skapaz i sinv at kavæði» (Hreinn Benediktsson 1972: 236).

текст, осмысляемый как образцовый или авторитетный, паремии и родственные им малые жанры, «бытовой» узус, – или же пример порожден самим автором? В какой степени пример подчинен прагматической установке автора и авторской интерпретации? Что побудило его использовать именно этот пример? Как устроена граница между примером и описанием?

Все эти вопросы – лишь небольшая часть той проблематики, которая возникает при анализе примера в средневековых научных трактатах. Видимо, некоторые элементы метаязыка могут вторгаться в поле примера, и, с другой стороны, не все, что лежит за пределами примера, является существенным с точки зрения метаязыка. Тем не менее пример может служить некоторым опознавательным знаком, позволяющим отделить язык-объект от метаязыка.

Как правило, мы можем на формальном уровне точно определить, что в тексте является, а что не является примером. Однако оказывается, что учебное пособие или поэтика могут быть устроены и на иных основаниях, и «Младшая Эдда» служит достаточно наглядным тому подтверждением. Пример и авторский комментарий в ней тесно переплетены, иногда при чтении затруднительно сразу определить, с какой целью приводится тот или иной сюжет, а границу между примером и описанием часто трудно выявить. Тем не менее в большинстве случаев эта граница все же существует.

Соотношение метаязыка и языка-объекта, структуру комментария и примера удобнее всего проследить, опираясь на очень важное для Снорри рассуждение о том, какого рода язык пригоден для поэзии и сколько есть способов выражения в поэтическом языке: «Поэтический язык создается трояким путем <...>. Всякую вещь можно назвать своим именем. Второй вид поэтического выражения – это то, что зовется заменой имен. А третий вид называется кеннингом»⁶.

В этом рассуждении выражен едва ли не основной мотив всей «Младшей Эдды», оно значимо, на наш взгляд, для всех уровней повествования. Как нам предстоит убедиться ниже, весь сложный и нелинейный сюжет этого текста построен, в сущности, на именах собственных, будь то имена людей или географические наименования. Необходимо оговориться, что в «Младшей Эдде», как и во многих других текстах, связанных с мифологической традицией, нет и не может быть четкой границы между именами собственными и нарицательными. Название вещи легко становится ее именем, потенциально весь предметный мир имеет свои имена.

На первый взгляд, в произведении Снорри есть довольно много сюжетов, которые рассказываются без авторского комментария, приводятся как бы *просто так*, без явно выраженной цели. Иначе говоря, мы имеем дело с нарративом, свободным от прямых дидактических пометок,

⁶ «Prenn er grein skáldskapar-máls <...>. Svá, at nefna hvern hlut, sem heitir; önnur grein er sú, er heita fornöfn; en III. málsgrein, er köllut er kenning» (Þorleifr Jónsson 1875: 75–76; Младшая Эдда 1970: 60).

а ведь эти пометки и являются основным средством, позволяющим узнать, что Снорри использует тот или иной мифологический сюжет для решения некоторой педагогической задачи, то есть в качестве примера для того или иного утверждения. Разумеется, при широкой трактовке этой педагогической задачи любой мифологический эпизод полезен для образования читателя независимо от того, способен ли он служить пояснением к поэтическому приему или к другому эпизоду. Однако мы попытаемся показать, каким образом подобный якобы «свободный», не прикрепленный ни к какой метаязыковой конструкции фрагмент все же служит примером или иллюстрацией к дидактическому положению.

Мы полагаем, что весь текст «Младшей Эдды» целиком состоит из метаязыковых рассуждений и примеров к ним: в тексте нет ничего случайного – *что* не метаязыковое построение, *то* пример. Но при этом рассуждения и примеры разворачиваются не в четкой линейной последовательности, а в сложном и замысловатом переплетении. Пример может быть сильно удален в тексте от того построения, которое он призван проиллюстрировать, или целый пучок примеров может быть собран вместе, а дидактические комментарии к ним разбросаны по всему тексту. На первый взгляд, такое нелинейное построение обучающего текста может показаться трудным для восприятия, рыхлым и фрагментарным, но на самом деле в «Младшей Эдде» гораздо больше звеньев, скрепляющих разные участки текста, связывающих его разные фрагменты, чем в более привычном для современного человека линейном дидактическом изложении.

Итак, мы располагаем метаязыковым высказыванием Снорри: «Всякую вещь можно назвать своим именем» («*Svá, at nefna hvern hlut, sem heitir*»). В определении поэтического искусства, которое он предлагает, это первый из трех путей создания поэтического языка. Непосредственно за этим высказыванием никакого примера в тексте «Младшей Эдды» не следует. Казалось бы, здесь его и не нужно: само высказывание появляется лишь для контраста с другими принципами построения поэтического языка (когда вещь называют *не* своим именем). Нужен, как будто бы, довольно высокий уровень рефлексии в области языка, чтобы приводить специальные примеры для называния вещи своим именем. Тем не менее Снорри творит в той культурной традиции, где подобная рефлексия, по-видимому, привычна и естественна.

Неудивительно поэтому, что называние людей, мест и предметов по имени вообще является одной из главных задач автора «Младшей Эдды»: весь текст как бы пронизан примерами того, как можно строить поэтический язык, называя вещи их собственными именами. Так, рассказывая, почему золото называют «выкупом за выдру», Снорри упоминает о том, что Локи убил выдру у водопада. Эта выдра была сыном Хрейдмара и братом Фафнира и Регина. Поэтому когда асы остановились у Хрейдмара и показали ему свою добычу, Хрейдмар решил взять их в плен. Для этого он вызвал своих сыновей и сообщил им об убийстве брата: «Но увидев

выдру [otrinn], Хрейдмар позвал своих сыновей – Фафнира и Регина – и сказал, что брат их Отр [Otr] убит»⁷.

Необходимо подчеркнуть то, что сознательно оставляет за кадром Снорри: в этом описании мы имеем дело с в ы д р о й по имени *Выдра*, то есть с некоторой очевидной тавтологией именованя. Надо сказать, что примеры подобного рода не обязательно обыгрывают соотношение имени собственного и имени нарицательного. Например, перечисляя в «Языке поэзии» различные элементы «военных» кеннингов, Снорри замечает: «В кеннингах оружия и боевых доспехов упоминают битву, Одина, дев битвы и конунгов-воителей. *Шлем называют “шлемом”* [kalla hjálma hjálm], “шапкой” или “колпаком”»⁸.

Разумеется, мифологические имена (*Отр*) и именованя предметов (*шлем*) по функции и по статусу не вполне равны друг другу. Однако, с нашей точки зрения, построения такого рода, как правило, указывают читателю на то, что весь рассказ в целом приводится здесь в связи с какой-либо метаязыковой конструкцией, то есть он необходим для объяснения того или иного элемента из языка-объекта. Каким же образом осуществляется этот сигнал или искусно спрятанная отсылка к метатексту? Что же, собственно, происходит в этих фрагментах с точки зрения проблематики метаязыка и языка-объекта?

Основная задача Снорри в подобных случаях заключается в том, чтобы ввести в оборот и тем самым санкционировать поэтическое обозначение определенного объекта (к примеру, в ы д р ы). Если отвлечься от сложной ситуации игры имени собственного и имени нарицательного, то можно заметить, что он действует так, как может действовать преподаватель иностранного языка. Начиная изучать язык, мы часто сталкиваемся с простым педагогическим приемом: преподаватель, показывая нам предмет, спрашивает: «Что это?», – а мы называем соответствующее ему слово на том языке, который учим. Объект и слово здесь в некотором смысле меняются функциями. Предмет в такой ситуации выступает в качестве означающего, а его означаемым является слово из языка-объекта. В определенном смысле на время своего занятия преподаватель пребывает в мире, где слова, язык безусловно первичны, а элементы предметного, событийного мира имеют значение лишь постольку, поскольку помогают прояснить оттенки смысла того или иного слова, того или иного высказывания, той или иной речевой ситуации.

Снорри как бы улавливает условность противопоставления планов содержания и выражения и – вольно или невольно – обыгрывает их потенциальную обратимость. По-видимому, в этой обратимости и заключен для него смысл высказывания *всякую вещь можно назвать своим именем*,

⁷ «En er Hreidmarr sá otrinn, þá kallaði hann sonu sína, Fáfni ok Regin, ok segir at Otr broðir þeira var drepinn» (Þorleifr Jónsson 1875: 117; Младшая Эдда 1970: 72). Здесь и далее курсив в цитатах из «Младшей Эдды» мой. – Ф. У.

⁸ «Vápn ok herklæði skal kenna til orostu ok til Óðins ok valmeyja ok herkonunga, kalla hjálma hjálm, hött eða fald» (Þorleifr Jónsson 1875: 141; Младшая Эдда 1970: 84).

или по крайней мере таково одно из значений, которое он вкладывает в него. Эпизод же с выдрой служит примером, иллюстрирующим метаязыковое высказывание. Слово провоцирует конструирование и описание некоторой событийной реальности, микроскопический фрагмент поэтического текста порождает сложную, многоступенчатую фабулу, которая начинает жить собственной жизнью, вовлекая в свою орбиту все новые слова и сюжеты.

Заодно, как уже говорилось, подобные, на первый взгляд тавтологические, высказывания о в ы д р е по имени *Выдра* призваны задержать внимание, дать понять читателю, что рассказанный сюжет он должен запомнить, что его не только забавляют, но и учат. И это сосредоточенное внимание читателю еще пригодится, поскольку пример и метаязыковое рассуждение не просто расположены дистантно. Наш пример – как можно называть вещь своими именами, называть выдру Выдрой – вмонтирован в другой пример, который как раз относится к тому, как в поэтическом языке строится кеннинг.

Иными словами, читателя стремятся обучить двум вещам одновременно, и именно поэтому рассмотренный пример инкорпорируется в рассказ, почему золото можно назвать «выкупом за выдру», то есть в комментарий к кеннингу. Снорри постоянно обучает тому, как можно называть людей, существ и предметы в поэзии. Иногда он декларирует, что сейчас речь пойдет о кеннингах или о хейти (поэтических синонимах), но в некотором смысле он всегда учит всем способам именованья сразу.

Вот элементарный случай такой мнимой непоследовательности, а на самом деле – той одновременности, о которой говорилось только что. Утверждение, что поэтический язык может создаваться с помощью *замены имен*, стоит у Снорри на втором месте, а упоминание кеннинга – на третьем. Между тем непосредственно после этих утверждений он говорит о построении кеннингов и лишь потом, много позже, рассказывает о хейти. Однако примеры замены имени встроены уже в комментарий к кеннингам, подобно тому как в них встроены примеры называния вещи своим именем.

В объяснение, *почему золото называют волосами Сив*, вмонтирован рассказ о том, как карлик сшил Локи губы. Снорри упоминает, что «ремешок, которым был зашит рот Локи, называется Вартари»⁹, причем это указание явным образом не имеет никакого отношения к основной линии сюжета. Дело в том, однако, что *Vartari* и соответствующее слово *þvengr* являются синонимами, обозначающими ‘шнурок, ремешок, тесьма, завязка’, и оба эти слова, кстати говоря, могут участвовать в образовании кеннингов змеи.

Подобного рода примеры не единичны в тексте «Младшей Эдды». Так, рассказывая о похищении меда поэзии, Снорри упоминает мифологический бурав по имени *Pati*, которым Один просверлил скалу:

⁹ «Sá þvengr, er muðrinn Loka var samanrifjaðr, heitir Vartari» (Þorleifr Jónsson 1875: 115; Младшая Эдда 1970: 72).

«Бельверк достает бурав [nafar] по имени Рати [Rati] и велит Бауги попробовать, не возьмет ли скалу бурав»¹⁰.

Слово *rati* и означает, собственно, ‘бурав’ или ‘сверло’. Характерно, что данный эпизод, скажем так, с б у р а в о м по имени *Коловрат* вводится раньше, чем теоретическое утверждение, которое он призван проиллюстрировать. У Снорри подобный прием встречается довольно часто, есть много гораздо более прозрачных случаев, когда пример предшествует метатексту, с которым он внутренне связан.

Как кажется, есть все основания утверждать, что Снорри достиг предельной виртуозности как в регулярности, так и в нерегулярности, и в энтропии, и в связности текста. Задумав написать учебник, Снорри создал естественно развивающийся организм, в каждой части которого отразились все свойства целого. Мы берем на себя смелость предположить, что Снорри ждал от своего читателя не столько анализа, сколько синтеза, способности охватить и понять все произведение разом. Отдельный и сам по себе очень интересный вопрос – как воспринимала этот текст его непосредственная аудитория, современники Снорри и их ближайшие потомки. Современному же читателю «Младшей Эдды» это произведение может напомнить грандиозную постройку, все изящество и соразмерность которой можно охватить лишь с высоты птичьего полета.

ЛИТЕРАТУРА

- Кузьменко Ю. К. «Средневековые исландские грамматические трактаты». Десницкая А. В., Кацнельсон С. Д. (ред.). *История лингвистических учений: Средневековая Европа*. Ленинград: Наука, 1985: 77–97.
- Кузьменко Ю. К. «К вопросу об авторе Первого исландского грамматического трактата». Гардзонно Ст., Казанский Н. Н., Левинтон Г. А. *Laurea Loraе: Сборник памяти Ларисы Георгиевны Степановой*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011: 117–136.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Миф – имя – культура». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 308. Тарту: ТГУ, 1973: 282–303 (= Труды по знаковым системам. Вып. VI).
- Младшая Эдда 1970 – *Младшая Эдда*. Издание подготовили О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Москва: Наука, 1970.
- Brenner O. “Der Tractat der Upsala-Edda ‘af setningu hattalykils’”. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 21 (1889): 272–280.
- Hreinn Benediktsson (ed.). *The First Grammatical Treatise: Introduction, Text, Notes, Translation, Vocabulary, Facsimiles*. Reykjavik: Institute of Nordic Linguistics, 1972.
- Kusmenko Jurij K. “Einige Bemerkungen zu den altisländischen grammatischen Abhandlungen”. *Skandinavistik* 23/2 (1993): 85–95.
- Kusmenko Jurij K. “Weitere Bemerkungen zu den altisländischen grammatischen Abhandlungen”. *Skandinavistik* 27/2 (1997): 114–124.
- Þorleifr Jónsson (ed.). *Edda Snorra Sturlusonar*. Kaupmannahöfn: Gyldendals Bóokverzlun, 1875.

¹⁰ «Þá dregr Bölverkfr fram nafar, þann er Rati heitir, ok mælti, at Baugi skal bora bjargit, ef nafarinn bítr» (Þorleifr Jónsson 1875: 75; Младшая Эдда 1970: 59). В известной статье Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского данный пример приводится как «подтверждение того, что нарицательное наименование предмета в мифологическом мире является также его индивидуальным собственным именем» (Лотман – Успенский 1973: 287, примеч. 8), однако специфический характер источника и его явно выраженная лексикографическая направленность в указанной работе не обсуждаются.

Фјодор Успенски

ЕКСПЕРИМЕНТИ У СТИХОВИМА И ПРОЗИ С ОСТРВА ТУЛЕ:
„МЛАЂА ЕДА“ КАО СПОМЕНИК ЛИНГВИСТИЧКЕ МИСЛИ XIII ВЕКА

Резиме

У чланку се разматра прагматика „Млађе Еде“ и демонстрира њено несумњиво изражено лексикографско усмерење: знаменити средњовековни споменик посматра се ре свега као опис-приручник за поезику, покушај систематизације основних категорија песничког језика. Посебно се разматрају питања, где у тексту пролази граница између метајезика, и језика-објекта и у којој мери је о постојању метајезика као таквог размислио сам средњовековни аутор – при томе што Снори Стурлусон више воли да не открива свој метод, кријући га иза обиља материјала и свесно избегавајући развијене метајезичке дигресије.

Кључне речи: поезика, метајезик, „Млађа Еда“, Снори Стурлусон.

Яаника Андерсон
Тартуский университет
jaanika.anderson@ut.ee

Мария-Кристийна Лотман
Тартуский университет
maria.lotman@ut.ee

ВНУТРИСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД ПРИ КОПИРОВАНИИ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА)*

В статье рассматриваются проблемы, связанные с соотношением оригинала, копии и слепка в античном искусстве и их рецепции. Одни исследователи предлагают отличать оригинал от подлинных копий, другие предпочитают пользоваться термином «свободная копия», третьи говорят об имитации, четвертые – о совсем новых оригиналах. Как стоит отличать оригинал от копии? Каковы границы этого явления и соотношения между различными его проявлениями? В статье эти вопросы рассматриваются в рамках теорий перевода, предложенных Романом Якобсоном, Гидеоном Тури и Умберто Эко. Копии античного искусства из коллекции Художественного музея Тартуского университета трактуются как внутрисемиотические переводные тексты, а их основные черты описываются с опорой на выделяемые подтипы данной формы перевода, в основе различения которых лежит способ, каким копия изменяет или развивает свой прототип.

Ключевые слова: теория перевода, античное искусство, оригинал, копия, имитация.

Problems concerning the relationship between the original, the copy and the imitation in ancient art and their reception have been the subject of many discussions and attracted researchers from different angles. There are scholars who distinguish between original works and true copies, others prefer to use the term ‘free copy,’ some speak of imitation, some even of new originals. But where is the distinction between original and copy? Where are the boundaries of these phenomena and what is the nature of their interrelationship? The paper proposes to examine these questions using the theoretical framework offered by Roman Jakobson, Gideon Toury and Umberto Eco. The copies in the collections of the University of Tartu Art Museum are analyzed as intrasemiotic translations, their features are described and definitions of their most important subtypes are offered.

Key words: theory of translation, ancient art, original, copy, imitation.

* Статья написана при поддержке Эстонского научного агентства (проект IUT-20) и основана на работе (Lotman – Anderson 2016), по сравнению с которой данный вариант существенно переработан и дополнен. Авторы выражают благодарность Элин Сютисте за ее замечания и советы.

0. Введение

Проблемы, связанные с соотношением оригинала, копии и слепка в античном искусстве и их рецепции, издавна провоцировали дискуссии и привлекали разного рода исследователей. В ранних трактовках греческого искусства не делалось четкого различия между оригиналом и возможными копиями, не поднимался вопрос о том, что необходимо рассматривать как подлинное произведение греческого искусства, а что – как творчество римского времени¹ в греческом стиле. Более того, многие датировки и стилистические штудии делались на основе ренессансных и более поздних реставраций, существенно изменявших внешний вид скульптуры (Ridgway 2001: 4). Отличия античных копий от оригиналов, касающиеся как значительных изменений, так и мелких деталей, начали систематически анализироваться в XIX веке. Тогда в рамках так называемой «критики копий» (Kopienkritik) был разработан метод, при помощи которого ученые путем детального исследования параллельных копий пытались реконструировать их греческие оригиналы. При ближайшем рассмотрении у многих римских скульптур обнаруживается типологическое сходство, указывающее на то, что у них был общий образец². Античная скульптурная копия может заметно отличаться от своего более раннего образца, и эти различия могут быть преднамеренными, а могут и возникать в результате многократного копирования. Прототипом копии, то есть прямым образцом, может быть также копия, а не оригинал, и эта копия, в свою очередь, может быть создана путем копирования другой копии. К копированным римлянами греческим скульптурам часто добавлены римские детали, и, несмотря на механическое воспроизведение размеров оригинала, каждая копия является уникальной благодаря индивидуальному использованию деталей (Landwehr 2010: 38–39). Сравнивая различные мраморные копии, можно получить представление о композиции и деталях оригинала, но вместе с тем каждой из них присущи свойственные только ей характер и стилистические качества, что позволяет идентифицировать и датировать римские работы (Landwehr 2010: 43).

Однако где заканчивается копирование и начинается оригинал? Можем ли мы в таких случаях вообще говорить о копии в ее обычном, то есть современном, смысле? Одни исследователи выделяют подлинные

¹ Здесь и далее «римским» называется период истории Древней Греции от битвы при Коринфе в 146 году до н.э., в результате которой Рим покорил Грецию, до 330 года, когда Константин Великий на месте древнегреческого Византия основал Константинополь, впоследствии ставший столицей Восточно-Римской империи.

² У Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768) возникли сомнения по отношению к выкопанным в Италии скульптурам: были ли они действительно греческого происхождения, или мы имеем дело с позднейшими копиями или имитацией? Поскольку Винкельману не были доступны ранние греческие скульптуры, он не мог дать на этот вопрос исчерпывающий ответ. Греческие скульптуры начали попадать в западноевропейские музеи в начале XIX века, и только тогда появилась возможность сравнить оригиналы с римскими копиями и адаптациями (Potts 2000: 19).

копии оригинальных произведений (Fullerton 1990: 113), другие предпочитают пользоваться термином «свободная копия» (см., например: Perry 2005), третьи говорят об имитации, четвертые – и вовсе о новых оригиналах, вплоть до того, что каждая копия сама является оригиналом (ср. Groux 2008: 75). Каковы же границы этого явления и каковы взаимоотношения между различными его проявлениями?

Ниже эти вопросы будут проанализированы в рамках теории перевода. Произведения, составляющие собрание слепков Художественного музея Тартуского университета, рассматриваются в качестве переводных текстов, образованных в результате внутрисемиотического перевода. Анализ будет сосредоточен на сделанных на слепках знаках и исключительно на визуальном коде и не будет охватывать более сложные знаковые отношения, например между визуальным и музеографическим кодами (Parreiras Horta 1992: 108–109).

1. Внутрисемиотический перевод. Термин и теоретические положения

Роман Jakobson в статье «On linguistic aspects of translation» (Jakobson 1959) различает внутриязыковой, межъязыковой и межсемиотический виды перевода. Как показывает Гидеон Тури (Toury 1986), такое разделение имеет в виду в первую очередь вербальные системы, охватывая только те способы перевода, в которых так или иначе используются какие-либо знаки естественных языков, но оставляет в стороне случаи, где речь идет о переводе из одной невербальной знаковой системы в другую. Следовательно, к указанным трем типам перевода можно добавить внутрисемиотический перевод, который, в свою очередь, разделяется на внутрисистемный, куда входит также внутриязыковой перевод, и межсистемный (например, интралингвальный).

Умберто Эко предлагает более детальный подход. Он различает три основных типа интерпретации:

1) транскрибирующая интерпретация, которая жестко кодирована и в которой имеет место автоматическая замена;

2) внутрисистемная интерпретация, в которой интерпретант и объект интерпретации принадлежат одной и той же семиотической системе и к которой относятся: а) внутрilingвистическая интерпретация (в том числе синонимия, дефиниция, парафраз и даже пародия); б) внутрисемиотическая интерпретация (которая происходит в рамках некоторой невербальной знаковой системы, например перенос из одной октавы в другую); в) исполнение, при котором происходят изменения в экспрессивном значении, например когда письменный текст становится сценической постановкой, при которой визуальные вербальные знаки заменяются аудиальными, а также добавляются другие аудиальные и визуальные знаки;

3) межсистемная интерпретация, в которой выделяются два основных: а) маркированное варьирование предмета, в том числе межлингвистический перевод, переписывание (функциональный эквивалент³, подражательная поэзия и др.) и межсистемная интерпретация невербальных систем; б) изменения в континууме, в том числе парасинонимия и адаптация (например, романа в фильм или сказки в балет). В трактовке межсемиотического перевода у Эко имеется существенное расхождение с точкой зрения Тури: если Тури рассматривает его в качестве отдельного вида перевода, подвидами которого являются внутрисистемный и межсистемный, то в трактовке Эко внутрисемиотический перевод – это только подвид внутрисистемного, в то время как межсистемный перевод – это отдельный тип, в свою очередь подразделяющийся на несколько подтипов (Есо 2001: 99–125).

Отчасти иную трактовку предложил Хенрик Готтлиб (Gottlieb 2008: 43–48), который, развивая взгляды Тури, выделил два главных типа перевода – межсемиотический и внутрисемиотический, в то время как вербальные типы перевода являются их подвидами. В межсемиотическом переводе Готтлиб различает диасемиотический перевод, использующий другой по сравнению с оригиналом код; суперсемиотический перевод, при котором к коду оригинала добавляются другие коды; и гипосемиотический перевод, где, напротив, по сравнению с оригиналом меньше кодов (Gottlieb 2008: 43–44). Межсемиотический перевод происходит в границах одной и той же – например, вербальной, визуальной, акустической и др. – системы знаков, при нем имеет место передача определенного кода, тогда как остальные коды могут оставаться за рамками перевода. Так, при использовании одного и того же музыкального языка можно переводить мелодию из одного музыкального жанра в другой. Но к данному способу перевода может быть отнесена и трансплантация стихотворного размера или системы стихосложения из одной традиции в другую, в то время как, например, вербальный код остается в стороне (ср. Lotman 2012). В театральном переводе это, например, перевод визуального кода с использованием оригинальных костюмов и пр., в стихотворном переводе – передача звуковой фактуры при игнорировании плана содержания (Пильщиков 2011; Pilshchikov 2016) и т.п.

2. Искусство копирования и перевод

2.1. Античное искусство копирования

Искусство изготовления бронзовых скульптур пришло в Грецию с Ближнего Востока в VIII веке до н.э. Первые бронзовые статуи в натураль-

³ Термин «функциональный эквивалент» (сначала «динамический эквивалент») предложил исследователь Библии и теоретик перевода Юджин Найда, имея в виду стратегии перевода, при которых содержание исходного текста передается в принимающем языке таким образом, чтобы его воздействие было аналогично воздействию исходного текста (см., например: Nida – Taber 1969).

ную величину известны с VI века до н.э. Благодаря «Естественной истории» Плиния Старшего (23–79) и путевым запискам Павсания (ок. 110–180) «Описание Эллады» до нас дошли сведения о многочисленных античных бронзовых скульптурах. Но поскольку их переплавляли, а металл использовали вторично, то их сохранилось довольно мало. Одна из наиболее известных – это обнаруженный в храме Аполлона в Дельфах Возничий⁴ (Beard – Henderson 2001: 84). Многие бронзовые скульптуры сохранились на дне моря благодаря кораблекрушениям. Например, так называемые «Воины из Риаче» были найдены в 1972 году ныряльщиком-любителем Стефано Мариоттини в прибрежных водах недалеко от Риаче (см., например: Lindsay 2013)⁵. Многие из отлитых в классический период бронзовых скульптур известны благодаря сделанным римлянами мраморным копиям.

Римляне завоевали Грецию в III веке до н.э., после чего в Риме последовал культурный взрыв: под греческим влиянием развивалась письменная культура, сделалось популярным греческое искусство, и произведения искусства стали в больших количествах привозить в Рим. Как писал Плутарх в жизнеописании полководца Луция Эмилия Павла (229–160 до н.э.), когда в 168 году до н.э. он после завоевания Македонии прибыл в Рим, перед народом были провезены 250 возов с произведениями искусства⁶. К сожалению, во время транспортировки большое количество возов погибло, многие из них пропали при кораблекрушении (Beard – Henderson 2001: 89).

Спрос на греческие скульптуры был большим уже в античное время, и римские коллекционеры были замечательным рынком для скульпторов и торговцев предметами искусства. Богатые римляне заказывали высоко ценившиеся копии с греческих бронзовых и мраморных скульптур, чтобы украшать ими свои жилища и сады. Заказывались как скульптуры в натуральную величину, так и только портреты и бюсты с известных произведений. В Вилле папирусов в Геркулануме была найдена галерея бюстов, где были выставлены, например, Псевдо-Сенека, Сапфо, Дионис / Приап, Беренике (Артемида) и также, среди прочего, Копьеносец Поликлета⁷, герма от целой скульптуры⁸ (Beard – Henderson 2001: 91–94).

⁴ Возничий (478 или 474 до н.э.), который был обнаружен в 1896 году, находится в Дельфийском археологическом музее. Статуя была сделана в честь победы команды колесниц, участвовавшей в Пифийских играх, которые проводились в память победы Аполлона над драконом Пифоном в Дельфах каждые четыре года.

⁵ Хорошо сохранившаяся находка создает представление о греческой бронзовой скульптуре: глаза изготовлены из кости и стекла, зубы – из серебра, губы и соски покрыты листовой медью. Созданные в V веке до н.э. различными скульпторами воины находятся сейчас в Италии в археологическом музее Реджо ди Калабрия (Wünsche 2007: 121).

⁶ В собрании Метрополитен-музея (Нью-Йорк) находится картина Карла Верне «Триумф Эмилия Павла» (масло, холст; 1789).

⁷ Копьеносец (Дорифор) – одна из известнейших скульптур классического периода, автором несохранившегося бронзового оригинала которой был Поликлет (ок. 440 до н.э.).

⁸ Указанные скульптуры находятся в Национальном археологическом музее Неаполя.

Изготовление точной копии было трудоемким и требующим времени процессом. При изготовлении мраморных скульптур копировальщики часто вносили некоторые изменения согласно вкусам эпохи. Например, у римских копий Аполлона Бельведерского⁹ и Афродиты Книдской¹⁰ на лбу имеется по-римски уложенный бант из волос¹¹. Также Лаокоон с сыновьями¹², Бельведерский торс¹³ и другие античные скульптуры являются римскими копиями греческих оригиналов. Сегодня сложно определить, служило ли прототипом сохранившихся римских копий оригинальное греческое произведение или же его копия.

В 1954 году на берегу Неаполитанского залива в Байи была найдена самая большая на тот момент мастерская гипсовых слепков (Landwehr 1985: 5–6). Находка состояла из четырехсот фрагментов от 24 до 33 скульптур, причем некоторые из них были хорошо известными произведениями греческого искусства классического или эллинистического периодов. Фрагменты из Байи в 1960 году изучала Гизела Рихтер, которая обнаружила среди них лицо Аристокитона, принадлежащее группе Тиранобийцев¹⁴ (Richter 1970: 296–297). Криста Ландвер среди этих слепков идентифи-

⁹ Эта бронзовая скульптура Леохара является одним из самых известных и наиболее копируемых греческих произведений (ок. 350–325 до н.э.). Ее мраморную копию римского времени (ок. 120–140 до н.э.) нашли в XV веке в центральной Италии. В 1509 году статуя находилась в Ватикане, а в 1511–1797 годах – в Бельведерском дворце. В 1798 году скульптура Аполлона Бельведерского была привезена с победной процессией в Париж, откуда вернулась во двор Бельведерского дворца в Риме в 1816 году (Haskell – Penny 2006: 148–151). На ранних рисунках у нее отсутствует большая часть левой руки и часть правой. Сразу после прибытия в Рим в 1532-м или 1533 году итальянский скульптор Джованни-Анджело Монторсоли сделал скульптуре мраморные дополнения, приделав отсутствующие руки. Эта реставрация была недавно удалена, но в течение более трех столетий с реставрированной скульптуры изготавливали копии, гипсовые слепки и делали рисунки (Haskell – Penny 2006: 148).

¹⁰ Созданная Праксителем в IV веке до н.э. скульптура Афродиты не сохранилась, но с нее были сделаны более или менее точные копии, в том числе и считающаяся наиболее близкой к оригиналу Венера Колонна (Colonna Venus), которая находится в Ватиканском музее (Haskell – Penny 2006: 331).

¹¹ Такая прическа указывает на активную деятельность и связанную с ней необходимость удерживать колышущиеся локоны, например охотящаяся Артемида, купающаяся Афродита, стреляющий из лука Аполлон и т.п. (Ridgway 2001: 93).

¹² Скульптура изображает сцену Троянской войны, в которой две морские змеи убивают жреца Лаокоона и двух его сыновей, в то время как воины Греции выходят из деревянного коня, чтобы завоевать Троию. В «Илиаде» Гомера этот эпизод отсутствует, но Вергилий (70–19 до н.э.) описывает его в «Энеиде» (2.199–267); см. также: (Haskell – Penny 2006: 243–247).

¹³ Найденный в XV веке Бельведерский торс – это мраморный фрагмент обнаженной мужской фигуры, который находится в музее Ватикана. Так как сохранился только торс, опознать, кого именно изобразил скульптор, невозможно. Однако, согласно распространенной гипотезе, это сцена самоубийства Аякса, сына Теламона. Раньше фигуру считали оригиналом, который изготовил афинянин Аполлоний в I веке до н.э., но теперь полагают, что мы имеем дело со сделанной на пару столетий позднее копией.

¹⁴ Оригинальная греческая скульптура «Тиранобийцы» не сохранилась. С ранней скульптуры Антенора нет даже копии, но с позднейшей версии Крития и Несиота (477 до н.э.) их было изготовлено множество. Лучшей считается копия, находящаяся в Национальном археологическом музее в Неаполе.

цировала фрагменты одиннадцати скульптур, в том числе Гармония из группы Тираноубийц, Афины из Веллетри¹⁵, Венеры Боргезе¹⁶ и Эйрены с младенцем Плутоном¹⁷. Это означает, что фрагменты из Байи являются остатками гипсовых слепков, сделанных в V и IV веках до н.э. с греческих бронзовых скульптур, что позволяет предположить, что в Байи находилась важная мастерская, а гипсовые слепки использовались, в целях создания наиболее идентичных мраморных копий (Landwehr 2010: 35).

Очевидно, что мастерские по изготовлению гипсовых слепков существовали по всему Риму, так как мраморные скульптуры, скорее всего, копировались с них, а не с мраморных копий. Во-первых, гипсовые копии легче было транспортировать; во-вторых, слепки, по всей вероятности, были сделаны с оригинала, что означает заметно бóльшую точность по сравнению с мраморной копией, сделанной на основании обмера (Frederiksen 2010: 19–21). Чтобы изготовить полную копию с произведений греческих и римских мастеров, римские художники использовали сложные приемы. С другой стороны, они хотели быть уверены в том, что их работа несет на себе знаки эпохи. Возможно, соединение двух художественных произведений в одну скульптурную группу и было тем, что римляне ценили и чему придавали большое значение. Именно по этой причине Ландвер считает необходимым скорректировать мнение о римских копиях лишь как о воспроизведениях «более низкого класса» (Landwehr 2010: 45–46).

Хотя масштаб распространения гипсовых слепков трудно оценить точно, очевидно, что гипс широко использовался для изготовления образцов для копирования греческих скульптур, рельефов и форм архитектурных декоративных элементов. Без гипсовых слепков в Риме не было бы массового распространения греческого искусства (Frederiksen 2010: 26).

Еще одна важная особенность, отличающая римские мраморные копии и позднейшие гипсовые слепки от оригинальных греческих скульптур, – это их окраска. Сохранилось сравнительно немного сведений о том, как были раскрашены античные скульптуры и рельефы. За последние пятьсот лет было выкопано большое количество мраморных фигур, которые были очищены и отшлифованы для улучшения их внешнего вида. К сожалению, в ходе этого процесса была уничтожена также бóльшая

¹⁵ Автором пропавшего оригинала скульптуры Афины мог быть Кресил (ок. 430 до н.э.). Наиболее известная копия была найдена в 1797 году в Веллетри и сейчас находится в Лувре.

¹⁶ Одна мраморная копия Афродиты Книдской – находящаяся в Лувре Венера Боргезе (II век) – сама была популярной скульптурой, которую много копировали. Для окупаемости затрат при изготовлении мраморных копий было выгодно в качестве образца многократно использовать гипсовый слепок. К прекрасному телу скульптурной Афродиты можно было приставить голову, созданную на основе портрета женщины из высшего сословия.

¹⁷ Созданная Кефисодотом скульптура Эйрены с младенцем Плутоном (IV век до н.э.) в оригинале была из бронзы. Римляне сделали мраморные копии фигуры, одна из которых хранится в Глиптотеке в Мюнхене.

часть сохранявшихся на скульптурах остатков раскраски (Beard – Henderson 2001: 86–87). В период классицизма, когда начались широко-масштабные раскопки в Греции и Италии, на свет вышли архитектурные и скульптурные останки с обильными следами краски, и это развязало живую дискуссию об интенсивности этих красок и широте их применения: одни говорили о «тотальном полихроматизме», другие полностью отрицали краски, между этими двумя полюсами были те, кто говорил о частичном окрашивании и, например, о красно-синем бихроматизме, – гипотеза строилась на том основании, что данные пигменты лучше всего сохранились на скульптурах и их больше всего идентифицировали при нахождении фигур (Brinkmann 2007a: 21–27; 2007b: 28–29)¹⁸.

2.2. Реставрация скульптур и изготовление слепков

Скульптуры ремонтировали, а мраморные детали приспособляли для вторичного использования уже во времена античности, но о систематическом реставрировании античных скульптур мы можем говорить лишь начиная с периода Ренессанса. В XVI–XVIII веках в большом количестве были заново открыты античные произведения искусства, а их коллекционирование и приведение в порядок стало очень популярным (True 2003: 3)¹⁹. Первым систематическим реставратором античной скульптуры считается входивший в кружок Рафаэля итальянский скульптор Лоренцетто, который в 1525 году, устанавливая во внутреннем дворе кардинала Андреа делла Валле фрагменты античных скульптур, велел воссоздать недостающие части (Podany 2015: 29).

В XVII веке реставрирование превратилось в искусство, которым часто занимались лучшие скульпторы того времени (например, Алессандро Алгарди или Джованни Лоренцо Бернини); в процессе реставрации вдобавок к восстановлению недостающих частей объединяли различные античные фрагменты в одну фигуру (True 2003: 2). Реставраторы не только пытались воссоздать правильную позу фигуры и ее пропорции, но и принимали во внимание мифологический и исторический подтекст (Podany 2015: 30), то есть реставрирование стало чем-то бóльшим, чем просто восстановление, а реставратора стало можно сравнивать с критиком текста, который заполняет пробелы, опираясь на доскональный сравнительный, исторический, мифологический, лингвистический, стилистический и метрический анализ. В результате реставрированные в

¹⁸ Об использовании красок см. в «Естественной истории» Плиния Старшего (книги XXXV и XXXVI).

¹⁹ До XIX века коллекционеров не интересовали фрагментарные художественные произведения, по этой причине скульптуры отдавали на реставрацию более или менее опытным мастерам. Целостные произведения повышали достоинство хозяина в обществе. В 1960–1970-х годах реставраторы и специалисты по консервации стали удалять со скульптур искажающие дополнения. Однако не все дереставрации осуществлялись в интересах науки – иногда такое происходило, например, ради сокрытия кражи произведения искусства (True 2003: 1–12).

тот период фигуры часто воплощают эстетические принципы и предпочтения, созвучные эпохе, – целой скульптуры перед фрагментарной, интерпретации перед оригиналом (Ramage 2002: 76–77).

Так как эстетика классицизма предпочитает целые произведения каменным обломкам, то многие скульпторы пробовали себя в реставрировании, в том числе и Бертель Торвальдсен (1770–1844), который руководил работами по восстановлению скульптур храма Афайи²⁰ на острове Эгина. В то же время Антонио Канова отказался от предложенной ему реставрации так называемых Эльгинских мраморов, или скульптур Парфенона²¹ (Dyson 2007: 9).

Гранд-туры²² увеличивали потребность в скульптурах, из-за чего реставрирование стало настоящей индустрией. Вызовы, с которыми сталкивались реставраторы, были очень различными. Во многих случаях скульптуре были нужны только нос или ухо. В крайних же случаях художник начинал работу с фрагмента торса и создавал практически целую скульптуру (Dyson 2007: 10). Случалось даже, что принадлежащие скульптуре атрибуты были неверно идентифицированы или что положение тела неправильно понято, и скульптор дополнял фигуру странными деталями собственного изобретения (True 2003: 2).

Профессионализации реставрирования способствовало создание государственных музеев, которое сопровождалось возникновением должностей реставраторов с критическим и требовательным отношением к их работе. Допущенные реставраторами ошибки тщательно анализировались, а предпочтение стало отдаваться техникам, которые, насколько это возможно, сохраняли оригинал. Однако зачастую оказывалось, что более ранние реставрационные работы уже нанесли античным произведениям искусства непоправимый ущерб: в конце XIX века, когда начали устранять добавленные элементы, иногда выяснялось, что во время восстановительных работ фигуры были отшлифованы, расколоты, чтобы можно было закрепить дополнения, и переработаны так, что от оригинала не оставалось практически ничего (Podany 2015: 36).

В XX веке задачи реставраторов изменились, и главный акцент переместился на сохранение подлинного. Здесь можно увидеть два принципа.

²⁰ Изготовленные в 510–480 до н.э., скульптуры храма Афайи находятся сейчас в глиптотеке в Мюнхене. Мраморные фигуры Эгины были одними из последних, прошедших столь радикальную реставрацию. В 1970 году было решено удалить с фигур добавленные при реставрации части, что вызвало возражения среди искусствоведов, по мнению которых, это было непочтительно по отношению и к работам столь известных художников, и к истории объектов реставрации (Dyson 2007: 134–135).

²¹ Возможно, отказ Канова реставрировать скульптуры фронтона храма Парфенон был одним из факторов того, что в XIX веке стали все меньше замещать недостающие части античных скульптур (True 2003: 5).

²² Гранд-турами (grand tours) назывались традиционные поездки по Европе (распространенные в XVII–XIX веках), которыми завершалось классическое образование молодого человека высшего сословия. Из гранд-туров было принято привозить с собой сувениры для экспонирования дома, например книги, рисунки, монеты, геммы, медали и скульптуры.

Согласно первому, восстановлению и сохранению подлежит оригинальная античная фигура или фрагмент, а добавленные позже детали при необходимости уstraняются (так называемая дереставрация). Второй принцип – поиск компромисса между безжалостной дереставрацией и восстановлением оригинала, показывающий, что представление дереставракторов, будто после уstraнения дополнений можно получить подлинный фрагмент, есть чистая иллюзия. Именно под влиянием последнего принципа в конце XX века появилась тенденция вновь приделывать скульптурам уstraненные в предыдущий период части (Podany 2015: 38). Но, во всяком случае, основной принцип реставрации в XX веке скорее консервирующий, чем творческий. Реставрационные методы развивались рука об руку с успехами науки и технологии, и студии реставраторов превратились в научные лаборатории (Podany 2015: 42).

На этом фоне гипсовые слепки играют важную роль как в истории искусства и реставрации, так и в классической археологии. Если оригинальное произведение может быть реставрировано, дереставрачено или дополнено новейшими находками, то к уже имеющейся гипсовой отливке невозможно прикрепить новые детали. Таким образом, гипсовые слепки сохраняются в том состоянии, какое было у античного оригинала во время снятия с него формы²³.

2.3. Искусство копирования с точки зрения теории перевода

Критический анализ истории искусства копирования позволяет предположить, что теоретико-переводческий подход может быть продуктивным как для исторического, так и для типологического описания этого явления. Хотя Мария де Лурдес Паррейрас Орта уже в начале 1990-х годов обратила внимание на искусство копий как на форму перевода (Parreiras Horta 1992: 86–90), систематический анализ на основании такого подхода никогда не был осуществлен.

Говоря о копиях, следует иметь в виду, что, как правило, они не идентичны оригиналу²⁴. Различия могут быть в материале, технике, размерах, стилистике, а также в деталях самой фигуры. При существенных расхождениях следует различать два случая:

1. копия отличается от оригинала намеренно – сюда входят римские копии греческих скульптур, в которые добавлены римские детали, но

²³ См. например, сайт общества, объединяющего собрания слепков: International Association for the Conservation and the Promotion of Plaster Cast Collections (www.plaster-castcollection.org; дата обращения: 23. 04. 2017).

²⁴ Один из видов копии – это слепок, для изготовления которого используется взятая с оригинального произведения форма, а в качестве материала – гипс, бронза и пр. Следовательно, слепок по форме и пропорциям идентичен оригинальной работе, но может отличаться материалом. В нем можно сохранить различные детали оригинала, например целостность бюста или состояние скульптуры до реставрации. Поэтому слепки произведений античного искусства дают подходящий материал для анализа истории репродуцирования копий. О подобной проблематике в живописи см.: (Elgin 1997: 106).

также и художественные произведения Нового времени, очевидным образом инспирированные некоей античной скульптурой;

2. различия появились в результате реставрирования – фрагменты соединены неправильно, к античному артефакту прикреплены неаутентичные и маловероятные дополнения и т.п. Если аналогом первого случая при вербальном переводе было бы так называемое переписывание (*rewriting*, ср. Lefevere 1985), то вторые сравнимы со случаями, когда переводчик заполняет пробелы в рукописи конъектурой или просто собственными предположениями.

Другие понятия, употребляемые при анализе вербального перевода, также без труда находят аналогию в искусстве копирования. Можно, например, анализировать копии при помощи шкалы точности (о буквализме и возможностях количественной оценки точности перевода см. Гаспаров 1971 и 2001): от буквалистского перевода к свободной имитации (распространенная при анализе вербального перевода оппозиция «верность оригиналу vs. свободный перевод или адаптация»). Аналогии есть и у оппозиции «прямой перевод vs. непрямой перевод (копия, сделанная с другой копии)». Мы можем также говорить о динамических или функциональных эквивалентах, если анализируем, например, римское искусство копий, где скульптуры осовременивались римскими деталями, анализировать «отчуждающие» и «одомашнивающие» стратегии, обсуждать переводимость и возможности перевода и т.д.

Но, с другой стороны, сравнивая искусство копирования с художественным переводом, следует иметь в виду его принципиальные особенности. Мы имеем дело в основном с внутрисистемным переводом: произведения, созданные при помощи визуальных кодов, переводятся в визуальные же тексты – скульптуры в скульптуры, фрески во фрески и т.п. (ср. Eco 2001: 102–103). В этом случае следует искать аналогии не столько в межъязыковом, сколько во внутриязыковом переводе, при котором, например, разделяя переводы по степени точности, можно на одном конце шкалы наблюдать точную копию (переписывание один к одному), а на другом – самый свободный способ перевода, представляющий собой свободное переложение (в том числе подражания или *Nachdichtung*); в данном случае исходный текст (или тексты), конечно, является источником вдохновения, но в результате рождается новое литературное произведение²⁵. О межсистемности перевода мы можем говорить, когда результатом является текст, принадлежащий другому жанру, например скульптура является моделью для произведения живописи, геммы²⁶ или графического листа (ср. Eco 2001: 117–118).

Для целей настоящей статьи мы различаем возможные подтипы внутрисистемной формы перевода, причем в основе различения лежит

²⁵ Конечно, о подражательной поэзии говорят обычно в контексте интерлингвального перевода, но это столь же важно и в интралингвальном переводе.

²⁶ Драгоценный или полудрагоценный камень, на одной стороне которого вырезана картинка или инскрипт, – главная форма искусства роскоши в античное время.

способ, каким копия изменяет или развивает прототип. За пределами анализа остаются подделки, которые нуждаются в отдельном рассмотрении.

3. Типы внутрисемиотических переводов визуальных знаковых систем в Художественном музее Тартуского университета

3.1. Коллекция Художественного музея Тартуского университета

Художественный музей Тартуского университета (ТУ), один из старейших в Эстонии, был основан в 1803 году после восстановления университета в Тарту (в то время – Дерпте)²⁷. Так как идеалом эпохи Просвещения был разносторонне образованный человек, в воспитании которого искусству принадлежала особая роль, то по примеру Геттингенского университета и под руководством прибывшего из Германии профессора классических языков и литературы, истории искусства и эстетики Карла Симона Моргенштерна (1770–1852) при университете был создан Художественный музей. В течение более ста лет (1803–1918) в нем собирались различные виды искусства (графика, живопись, античная керамика, монеты и прочие древности), но большую часть коллекции составили слепки. В первой половине XIX века покупалось много гравированных гемм и слепков с античных монет, а также античные украшения и воспроизводящие художественные произведения графические листы, но с 1858 года было решено сосредоточиться только на античном искусстве, в том числе на собирании скульптурных слепков, изготовленных по античным оригиналам²⁸. В собрании содержится 17 000 слепков гемм, кроме слепков античных оригиналов, есть также работы камнерезов XVIII–XIX веков, в числе которых много копий античных художественных произведений. Собрание слепков монет состоит преимущественно из монет Древней Греции и Рима. В коллекции слепков скульптур – больше 350 копий античных произведений²⁹. По сравнению с некоторыми западноевропейскими собраниями Европы эта коллекция по количеству слепков невелика (ср. Anderson 2015: 57–67), однако в ней собраны значимые произведения греческого искусства или их римские копии.

3.2. Типы внутрисемиотического перевода и их примеры в коллекции Художественного музея ТУ

3.2.1. Изменения в материале

Одно из распространенных различий между копией и оригиналом состоит в их материале. Так как в античное время материал бронзовых скульптур часто оказывался более ценным, чем их форма, то фигуры

²⁷ Об истории ТУ см., например: (Siilivask 1982).

²⁸ Об истории Художественного музея ТУ см.: (Kukk et al. 2006: 9–25).

²⁹ Об истории собрания слепков Художественного музея ТУ см.: (Anderson 2015).

переплавляли для других нужд, и бронзовые скульптуры почти не сохранились (Ridgway 2001: 7). Плиний Старший в XXXIV книге «Естественной истории» называет несколько бронзовых работ Мирона, в том числе «Дискобола», от которого сохранились лишь мраморные копии. Уже в античное время были распространены мраморные и глиняные копии многих бронзовых скульптур, но и современные им гипсовые слепки тоже играют важную роль в истории искусства и классической археологии. Прибавление новых деталей к гипсовым слепкам невозможно, поэтому они сохраняют форму, которая была у служившего им образцом античного оригинала.

В Художественном музее ТУ находится много дубликатов, которые отличаются от своих прототипов прежде всего материалом. Здесь есть случаи так называемого непрямого перевода, когда, например, гипсовый слепок делается на основании мраморной копии, которая сама копировала бронзовую скульптуру. Характерным образцом является гипсовый слепок приписываемой Праксителю фигуры Гермеса с младенцем Дионисом, который несколько отличается от оригинальной скульптуры в археологическом музее Олимпии³⁰. В настоящее время все же представляется сомнительным, что Гермес – оригинальная работа Праксителя. Основанием для сомнения служит добавленный сбоку к фигуре Гермеса ствол дерева, который был обычным дополнением у мраморных копий римского периода. Одновременно подобное дополнение выдает то, что оригинал был сделан из бронзы (Beard – Henderson 2001: 101–102).

Слепок, то есть созданная с помощью формы копия, размером и пропорциями гораздо ближе к исходному произведению, чем копия, сделанная с помощью визуального осмотра и измерений. Тем не менее скульптура «Гермес и Дионис» Художественного музея ТУ (КММ S 156)³¹ отличается от оригинала. Для университета заказали слепок приписываемой Праксителю фрагментарной скульптуры сразу после ее обнаружения, и он появился в Тарту в 1879 году. При позднейших раскопках были найдены ноги Гермеса, левая рука и голова Диониса, их добавили к ранее найденному телу. Для Художественного музея ТУ заказали также ступню Гермеса (КММ S 191) и голову Диониса (КММ S 192) в слепках (Kukk et al. 2006: 52).

Сравнивая мраморного Гермеса и сделанную с него гипсовую копию, мы видим, в какой мере ее точность зависит от состояния прототипа и следов реконструкции. Мраморная скульптура Гермеса, экспонирующаяся

³⁰ Гермес с младенцем Дионисом, созданный в IV веке до н.э., был выкопан в 1877 году в храме Геры в Олимпии. Писатель-путешественник II века Павсаний сообщает об этой скульптуре в труде «Описание Эллады» (5.17.13). То, что скульптуру нашли именно в описанном античным автором месте, бывает довольно редко. Подтверждением аутентичности фигуры считается также и то, что Павсаний, вероятно, видел скульптуру лично.

³¹ Здесь и далее в скобках приводятся инвентарные номера единиц хранения Художественного музея Тартуского университета. – *Примеч. ред.*

в археологическом музее Олимпии, является значительно более полной, чем гипсовая копия в Тарту. Новые выкопанные детали нашли свое место в мраморной скульптуре, но в Тарту позднее добавленные в фонд гипсовые детали хранятся отдельно от ранее заказанной фигуры Гермеса.

3.2.2. Изменения в технике

Технические изменения могут затрагивать как основные принципы изготовления слепков, способов закрепления деталей, так и, например, технику распиливания мрамора.

Снятие формы с оригинальной скульптуры было трудоемким процессом. Форму изготавливали маленькими частями, которые в конце должны были соединяться все вместе, как трехмерная складная картинка. Хотя историки искусства иногда пренебрежительно оценивают римские копии как механические слепки, в глазах современников Древнего Рима у этой работы было совершенно иное значение. Два сложных и трудоемких процесса – изготовление в полную величину идентичных гипсовых слепков и полных мраморных копий – делали копируемую скульптуру ценным произведением (Landwehr 2010: 37).

Как было сказано выше, римские копии греческих скульптур делались в основном из мрамора, который был дешевле бронзы, но как материал был не столь прочен. Смена материала требовала от копировальщика прибавления дополнительной опоры, чтобы тяжелые мраморные тела не ломали шиколотки скульптур. Опоре пытались придать по возможности наиболее незаметную и естественную форму – как правило, это был ствол дерева. Современные им гипсовые слепки с римских мраморных скульптур были ощутимо легче, поэтому они могли делаться и без опоры. Например, Тираноубийцы Гармодий и Аристокитон из Метрополитен-музея в Нью-Йорке отлиты в гипсе без древесных стволов (Woodford 2015: 82), в то время как гипсовый слепок Тираноубийц из Художественного музея ТУ, созданный в XIX веке, изготовлен с древесным стволом, как и соответствующая мраморная скульптура (Kukk et al. 2006: 44–45).

3.2.3. Изменения в размерах

Дубликат может не следовать оригиналу в точности размеров, но быть больше или меньше него. Уже в античности с известных скульптур делали уменьшенные копии, так сказать, для домашнего пользования. Для изготовления миниатюр использовали материалы, которые были слишком дорогими для создания скульптур в человеческий рост, например, слоновую кость, горный хрусталь или бронзу и терракоту (ср. особенно: Bartman 1992). В уменьшенных копиях распространялись главным образом известнейшие скульптуры.

Так, в Художественном музее ТУ имеется уменьшенная копия танцующего фавна (КММ S 48), которая является гипсовым слепком бронзового оригинала II века. Оригинал стоит на цыпочках, но у гипсовой

фигуры для поддержания равновесия добавлены опоры, похожие на ко-
турны на высокой подошве (Kukk et al. 2006: 54).

Миранда Марвин опровергла предположение, что художественные
идеи распространяются в направлении от монументальных произведений
в маломасштабные – и далее в народное творчество. Во многих случаях
это действительно так, но, например, мотив присевшей Венеры или куп-
ающейся Афродиты находим начиная с V века до н.э. на краснофигур-
ных вазах, терракотовых и бронзовых скульптурах и на геммах. В Худо-
жественном музее ТУ мотив присевшей женщины есть на слепках гемм
из красной серной массы (КММ GE 1: 248; КММ GE 1: 734b; КММ GE
1: 1302), оригинальные образцы первой и последней из которых были
датированы Адольфом Фуртвенглером V–IV веками до н.э.³² В виде
большой мраморной скульптуры мы встречаем Венеру присевшую³³
только тремя столетиями позже (Marvin 2008: 191). В Художественном
музее ТУ есть копия присевшей Венеры (КММ S 4), точный образец
которой неизвестен.

3.2.4. Изменения с точки зрения целостности

Ниже мы рассмотрим два принципиально различных явления: это,
с одной стороны, копирование известных фрагментов с оригиналов, а с
другой, реконструкция целого по фрагменту оригинала.

Копирование частей статуй распространилось уже в античное вре-
мя. Например, на упомянутой выше Вилле папирусов в галерее бюстов
присутствовала бронзовая герма Копьеносца. Во множестве изготавли-
вались детали (в основном бюсты) скульптур исторических личностей,
поэтов, философов, императоров.

В Новое время к копированию частей добавилось также репроду-
цирование фрагментарно сохранившихся элементов. Так, многократно
копировался Бельведерский торс. Большой известностью пользуются
рисунки Питера Пауля Рубенса, которые он сделал во время первой по-
ездки в Рим (1601–1602). Скопированные красным мелом фрагменты ча-
сти спины торса хранятся в Метрополитен-музее. В этом же собрании
есть рисунки различных деталей Бельведерского торса, выполненные
Альфонсом Легро (1837–1911). При копировании настолько известной и
ценной скульптуры использовались разные средства и способы. В числе
прочих сегодня нам известен гипсовый слепок из Художественного музея
ТУ (КММ S 83), представляющий собой отреставрированного или ско-
пированного Аполлона Бельведерского с целыми руками, но, например,
на гравюре Маркантонио Раймонди (ок. 1480 – до 1534) тот изображен

³² См. эти геммы в трехтомной истории камнерезного искусства Адольфа Фурт-
венглера и в каталоге гемм: (Furtwängler 1900, 1: XII/35, XII/30, XIII/23–27; 2: 60/35, 59/30,
64/23).

³³ Копия Венеры присевшей была также на вилле Медичи, а с 1787 года она на-
ходится в галерее Уффици во Флоренции. Замечательные образцы есть также в Лувре,
в Британском музее и в других собраниях (см., например: Haskell – Penny 2006: 321–323).

еще с отбитыми руками³⁴. В Художественном музее ТУ находится множество гипсовых бюстов, оригиналами которых являются целые фигуры, например бюсты Венеры Милосской (КММ S 15), Лаокоона (КММ S 71), Ниобы (КММ S 263). Таков и Фавн Барберини (КММ S 86)³⁵, с которого была заказана верхняя часть тела. Заказ слепков с частей оригинала связан, по-видимому, с отсутствием в музее места для хранения. Теснота помещений и недостаток возможностей для экспонирования, а также высокая цена материала и работы были причинами того, почему для частных коллекций зачастую заказывались именно бюсты, а не целые скульптуры. Подобное можно наблюдать и на примере подаренной Тартускому университету в 1920 году коллекции гипсовых слепков с мызы Раади, которая находится недалеко от Тарту. В ней значительное количество бюстов, имеются и части от целых произведений, такие, как голова Ниобиды (КММ S 370)³⁶.

Что же касается реконструкции целого на основании фрагмента, то и здесь можно привести много известных примеров. В 1506 году нашли скульптурную группу Лаокоона, руки сыновей Лаокоона были реставрированы в 1532 году, позднее их исправил Агостино Корнаккини (1686–1754). В 1530 году, по всей видимости, Джованни-Анджело Монторсоли (1507–1563), ученик Микеланджело, сделал также правую руку Лаокоона, поднятую вверх (Haskell – Penny 2006: 246). В 1957 году ее заменили найденной и считавшейся оригиналом согнутой рукой. Находка все же не подходила к тому, что уже имелось, и для прикрепления руки к плечу пришлось добавить вставную деталь (Beard – Henderson 2001: 66). Из-за этого сейчас нельзя быть уверенным в том, что эта рука действительно относится к скульптуре Лаокоона. Все же положение руки теперь ближе к оригиналу, чем созданное Монторсоли. Если сравнить с хранящимся в Ватикане оригиналом, то у находящегося в Художественном музее ТУ гипсового слепка группы Лаокоона (КММ S 60) руки, находятся в другом положении: заказанный в XIX веке слепок выглядит как соответствующий принципам реставрации прототип своего времени, использовавшийся для снятия формы. У скульптуры, находящейся в Тарту, мы по-прежнему видим несоответствие между лицом, скованным страхом смерти, и грациозно поднятой рукой, а у находящейся в Ватикане мраморной скульптуры руки, добавленные в период Ренессанса, удалены³⁷.

Интересна также группа Тираноубийц – Аристокитона и Гармония, чья бронзовая скульптура была впервые поставлена на Афинской агоре

³⁴ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/342605> (дата обращения: 23. 04. 2017).

³⁵ Найденный в Риме в 1620 году Фавн Барберини, или Пьяный сатир (конец III – начало II века до н.э.), находится сейчас в Мюнхенской глиптотеке.

³⁶ Также в художественном собрании Карла Эдуарда фон Липхарта, помещика с мызы Раади, была голова Лаокоона.

³⁷ См. в Ватикане: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html> (дата обращения: 23. 04. 2017). См. также: (Kukuk et al. 2006: 56–57).

Аntenором после 514 года до н.э., когда те убили тирана Гиппарха. Персы похитили статую в 480/479 году до н.э., но в 447/446 году до н.э. скульпторы Критий и Несиот сделали новый памятник³⁸. Если мы сравним находящийся в Неаполитанском музее мраморный оригинал с гипсовым слепком в Художественном музее ТУ, то увидим различия в голове Аристокитона (КММ S 123). У оригинальной скульптуры голова более зрелого мужчины с бородой в раннеклассическом стиле, а у гипсовой копии голова молодого человека с развевающимися кудрями. Первоначально выкопанная мраморная скульптура имела голову, подобную той, которую можно увидеть в Тарту. Развитие истории искусства и классической археологии позволило обнаружить подлинную голову Аристокитона, которая стилистически подходила к голове его сообщника Гармония (КММ S 122). В Неаполитанском музее неправильную голову Аристокитона заменили вновь обнаруженной, а заказанная в XIX веке в Тарту гипсовая копия Тираноубийц была сделана еще со старого варианта. Желая идти в ногу со временем, тартуский музей тоже заказал новую голову, но она не была интегрирована с телом.

3.2.5. Изменения в стиле

При анализе художественного произведения мы можем говорить, с одной стороны, о стилях эпохи (например, для греческих скульптур – об архаическом, классическом и эллинистическом периодах), а с другой – о стилистических особенностях конкретного художника (ср. Palagia – Pollit 1996).

Если традиционно римские копии считались бледным и к тому же плохо исполненным отражением великих идей греческих оригиналов (Woodford 2015), то новейшие исследования подвергли подобные взгляды переоценке и стали анализировать свойственную той эпохе стилистику. Часто к сделанным по греческому прототипу римским копиям были добавлены соответствующие времени нюансы. Укладывание волос в так называемый «бант Аполлона» (узел на лбу, «цикада») встречается уже в IV веке до н.э., но он стал популярным во время эллинизма и затем в римский период. И хотя у Венеры Капитолийской, изготовленной по образцу найденной в Риме в XVII веке Афродиты Книдской Праксителя, как и у римской копии, прическа соответствует своей эпохе, мы вновь видим ее изменение в XVIII веке. Так, сделанная Пьетро Чиприани (ок. 1680 – до 1745) из бронзы Венера Медичи (1722–1724) с волнистыми и зачесанными наверх волосами даже, пожалуй, ближе к греческому прототипу³⁹. Также при копировании обычно не передается разнообразие красок оригинальных скульптур, так как изначально о расцветке оригинала

³⁸ Павсаний, «Описание Эллады» (1.8.5).

³⁹ См. в музее Гетти: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/244982/pietro-cipriani-medicis-venus-italian-1722-1724/?artview=dor27017&dz=#d3f1dc05426239f1db0efad-370780ebb024b810f> (дата обращения: 23. 04. 2017).

либо вообще ничего не было известно, либо имевшиеся знания были явно недостаточными, однако вскоре невнимание к расцветке стало традицией. Здесь можно увидеть упрощающую стратегию, при которой просто отказываются от одного из уровней плана выражения.

Подходящим примером здесь может служить мемориальная стела Аристиона⁴⁰. Мраморная стела, представляющая Аристиона после его смерти, была найдена в 1838 году недалеко от Афин. Эта находка имела второстепенное значение в спорах XIX века о полихромности скульптур, поскольку рельеф типологически сближали скорее с картиной, чем со скульптурой (Brinkmann 2007с: 61). Все же этот экстравагантно раскрашенный надгробный монумент был интересным образцом использования цвета в скульптурах. Цвета стелы попытались реконструировать уже спустя десять лет после выкапывания. Ранние исследования выявили на шлеме следы синей краски, на фоне стелы сохранились следы красной охры, а на лице – следы красно-коричневой краски. Также на орнаменте по краю панциря воина был найден синий пигмент, а на кожаных ремнях, которыми панцирь прикреплялся к плечам, – красный. Защитный панцирь, видимо, был цвета охры, так как кожаные изделия красили, как правило, в натуральные цвета (Brinkmann 2007с: 64). Тем не менее сопоставление цветной реконструкции стелы с находящимся в Художественном музее ТУ белым – так сказать, упрощенным – гипсовым слепком (КММ S 95) дает возможность увидеть, насколько иным могло казаться греческое искусство в античное время по сравнению с сохранившимися сейчас мраморными оригиналами с небольшими следами краски, с неокрашенными римскими копиями и с белыми гипсовыми слепками, по ним изготовленными.

3.2.6. Изменения жанра

Сюда можно отнести случаи, где на основе скульптуры были сделаны гемма, набросок, картина и т.п. Рассмотрим, например, Афродиту – богиню, больше всего представленную в различных жанрах как в классическом искусстве, так и в последующее время. Она символизировала идеал женской красоты и физической привлекательности, ее изображали в скульптуре, рельефах, картинах. Оригинал Афродиты Книдской Праксителя, к сожалению, не сохранился, а ее копии известны под общим именем *Venus Pudica*, что указывает на стыдливую позу богини с прикрытой руками грудью. Самая знаменитая из них – так называемая Венера Медичи, римская копия I века до н.э., которая сама стала, в свою очередь, прототипом для многих работ художников. В «Рождении Венеры» (ок. 1485; галерея Уффици, Флоренция) Сандро Боттичелли (1445–1510) фигура Венеры и ее поза похожи на Венеру Медичи. В этой же позе стоит Венера на знаменитой картине Питера Пауля Рубенса (1577–1640) «Пир Венеры» (1635–1636; Музей истории искусств в Вене). Фигуру Венеры Ме-

⁴⁰ Рельеф изготовлен примерно в 510 году до н.э. и хранится в Национальном археологическом музее в Афинах.

дичи копирует и французский художник Луи-Габриэль Бланше (1705–1772) на картине «Венера Медичи» (ок. 1765; Салтрам, Девон), которая входит в его серию работ в стиле гризайль на античную тему. Так называемую стыдливую Венеру находим и на наброске английского художника Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера (1775–1851) «Venus Pudica» (1828; Британская галерея Тейт, Лондон).

Популярным занятием в XVIII веке стало собирание копий античных гемм из гипса или стеклянной массы (Haskell – Penny 2006: 98). В то же время развернулось вырезание новых гемм, в которых известнейшие резчики по камню Натаниэль Маршант⁴¹ и семья Пихлер⁴² копировали такие известные скульптуры, как группа Лаокоона, Аполлон Сауроктон⁴³, Аполлон Бельведерский, Венера Медичи, Геракл Фарнезский⁴⁴, а также фигуры римских императоров и императриц.

В коллекции Художественного музея ТУ находится собрание слепков гемм Маршанта «One Hundred Impressions from Gems» («Сотня впечатлений от гемм») (КММ GE 12: 1–100), в котором присутствуют изображения известных античных скульптур. По отношению к слепкам оригиналом является то произведение, с которого отлита форма. Таким образом, когда речь идет о слепках гемм, оригиналом по отношению к ним является не скульптура, но гемма, на которой вырезано изображение соответствующей скульптуры. Скульптуры, изображенные на геммах, в оригинале выполнены в основном из мрамора, а сами геммы вырезаны из различных полудрагоценных камней. Например, Геракл Фарнезский (в собрании слепков КММ GE 12: 35) в оригинале выполнен из сардоникса, но встречается также и в карнеоле, и в халцедоне (см. Edwards et al. 1792: 16). Вдобавок к нему, к танцующему сатиру (КММ GE 12: 48) и другим слепкам гемм с целыми фигурами в данном собрании находим слепки, на которых изображена, скажем, только голова Геракла Фарнезского (КММ GE 12: 36). Есть и изображения фрагментов скульптур, например Афина Джустиниани (КММ GE 12: 11), бюст Аполлона Бельведерского (КММ GE 12: 14, КММ GE 7: 26), бюсты музы Мельпомены (КММ GE 12: 21), Ниобы (КММ GE 12: 23) и Венеры Медичи (КММ GE 7: 1). На геммах изображаются не только объемные скульптуры: на слепке КММ GE 12: 19 мы видим копию базового рельефа «нерейды с морским чудовищем» (Edwards et al. 1792). Похожий мотив известен по напольной мозаике в термах Остии.

⁴¹ Натаниэль Маршант во время пребывания в Риме специализировался на репродукциях античных скульптур в виде гемм из полудрагоценных камней, которые он продавал богатым путешественникам. Позже, вернувшись в Англию, он торговал слепками с этих гемм (Haskell – Penny 2006: 98).

⁴² Камнерез немецко-итальянского происхождения Антон Пихлер (1697–1779) был отцом камнерезов Джованни (1734–1791) и Луиджи (1773–1854) Пихлеров.

⁴³ Плиний Старший приписывал Аполлона Сауроктона, или Убивающего ящерицу, Праксителю («Естественная история», XXXIV, 70).

⁴⁴ Мраморная копия, изготовленная по греческому оригиналу в III веке, находится в Национальном археологическом музее Неаполя.

Если первые пять возможностей, согласно Умберто Эко, можно определить как внутрисистемные способы интерпретации, то изменение жанра Эко рассматривает как принципиально иную межсистемную интерпретацию, признавая, однако, наличие ряда пограничных случаев (Есо 2001: 117–118).

3.2.7. Комбинирование различных стратегий

Копия бронзовой скульптуры может, например, быть глиняной миниатюрой или картинкой на гемме, которая изображает только одну деталь оригинального произведения. Чем свободнее копирование, тем с большей вероятностью происходит подобное комбинирование стратегий. Так, среди множества указанных работ Маршанта и Пихлеров мы находим как вырезанные на полудрагоценных камнях уменьшенные полные скульптуры, так и детали известных скульптур, например головы Геракла Фарнезского⁴⁵, Эрота Ченточелле⁴⁶ и римских императоров.

Франческо Сальвиати (1510–1563) примерно в 1540 году интегрировал мотив Геракла Фарнезского в рисунок для украшения вазы⁴⁷. На гравюре Хендрика Гольциуса (1558–1617) он же (1592) экспонируется на постаменте и его рассматривают неизвестные личности⁴⁸. Зато примерно через полтора столетия на рисунке Йохана Антикуса (1702–1750) Геракл Фарнезский изображен у развалин храма, куда добавлена еще девушка в одежде XVIII века, занимающаяся повседневными делами⁴⁹.

Иное комбинирование стратегий видим на находящемся в Художественном музее ТУ слепке, называемом «Нимфой источника» (КММ S 164). В данном случае уменьшенный в размере слепок был заказан с мраморной скульптуры, античный торс которой, найденный в Риме, реставрировал скульптор Христиан Даниэль Раух, используя, согласно пожеланию Вильгельма фон Гумбольдта, в качестве модели его дочь Каролину (см. Kukk et al. 2006: 58–59).

4. Заключение

В культуре Европы на протяжении всей ее истории экспонировались копии художественных произведений. Если в ранние времена это зачастую делалось для демонстрации богатства и эрудиции, то постепенно с удешевлением материала и уменьшением фигур в размере копирование стало частью современной массовой культуры. Воспроизведения антич-

⁴⁵ Ср. гемму Джованни Пихлера из оникса с золотым обрамлением с изображением Геракла Фарнезского: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/198370> (дата обращения: 23. 04. 2017).

⁴⁶ Мраморная скульптура находится в Риме в музеях Ватикана.

⁴⁷ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/334659> (дата обращения: 23. 04. 2017).

⁴⁸ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/343588> (дата обращения: 23. 04. 2017).

⁴⁹ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/359454> (дата обращения: 23. 04. 2017).

ных скульптур встречаются повсюду: будь то украшающий площадь фонтан, установленная в парке мраморная скульптура больших размеров, бронзовая или мраморная статуэтка на уступе камина, дешевая графическая репродукция известной скульптуры, элемент дизайна на плакате или магнит на холодильнике из сувенирного магазина. Некоторые копии иногда могут становиться даже более известными, чем оригинальные работы, которые часто даже не сохранились.

Однако как бы ни пыталась копия следовать оригиналу, абсолютной точности достичь очень трудно. Различия между оригинальным произведением и его переводом могут быть намеренными, когда, например, изменены размеры, добавлены соответствующие времени детали или совершенно изменен жанр, но они могут быть также неумышленными, а порой неизбежными: скажем, в случае претендующей на точность копии – в материале, технологии или декоре. Иной раз именно стремление к предельно возможной точности ведет к более значительным различиям, особенно когда не полностью сохранившийся оригинал реконструирован ошибочно. Здесь можно провести параллель с литературным художественным переводом, где дословный перевод невозможен. Он несет с собой непреодолимые языковые и культурные трудности, с которыми неизбежно придется бороться каждому переводчику и которые разрешаются целым рядом приспособляющих стратегий: функциональный или дескриптивный эквивалент, компенсация, расширение, сокращения, комментарии и т.п. Переводя античные тексты, мы часто сталкиваемся с проблемой, стоявшей уже перед мастерами копий периода Ренессанса: оставить ли в случае не полностью сохранившегося текста в переводе пробелы или заполнить их конъектурами? Точно так же мы не можем в случае с копиями говорить о копировании в обычном смысле: точная копия практически невозможна. Что, однако, возможно – это перевод.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров М. Л. «Брюсов и буквализм». *Мастерство перевода. Сборник 8*. Москва: Советский писатель, 1971: 90–128.
- Гаспаров М. Л. «Подстрочник и мера точности». Гаспаров М. Л. *О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики*. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 361–372
- Пильщиков Игорь. «Семиотика фонетического перевода». Пильщиков И. А. (ред.) *Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.)*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011: 54–92.
- Якобсон Роман. «О лингвистических аспектах перевода». Комиссаров В. Н. (ред.) *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва: Международные отношения, 1978: 16–24.
- Anderson Jaanika. *Reception of Ancient Art: The Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015.
- Bartman Elizabeth. *Ancient Sculptural Copies in Miniature*. Leiden; New York; Cologne: E. J. Brill, 1992.

- Beard Mary, Henderson John. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Brinkmann Vinzenz. "Research in the Polychromy of Ancient Sculpture". Brinkmann Vinzenz, Wünsche Raimund (eds.). *Gods in Colour: Painted Sculpture of Classical Antiquity*. Munich: Mediahouse Biering GmbH Munich, 2007a: 20–27.
- Brinkmann Vinzenz. "The Colouring of Archaic and Early Classical Sculpture". Brinkmann Vinzenz, Wünsche Raimund (eds.). *Gods in Colour: Painted Sculpture of Classical Antiquity*. Munich: Mediahouse Biering GmbH Munich, 2007b: 29–43.
- Brinkmann Vinzenz. "The Funerary Monument of Aristion". Brinkmann Vinzenz, Wünsche Raimund (eds.) *Gods in Colour: Painted Sculpture of Classical Antiquity*. Munich: Mediahouse Biering GmbH Munich, 2007c: 61–65.
- Dyson Stephen L. *In Pursuit of Ancient Pasts*. New Haven; London: Yale University Press, 2007.
- Eco Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Edwards James, Spencer Lavinia, Bartolozzi Francesco. *A Catalogue of One Hundred Impressions from Gems, Engraved by Nathaniel Marchant*. London: Pall-Mall, 1792.
- Elgin Catherine Z. *Between the Absolute and Arbitrary*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1997.
- Frederiksen Rune. "Plaster Casts in Antiquity". Frederiksen Rune, Marchand Eckart (eds.). *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin; New York: De Gruyter, 2010: 13–33.
- Furtwängler Adolf. *Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum: Tafeln: In 3 Bänden*. Leipzig; Berlin: Giesecke & Devrient, 1900.
- Fullerton Mark. *The Archaistic Style in Roman Statuary*. Leiden: E. J. Brill, 1990.
- Gottlieb Henrik. "Multidimensional Translation". Schjoldager Anne (ed.). *Understanding Translation*. Aarhus: Academica, 2008: 39–58.
- Groys Boris. "The Topology of Contemporary Art". Smith Terry, Enwezor Okwui, Condee Nancy (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008: 71–112.
- Parreiras Horta Maria de Lourdes. *Museum Semiotics: A New Approach to Museum Communication*. PhD thesis. Leicester: University of Leicester, 1992.
- Haskell Francis, Penny Nicholas. *Taste and Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven; London: Yale University Press, 2006.
- Jakobson Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". Brower R. A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959: 232–239.
- Kukk Inge, Laiverik Laidi, Sahk Ingrid, Tiisvend Jaanika, Valk Külli. *200 aastat Tartu Ülikooli Kunstimuseumi: Valikkataloog = 200 Years of the Art Museum of the University of Tartu: Selected Catalogue*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006.
- Landwehr Christa. "The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies". Frederiksen Rune, Marchand Eckart (eds.). *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin; New York: De Gruyter, 2010: 35–46.
- Landwehr Christa. *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*. Berlin: Mann, 1985.
- Lefevere André. "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985: 215–243.
- Lotman Maria-Kristiina. "Equiprosodic Translation Method in Estonian Poetry". *Sign Systems Studies* 40/3-4 (2012): 447–472.
- Lotman Maria-Kristiina, Anderson Jaanika. "Intrasemiootiline tõlge antiikkunsti jäljendustes: (Tartu Ülikooli kunstimuseumi kogude põhjal)". *Acta Semiotica Estica* 13 (2016): 36–63.
- Marvin Miranda. *The Language of the Muses: The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Nida Eugene A., Taber Charles R. *The Theory and Practice of Translation: With Special Reference to Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1969.
- Osborn Robin. *Archaic and Classical Greek Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Palagia Olga, Pollitt Jeremy (eds.). *Personal Styles in Greek Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- Perry Ellen. *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Pilshchikov Igor. "The Semiotics of Phonetic Translation". *Studia Metrica et Poetica* 3/1 (2016): 53–104.
- Podany Jerry. "Conservation and Restoration". Friedland E. A., Sobocinski M. G., Gazda E. K. (eds.). *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. New York: Oxford University Press, 2015: 27–43.
- Potts Alex. *Flesh and Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- Ramage Nancy H. "Restorer and Collector: Notes on Eighteenth-Century Recreations of Roman Statues". Gazda Elaine K. (ed.). *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002: 61–77.
- Richter Gisela M. A. "An Aristogeiton from Baiae". *American Journal of Archaeology* 74 (1970): 296–297.
- Ridgway Brunilde Sismondo. *Hellenistic Sculpture. I: The Styles of ca. 331–200 B.C.* Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- Siilivask Karl. *Tartu Ülikooli ajalugu. II: 1798–1918*. Tallinn: Eesti Raamat, 1982.
- Toury Gideon. "Translation: A Cultural-Semiotic Perspective". Thomas A. Sebeok (ed.). *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics*. Vol. 2. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986: 1111–1124.
- True Marion. "Changing Approaches to Conservation". Grossman Janet Burnett, Podany Jerry, True Marion (eds.). *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003: 1–12.
- Woodford Susan. *An Introduction to Greek Art: Sculpture and Vase Painting in the Archaic and Classical Periods*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Wünsche Raimund. "On the Colouring of the Munich Bronze Head with a Victor's Fillet". Brinkmann Vinzenz, Wünsche Raimund (eds.). *Gods in Colour: Painted Sculpture of Classical Antiquity*. Munich: Mediahouse Biering GmbH Munich, 2007: 118–131.

Јаника Андерсон, Марија-Кристијна Лотман

УНУТАРСЕМИОТИЧКИ ПРЕВОД ПРИЛИКОМ КОПИРАЊА
АНТИЧКЕ УМЕТНОСТИ (НА ПРИМЕРУ КОЛЕКЦИЈЕ
УМЕТНИЧКОГ МУЗЕЈА ТАРТУСКОГ УНИВЕРЗИТЕТА)

Резиме

У чланку се расправља о проблемима који се тичу односа између оригинала, копије и скулптуре у античкој уметности и њиховој рецепцији. Једни истраживачи предлажу да се разликује оригинал од правих копија, други више воле да користе термин „слободна копија“, трећи говоре о имитацији, четврти – о потпуно новим оригиналима. Како треба разликовати оригинал од копије? Какве су границе ове појаве и однос међу различитим њеним манифестацијама? У чланку се ова питања разматрају у оквиру теорија превода, које су предложили Роман Јакобсон, Гидеон Тури и Умберто Еко. Копије античке уметности из збирке Уметничког музеја Тартуског универзитета тумаче се као унутарсемиотички преводни текстови, а њихове основне црте се описују с позивањем на издвојене подкатеорије овог типа превода, у чијој различитости се налази начин на који копија мења или развија свој прототип.

Кључне речи: теорија превода, античка уметност, оригинал, копија, имитација.

Томаш Гланц
Цюрихский университет
tomas.glanc@uzh.ch

КОСМОПОЛИТИЧЕСКОЕ МЕСИВО «DE DIEU ET DE BORDEL»: ЧТО ДУМАЛ РОМАН ЯКОБСОН О ДАДА?*

Статья представляет собой комментарий к ранней работе Романа Якобсона, посвященной дадаизму: «Письма с Запада. Дада» (1921). Якобсон, настроенный к этому литературно-художественному течению резко критически, строит свой текст так, чтобы дискредитировать дадаистов с помощью их же собственных аргументов, обратить их провокации против них самих. Фактически это опыт полемической деконструкции основных литературных принципов дада, причем в качестве альтернативы дадаистам Якобсон приводит творчество Велимира Хлебникова.

Ключевые слова: Роман Якобсон, дада, советский авангард.

The article discusses an early work by Roman Jakobson on Dadaism: “Letters from the West: Dada” (1921). Jakobson is critical towards this school and develops his own text in such a way as to discredit the Dadaists with their own arguments, to turn their provocations against them. The text can be seen as an attempt to polemically deconstruct the main literary principles of Dadaism. As an alternative to the Dadaists, Jakobson cites the work of Velimir Khlebnikov.

Key words: Roman Jakobson, dada, Soviet avant-garde.

Русская культурная и интеллектуальная жизнь, пожалуй, никогда так прочно не вписывалась в европейский контекст, как в 1910–1920-е годы, в эпоху начала абстрактной живописи и кино, кубизма, футуризма, авангардной музыки и архитектуры, модернистского театра и танца.

Однако, с другой стороны, более внимательный взгляд обнаруживает серьезные лакуны в тогдашней культурной коммуникации с Западной Европой. Их не всегда можно свести к ограничениям, связанным с внешними обстоятельствами, – в данном случае с большевистской революцией, Гражданской войной и программой нового «культурного фронта», которая в 1920-е годы была далеко не монолитной и не исключала дискуссию представителей разных взглядов и направлений. Эти относительные

* Размышления и источники, на которые опирается автор данной статьи, были собраны в рамках подготовки антологии русской рецепции дадаизма: (Glanc 2016); русское издание: (Гланц 2016).

открытость и плюрализм были особенно свойственны заграничным русскоязычным сообществам, которые в первой половине 1920-х годов были весьма тесно связаны с тем, что происходило в Советском государстве.

Одним из ярких участников (и наблюдателей) культурной, научной и общественной жизни сначала в России, затем в Ревеле (ныне – Таллинн, Эстония) в качестве переводчика советской торговой миссии¹, а с 1920 года – в молодом государстве под названием Чехословакия был Роман Осипович Якобсон, сотрудник советской миссии Красного Креста, а позже – заведующий отделом печати советской дипломатической миссии в Праге.

Якобсон всегда живо интересовался тем, как в России воспринимают зарубежный авангард. Стоит напомнить, что будущий ученый вырос в обеспеченной еврейской семье, знал разные иностранные языки и благодаря исключительному филологическому дарованию не только имел репутацию серьезного исследователя², но и сам выступал в качестве одного из деятелей движения русских футуристов, поддерживал приятельские отношения с Хлебниковым, Маяковским и другими.

Что касается европейских контактов русских футуристов, то хорошо известно, что они приняли Маринетти, посетившего Россию в январе 1914 года, как врага³. Якобсон был прямым участником этого амбивалентного обмена между Россией и Западной Европой: он был синхронным переводчиком во время встречи Маринетти с Михаилом Ларионовым, одной из ключевых фигур русского авангарда, поскольку последний не знал ни французского, ни итальянского языков (см. Янгфельдт 2012: 37)⁴.

¹ Во главе миссии стоял бывший начальник Главконефти и Наркомата финансов РСФСР, опытный дореволюционный нефтяник и участник революционного движения И. Э. Гуковский. Главконефть была влиятельной организацией, хотя значение нефти для российской политики и экономики в 1918 году было не таким существенным, как сейчас. В связи с национализацией нефтяной промышленности весной 1918 года был создан Главный нефтяной комитет – орган, в компетенции которого находились все вопросы, связанные с добычей, переработкой, перевозкой, распределением и потреблением «черного золота». Связь Якобсона с торговой миссией в Ревеле выяснила Марина Сорокина (2016).

² В частности, Якобсон был первым председателем Московского лингвистического кружка, сформировавшегося как объединение студентов историко-филологического факультета Московского университета, с момента его основания в 1916 году и вплоть до собственного отъезда из России в 1920-м.

³ «Почему русские футуристы не хотят со мной разговаривать? Враги мне аплодируют, а друзья почему-то демонстративно не ходят на мои лекции», – жаловался Маринетти (см. *Русское слово* 01. 02. 1914: 6). Неприятие Маринетти русскими футуристами описывает Николай Харджиев в статье «“Веселый год” Маяковского» (1940; см. Харджиев 1997: 17–21). Еще во время инсценированных «чисток поэзии» в 1922 году Маяковский требовал «не смешивать футуриста Маяковского с футуристом Маринетти» (см. Крусанов 2003: 444). О реакции Хлебникова, Бенедикта Лифшица и других футуристов на приезд Маринетти в Россию см.: (Панова 2017: 159–160).

⁴ В престижном Лазаревском институте до Первой мировой войны Якобсона учил французскому языку Генрих Эдмундович Тастевен, критик и переводчик, в 1914 году издавший книгу «Футуризм: (На пути к новому символизму)», в приложении к которой были опубликованы манифесты Маринетти (см. Янгфельдт 2012: 26–27).

Летом 1920 года Якобсон написал статью о дадаизме (Якобсон 1921)⁵ – явно под впечатлением посещения первой дада-ярмарки («Dada-Messe»), которая проходила в Берлине в июне того же года. Статья была предназначена для вышедшего в Москве журнала⁶. Исследователи (например, Владимир Седельник (2010: 55–56); до него похожее суждение высказывал Николай Харджиев) считают самого Якобсона «протодадаистом», основывая свое мнение на близком знакомстве Якобсона с ключевыми фигурами русского футуризма (прежде всего Хлебниковым и Маяковским) и приводя в пример его собственные «заумные» стихи, написанные под псевдонимом Алягров. По предположению Александра Парниса, близкие Якобсону поэты-футуристы впервые узнали о дадаизме именно из его статьи:

Друзья и соратники Якобсона Хлебников и Маяковский познакомились впервые с дадаизмом, вероятно, по этой его статье. Сохранились неизданные записи Хлебникова (начала 1922), свидетельствующие о том, что он проявлял пристальный интерес к творчеству дадаистов, а их лидера Т. Тцара, а также поэта и художника Ж. Рибмон-Дессеня зачислил в организованное им утопическое общество Председателей Земного Шара (Якобсон 1987: 435).

Если юношеский восторг Якобсона в отношении заумного языка и радикальной поэзии Хлебникова, в итоге повлиявший на якобсоновскую концепцию поэтического языка, сохраняется на протяжении всей научной карьеры исследователя, то в «Письмах с Запада» мы видим и другой аспект его интересов. Речь идет о его внимании к революции и к «духу эпохи» (Zeitgeist). Эта черта особенно свойственна молодому Якобсону начала 1920-х годов, ее легко заметить, например, в его статье об отношении революции и языка (Jakobson 1920–1921).

Рассуждая о дадаизме, Якобсон блистательно налаживает взаимосвязи между различными областями научного знания и художественного творчества, одновременно реализуя свою программу критики западной культуры, которая просвечивает или прямо сформулирована в ряде его работ. Контекстуализация отношения Якобсона к дадаизму требует нескольких объяснительных примечаний, касающихся определения обстоятельств, в которых появился дадаизм.

Якобсоновский анализ начинается с размышлений об ограничивающем горизонте восприятия, которым субъект измеряет все вокруг себя.

⁵ Перепечатано с комментарием А. Е. Парниса: (Якобсон 1987: 430–439).

⁶ В то же время (1921–1922) в российской прессе появляются заметки о дадаизме, которые публиковал Юрий Тынянов в издании «Книжный уголок» и которые вошли в его «Записки о западной литературе» (Тынянов 1977: 124–131, 446). Мелкие заметки по поводу дадаизма Александр Галушкин нашел в севастопольской периодике – в газете «Юг России» от 28 апреля 1920 года (подпись «О» расшифровывается Галушкиным и Парнисом как К. В. Орлов; на эту публикацию также указывает Джеральд Янчек: (Janesek 1998: 6)). Именно летом 1920 года узнал о дадаизме, судя по его переписке того времени, и Илья Зданевич (Парнис 1993: 112–113).

Лишь революционные матросы лишены проклятия детерминизмом. В настоящее время, согласно Якобсону, все пребывает в движении: есть «радио», «аэро», «электро» (фильм), теория относительности Эйнштейна, ревизия марксистского понятия «ценности» у Бухарина. Научное познание подвергается «раскачке», «разгрому» – и в этой связи Якобсон, ссылаясь на «Закат Европы» Шпенглера (1918), подчеркивает релятивистский характер ценностей западного мира, который их (например, в лице Канта) ошибочно считает универсальными. Современность для Якобсона не универсальна. Это убеждение, обосновывающее самобытность славянской культуры и цивилизации, проявится в его работах в конце 1920-х годов, когда он будет находиться под влиянием евразийства своих коллег и друзей – Николая Трубецкого (не только основоположника фонологии, но и философа евразийства) и географа Петра Савицкого, который в конце 1930-х станет крестным отцом Якобсона. Убеждение в самобытности и типологическом различии культур прослеживается у Якобсона и позже, например в его программной работе «The Kernel of Comparative Slavic Literature» (1953).

Но уже в ранней статье про дадаизм Якобсон говорит о том, что его неприятно удивляет развитие западной культуры: она обвиняется в предпочтении кино театру, в упадке высокой литературной традиции в пользу «вагонной» литературы. Разбирая «Антикультурную пропаганду» Тцара, Якобсон не скрывает собственного к ней недоверия, характеризует ее как повторяющую эксперименты Маринетти. Утверждение, что дада ничего не означает и ничего не хочет, Якобсон считает скорее умелой прагматической стратегией, чем серьезной артистической позицией, подчеркивает преобладание манифестов над произведениями, утверждает, что дадаисты в художественном плане ничего нового не создали, упрекает их в наивном реализме и называет эклектиками (Jakobson 2013: 63–66).

Самой, пожалуй, удивительной для тех, кто знает Якобсона как формалиста и структуралиста, может показаться последняя часть его статьи, в которой он требует обратить внимание на «фон» дадаизма как необходимое условие для его понимания. Далее автор рассматривает дадаизм с политической и общественной точки зрения, трактуя его как движение интернациональное, реагирующее на «зоологический национализм», как выражается Якобсон, апеллируя к актуальным событиям, связанным с протестами против присуждения Нобелевской премии Кнуту Гамсуну, который во время войны вел себя с французской точки зрения слишком пронемецки. Однако интернационализм дадаизма хоть и подчеркивается, тем не менее не считается его положительной чертой. Он – продукт буржуазно-интеллигентского объединения, гибкого и, по сути дела, некультурного. Центральной фигурой, олицетворяющей дада в восприятии Якобсона, является спекулянт. Он жонглирует ценностями, находчив, остроумен, но не имеет никаких собственных ценностных ориентиров.

Для Якобсона такая позиция неприемлема. Хотя он как практикующий поэт-«будетлянин» (напомним, что Якобсон под псевдонимом

Алягров совместно с Алексеем Крученых издал «Заумную гнигу» (1916) с гравюрами Ольги Розановой) и теоретик зауми, по идее, должен был быть близок к нигилистической идеологии дада, на самом деле его позиция уже тогда была основана на убеждении, что в культурном процессе, как и в развитии языка, нет ничего случайного. Более того: и язык(и), и художественные явления телеологичны, они непременно имеют некоторую (хотя порой и абстрактную, но обязательную) цель. Основным принципом для Якобсона в его понимании языка вообще и поэзии как эксклюзивного и максимально интенсивного выражения данного языка является закономерность. Дада же основано на отказе от закономерности: «Факт существования одного произведения, не соответствующего закону, уничтожает самый закон. Законом (если вообще можно говорить о законах) надо считать существование всего, что существует, а не того, что должно было бы существовать» (Рибмон-Дессень 1922: 25)⁷.

У Хлебникова, как и у дадаистов, есть слова, лишённые смысла. Но, с точки зрения Якобсона, в данном случае мы имеем дело с противоположными позициями. Будетляне с помощью демонтажа раскрывают самую суть языка, в то время как дадаисты занимаются лишь бессмысленной презентацией и абсолютизацией самого процесса демонтажа. Если дадаисты легкомысленны и космополитичны, то Хлебников, наоборот, реализует внутренний потенциал языка и художественного высказывания с установкой на будущее. Как пишет в статье «Дада и дадаизм» Абрам Эфрос (1923: 124), «самовитое слово», «самовитый звук» Хлебникова рождены процессом проникновения в жизнь русского языка. Хлебников весь направлен в будущее, он – «будетлянин», продолжает Эфрос. «Дада плюнул в будущее», «уничтожение будущего есть Дада» – такого рода лозунги в российском контексте звучат как антирусские.

Сергей Шаршун в описании своего участия в дадаистском движении называет Тцара «разрушителем, а не создателем» (Шаршун 1967: 32). Про разрушение говорит и Рибмон-Дессень, написавший для русской прессы специальную статью об этом художественном течении: «Нет истины, каковой бы она ни была <...>. Впрочем, мы ничего не уважаем» (Рибмон-Дессень 1922: 26). В аргументации Сергея Ромова, направленной против всей, по его мнению, «извращенной» западной культуры 1910-х – начала 1920-х годов, проявляется симптоматичная дихотомия инстинкта (неосознанного, безумного и бесцельного) и чувства (понятного, адекватного и целеустремленного). Ромов характеризует современную ему западную культуру как «преобладание инстинкта над чувством» (Ромов 1929: 193–194).

Для Якобсона инстинкт как принцип тоже неприемлем – именно потому, что он работает вслепую. Якобсон критикует дадаизм за отсутствие

⁷ Статья «Умер ли дада?» приводится в русском переводе Сергея Ромова. Хотя в данном переводе присутствуют некоторые сокращения как отдельных понятий, так и целых предложений по сравнению с французским оригиналом, именно этот текст имеет большое значение для рецепции дадаизма в России.

цели и смысла. Месиво «de dieu et de bordel» – специфически яacobсоновская полемическая характеристика, которая, однако, в значительной степени солидаризуется с позицией других известных критиков дадаизма 1920-х годов – марксистов Константина Баммеля и Ивана (Яноша) Маца, литературного критика и театроведа Абрама Эфроса и социолога литературы Владимира Фриче. Отчасти в этот ряд могут быть поставлены даже некоторые замечания самих участников дадаистского движения – уже упоминавшегося Ромова или Валентина Парнаха, называвшего дадаистов «французскими ничевоками».

Еще одна важная особенность полемической статьи Яacobсона состоит в том, что он точно цитирует источники (см. Jakobson 2013: 67) – в данном случае Тристана Тцара и его выражение «le mélange cosmopolite de dieu et de bordel»⁸. Надо сказать, что прямых и точных цитат в статье Яacobсона много – при этом автор никогда не ссылается на конкретные источники. По всей видимости, таким способом он дискредитирует предмет полемики с помощью него самого⁹. Это касается и последнего предложения статьи, в котором говорится: «Время созрело для дада, – уверяет Гюльзенбек, – с ним взойдет и с дада же исчезнет». Этому псевдоапострофическому заявлению не дается прямой оценки, но из контекста очевидно, что выражение «время, которое исчезнет вместе с дадаизмом», означает исчезновение дадаизма во времени. Яacobсон, с одной стороны, лишь воспроизводит провокационную мысль Гюльзенбека, но с подачи оппонента дадаизма она превращается в его собственное ниспровержение. Гюльзенбек, атакуя время как систему, занимает позицию вне ниспровергаемого объекта своей критики, в то время как Яacobсон всегда мыслит системно, и его провокации – это приемы, объясняющие (на основе структуры языка) характер, функционирование и скрытый смысл системы. Именно той системы, над которой дадаисты так издевались.

ЛИТЕРАТУРА

- Гланц Томаш (сост.). *«Вы гниете, и пожар начался...»: Рецепция дадаизма в России*. Москва: Государственный музей Маяковского, 2016.
- Крусанов Андрей. *Русский авангард 1907–1932: Исторический обзор*. Т. II. Кн. 1: Футуристическая революция, 1917–1921. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Панова Лада. *Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма*. Москва: НИУ ВШЭ, 2017.
- Парнис Александр. «“Ни один Париж не видал такого скандала...”: Элементы прото-дада в русском футуризме». Гринцер Н. П. (ред.). *Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Тезисы и материалы*. Москва: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993: 111–115.
- Рибмон-Дессен Жорж. «Умер-ли Дада?». Перевод Сергея Ромова. *Удар 2* (1922): 22–26.

⁸ Из статьи, впервые вышедшей под названием «Chronique Zurichoise» (*Dada Almanach*. Berlin: Eich Reiss, 1920). Републикацию см.: (Tzara 1975: 561–562).

⁹ Таким же образом в 1940-е годы была написана и самая известная пропагандистская работа Яacobсона «Moudrost starých Čechů» («Мудрость древних чехов», 1942).

- Ромов Сергей. «От дада к сюрреализму: (О живописи, литературе и французской интеллигенции)». *Вестник иностранной литературы* 3 (1929): 178–208.
- Седелник В. Д. *Дадаизм и дадаисты*. Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
- Сорокина М. Ю. «Эмигрант № 1017: Роман Якобсон в московских архивах». *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына – 2016*. Москва: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2016: 73–92.
- Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977.
- Харджиев Николай. *Статьи об авангарде*. Т. 2. Москва: РА (Русский авангард), 1997.
- Шаршун Сергей. «Мое участие во французском дадаистическом движении». *Воздушные пути* 5 (Нью-Йорк, 1967): 168–174.
- Эфрос Абрам. «Дада и дадаизм». *Современный запад* 3 (1923): 118–125.
- Якобсон Роман. «Письма с Запада. Дада». *Вестник театра* 82 (08. 02. 1921).
- Якобсон Роман. *Работы по поэтике*. Составление и общая редакция М. Л. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987.
- Янгфельдт Бенгт (сост.). *Роман Якобсон. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза*. Москва: Гилея, 2012.
- Glanc Tomáš (Hrsg.). “*Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht*”: *Die russische Rezeption von DADA*. Zurich: Verlag Edition Schublade, 2016.
- Jakobson Roman. “Vliv revoluce na ruský jazyk: (Poznámky ke knize André Mazona, *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie*)”. *Nové Atheneum* 2 (1920–1921): 110–114, 200–212, 250–255, 310–318.
- Jakobson Roman. *Selected Writings IX*. Vol. 2: Uncollected Works, 1916–1943. Part I: 1916–1933. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 2013.
- Janecek Gerald (ed.). “Dada in Central and Eastern Europe”. Foster Stephen C. (ed.). *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*. New York; London: G. K. Hall; Prentice Hall International, 1998: 2–222.
- Tzara Tristan. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1975.

Томаш Гланц

КОСМОПОЛИТСКО МЕСИВО „DE DIEU ET DE BORDEL“: ШТА ЈЕ МИСЛИО РОМАН ЈАКОБСОН О ДАДА?

Резиме

Чланак представља коментар уз рани рад Романа Јакобсона, посвећен дадаизму: „Писма са Запада. Дада“ (1921). Јакобсон, који је био изразито критички настројен према овом књижевно-уметничком правцу, гради свој текст тако да би дискредитовао дадаисте уз помоћ њихових сопствених аргумената, окренуо њихове провокације против њих самих. Фактички то је покушај полемичке деконструкције основних књижевних принципа дада, при чему у својстви алтернативе дадаистима Јакобсон наводи стваралаштво Велимира Хлебњикова.

Кључне речи: Роман Јакобсон, дада, совјетска авангарда.

Роберт Бёрд
Чикагский университет
bird@uchicago.edu

ВОЖДЬ В САДУ

В статье исследуется многоплановая метафора государства (конкретнее – Советского государства при Сталине) как сада. В многочисленных текстах и произведениях искусства второй половины 1930-х годов сад характеризует сталинское государство во многих смыслах: как политэкономии, как правовую систему, как единое этнически-географическое пространство, а также как постиндустриальную (и потому социалистическую) экологию. Но это не только метафора; автор статьи приходит к выводу, что по ходу того, как поэзия сталинского периода вовлекается в строительство нового общества, она отходит от чисто миметического принципа и становится моделированием в собственном смысле слова, то есть практической разработкой самой реальности. Превосходя условности метафоры или аллегории, моделирование предоставляет место не только для рефлексии над образом, но и для активного вмешательства в него. Поручив поэтам задачу моделировать государство в виде сада, Сталин тем самым дал им особую власть – пусть только воображаемую – над государственным строительством.

Ключевые слова: «государство-сад», социалистический реализм, поэзия 1930-х годов, И. В. Сталин.

In a widespread metaphor of the late 1930s the state (more concretely, the Soviet state under Stalin) is represented as a garden. Not only does the garden represent the state's legal, economic and ethno-geographical diversity as a single organic totality, as in Zygmunt Bauman's notion of the totalitarian "gardening state"; it also presents the Soviet state as a new, postindustrial, and therefore properly socialist ecology. In the strictly aesthetic dimension the ubiquity and homogeneity of this discursive field makes the garden less a metaphor than a model for the state as it is being transfigured under Stalin. As model, the Stalin garden-state allows us to posit socialist realism as a modeling aesthetic, i.e. one that is directed not only at providing a mimetic reflection of the world, but also a means of intervening in that world's very construction. Granting poets the task of modeling the state as garden, Stalin empowered them as agents within the state.

Key words: "gardening state", Socialist realism, poetry of the 1930s, J. Stalin.

26 декабря 1934 года на встрече с металлургами И. В. Сталин представил новый лозунг: «Людей надо заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбванное плодородное дерево»¹. Получив с не

¹ *Литературная газета* 175 (31. 12. 1934): 1. Цитата приводится в качестве сопроводительного текста к неподписанному фотопортрету вождя.

столь легкой руки вождя широкое распространение в советской поэзии и в других видах искусства, мотив «Сталин как садовник» служит лучшей иллюстрацией концепции «садоводческого государства», или «государства-садовника», которую Зигмунт Бауман предложил для обозначения одного из типов тоталитарного строя в XX веке (Бауман 1989)². Однако, обладая богатой историей и разветвленными связями с другими полями советского дискурса (например, с дискурсом советской науки и политэкономии), этот мотив требует тщательного анализа с точки зрения как его бытования во время предвоенного десятилетия, так и его исторических корней. Как я намерен показать, поэтический миф о великом садоводом также помогает сформулировать особый эстетический принцип, легший в основу социалистического реализма, – речь идет о принципе моделирования.

0. Сад как семантическое поле

Наибольшее распространение мотив «Сталин как садовник» получил в текстах популярных поэтов-песенников, таких, как Василий Лебедев-Кумач:

Садовник

Вся страна весенним утром,
Как огромный сад, стоит,
И глядит садовник мудрый
На работу рук своих.

<...>

День и ночь с веселым шумом
Сад невиданный растет,
День и ночь трудам и думам
Отдается садовод.

Все ему проверить надо
Взором пристальным своим,
Чтобы каждый корень сада
Был по-своему любим.

Он помощников расспросит,
Не проник ли вор тайком?
Сорняки, где надо, скосит,
Даст работу всем кругом.

Пар идет от чернозема,
Блещут капельки росы...
Всем родной и всем знакомый
Улыбается в усы.
(Лебедев-Кумач 1950)

² Историк Амир Вайнер подхватил этот термин в своей работе о сталинизме: (Weiner 2003).

Уже здесь даны основные элементы мотива: мудрый, любящий и трудолюбивый Сталин не только создает условия для здорового и веселого роста страны, но и охраняет сад от внешних и внутренних угроз. Управляя садом-государством, он учитывает местные условия (например, чернозем) и эффективно распределяет конкретные задачи каждому отдельному «корню», то есть гражданину. При этом сад остается «невиданным», будто он и существует только для своего хозяина. В стихотворении ничто не отвлекает от этих главных предпосылок (за исключением невольной реминисценции из стихотворения «Зеленый шум» Н. А. Некрасова), которые подхватывают и уточняют многие другие, например Елена Рывина в «Песне об избытии»:

Уже деревья сладко пахнут,
 Плоды тяжелые висят.
 Перед тобой твой край распахнут,
 Как молодой стоцветный сад.
 <...>
 Твой край, в котором нет окраин,
 Где всюду щедрости черты,
 К тебе, работник и хозяин,
 Густые ветви простирают
 Тобой возвращенные сады.
 (Рывина 1937)

Как и у Лебедева-Кумача, у Рывиной сад обращен исключительно к садовнику Сталину. Поскольку все блага производятся под его взором и опекой, то именно ему они и преподносятся в качестве дара. С такой настойчивой обращенностью к «тебе» (то есть к вождю) сад выступает не только как райское место, но и как модель советской политэкономии, в которой все сходится на всевидящем взоре Сталина.

Подобная многоплановость референции наблюдается и в стихотворении Демьяна Бедного «Растет страна», в котором сад представлен как объемная модель советской конституции:

Когда, волнуясь, я прочел
 Законов сталинских скрижали,
 Мне показалось: сотни пчел
 Вокруг внезапно зажужжали,
 Запели рядом соловьи,
 В окно приток живой струи
 Внес полевые ароматы...
 <...>
 Казалось, знойных дней услада,
 Звенит серебряный ручей
 Средь очарованного сада.
 (Бедный 1937: 223)

Почувяв «дух Конституции советский», поэт обнаруживает его вылитым «всюду и везде», даже «В каждом сладостном плоде, / Любовно выращенном мною» (Бедный 1937: 226). Это ощущение приводит поэта к конкретным, даже научным планам:

Хочу со всеми наравне
 Расти культурно с каждым годом.
 О, как хотелось бы мне
 В моей родимой стране
 Быть самым лучшим садоводом!

Мичурин был. Его уж нет.
 Он был великим чудодеем.
 О, если б мне узнать секрет,
 Как дать невиданный расцвет
 Его заветам и идеям.

Чтоб превратились города
 В сады тенистые и парки,
 Чтоб мак расцвел и резеда
 Там, где железная руда
 Стремится в пламя сталеварки.
 (Бедный 1937: 223–224)

Таким образом, сад берется поэтами и как метафора государственного права, проникающего во все области жизни, и как конкретный тип пространства, в котором промышленные города облагораживаются в некоем протоэкологическом порыве в духе мичуринской «науки». Сад характеризует деятельность государства и задает гражданину конкретные задачи на индивидуальном масштабе. Можно предположить, что этот неустойчивый семиотический статус характерен не только для рассматриваемого мотива, но и для сталинской культуры в целом, в которой доминирующие образы плавно растекаются по различным контекстам и по различным видам искусства.

Мотив советского государства как сада получает наиболее наглядное воплощение на физкультурных парадах, где сонмы девушек и юношей (зачастую сами будучи украшенными цветами или одетыми в костюмы с растительными мотивами) изображают своими телами живые грядки перед взором Сталина и других вождей на Красной площади. Эротика этого зрелища подчеркивается в таких фильмах, как «Цветущая юность» (1939), для которого режиссер Александр Медведкин использовал экспериментальную технологию трехцветного изображения. В том же году Дзига Вертов и Елизавета Свилова начали писать очередной сценарий о советских женщинах с образа Сталина, стоящего на мавзолее и наблюдающего за тысячами физкультурниц, как «великий садовник» за «цветущим садом» (Вертов 2004: 251). В поэзии этот наглядный эротизм

мотива достигает предельно открытого выражения у Владимира Луговского:

Ты наш друг, отец, учитель верный,
Подвиг наш и знамя наших сил.
Труд твой величавый, беспримерный
Землю и народ плодотворил.
(Луговской 1937)

Примеры садоводческой панегирики легко умножить, если углубиться в многочисленные, многословные, зачастую кажущиеся современному читателю курьезными, но крайне однообразные сборники славословий товарищу Сталину. На основании одной отдельно взятой метафоры создается иллюзия довольно однородного дискурсивного поля с минимальными формальными и семантическими различиями, охватывающего всех участников государственной жизни на всех уровнях и усиливающего видимость культурного единства. Но это дискурсивное поле создается не для того, чтобы замещать собой реальность, но скорее как своего рода экспериментальная реальность, – не как описание существующего государства, а как модель возможного, в котором закон приведен в соответствие с природой. Прояснение этого механизма эстетического моделирования и является моей главной задачей в настоящей статье.

1. К истории мотива

Древность многих элементов мотива «Сталин как садовник» бросается в глаза в таком стихотворении, как «Песня о Сталине» Михаила Исаковского:

Как солнце весенней порою,
Он землю родную обходит,
Растит он отвагу и радость
В саду заповедном своем...
Споем же, товарищи, песню
О самом большом садоводе,
О самом любимом и мудром –
О Сталине песню споем.
(Исаковский 1937)

Образ «заповедного сада» восходит к библейской «Песне песней» не только в религиозном, но и в эротическом измерении. Определенное сходство можно отметить и с евангельскими притчами о расчетливом хозяине виноградника и его работниках или о сеятеле. Однако, насколько мне удалось выяснить, ни Библия, ни античность вообще не знали мотива правителя-садовода.

Этот мотив впервые встречается в «Видении» Кристины Пизанской (1364/1365–1430), где от собственного лица французская земля рассказывает миф об истории своих правителей-садоводов (*vergier, cultivateur*). О короле Хлодвиге I (правил 481–511) сад восклицает: «Ах, каким он был благородным садовником [noble cultivateur], ибо он так увеличил и расширил постоянство моего наследия, что стал первым свидетелем моей славы». Потом государство попадает «в руки небрежных садовников [cultiveurs maudiligens]», его «сады наполняются сорняками и бесполезными зернами» (Christine de Pizan 2005: 24–25). Через несколько поколений, однако, яблоко от старого сада пускает новые корни и вытесняет чужие семена; через эту аллгорию передано правление Карла Великого.

В литературе Нового времени указанный мотив получил наиболее пространное развитие у Шекспира в «Ричарде II» (III, 4), когда садовник приказывает своему слуге:

Go thou, and like an executioner,
Cut off the heads of too fast growing sprays,
That look too lofty in our commonwealth:
All must be even in our government.
You thus employ'd, I will go root away
The noisome weeds, which without profit suck
The soil's fertility from wholesome flowers.

Тебе же надлежит, как палачу,
Отсечь чрезмерно длинные побеги,
Которые так вознеслись надменно:
Пусть в царстве нашем будут все равны –
Я ж сорняки выпалывать начну,
Которые сосут из почвы соки
И заглушают добрые цветы³.

Переноса общепринятые представления о государственной политике на свою область, садовник как будто придает садоводству этическую и даже политическую окраску. Однако, отказываясь выполнять эту работу, слуга переворачивает сравнение – в своем хаотически разросшемся и изъеденном саду он видит реалистическое отображение окружающего мира:

Why should we in the compass of a pale
Keep law and form and due proportion,
Showing, as in a model, our firm estate,
When our sea-walled garden, the whole land,
Is full of weeds, her fairest flowers choked up,
Her fruit-trees all upturned, her hedges ruin'd,
Her knots disorder'd and her wholesome herbs
Swarming with caterpillars?

³ Перевод М. Донского.

Зачем же нам внутри ограды этой,
 На этом небольшом клочке земли
 Поддерживать порядок, меру, стройность,
 Когда наш огражденный морем сад,
 Наш край родной зарос травой сорной,
 Зачахли лучшие его цветы,
 Плодовые деревья одичали,
 Изъедены червями?⁴

Примечательно, что у Шекспира сад выступает не в качестве олицетворения государства, его метафоры или аллегии, а именно в качестве его модели. У модели две характерные черты. Во-первых, модель есть воспроизведение оригинала в миниатюре, тождественное ему во всем, кроме масштаба. Во-вторых, модель характеризуется также обратимостью отношения между оригиналом и его воспроизведением: если у Шекспира садовод должен культивировать свои владения в соответствии с государственным правом, то и правитель должен управлять государством в соответствии с требованиями природы и, что не менее важно, науки о природе.

В XVII и XVIII веках, когда обострилось ощущение конфликта между правом и природой, мотив правителя-садовника получил полное право на существование в политическом дискурсе. Как сообщает Норберт Элиас, Анри Сен-Симон в «Мемуарах» посвящает гневные страницы «насилию» над природой, выраженному в оформлении версальских садов, которые служат «более совершенным подобием королевских идеалов», чем сами политические действия Людвига XIV (Elias 1983: 227–228).

Образ государства как благоустроенного сада обильно представлен в русской поэзии XVIII века⁵. Согласно Андреасу Шёнле, сад «выражал тот тип упорядоченности и рациональности, который Петр хотел навязать обществу» (Schönle 2007: 41). Мотив стал особенно распространенным после прихода к власти Екатерины II, когда «образ сада с его подтекстом благотельного цивилизаторского проекта мог наделить натурализующими метафорами голый захват власти и жестокую борьбу между цивилизациями» (Schönle 2007: 75). Уже в 1763 году в оде на день рождения императрицы Михаил Херасков воспевае ее вклад в развитие науки:

Иль где Владетель царство любит,
 От смертных жал щадит рабов,
 Столпы спокойства утверждает
 И сад пространнй насаждает
 Полезных обществу плодов.
 (Херасков 1961: 61)⁶

⁴ Перевод М. Донского.

⁵ О метафоре сада в русской литературе XVIII века см.: (Baehr 1991: 65–89; Погосян 1992).

⁶ См. также: (Schönle 2007: 66).

Аналогия между «царством» и «садом» допускает буквальное прочтение: речь идет о насаждении культуры (или, как сказал бы советский потомок Хераскова, «культурности») вдоль всей вертикали государственной жизни. В то же время, будучи склонной к инверсии, как у Шекспира или Сен-Симона, садоводческая аналогия предоставляет возможность и для критической оценки государственной политики как не соответствующей требованиям природы и науки о природе.

Во второй половине XVIII века аналогия между садом и государством была осложнена тем, что характер самодержавного правления Екатерины II встал в противоречие с новым идеалом необузданной, свободно растущей природы⁷. В произведениях конца XVIII века императрица уже не управляет садом, а наслаждается его самобытной жизнью. (Именно такой, например, она предстает и перед Машей Мироновой в пушкинской «Капитанской дочке».) Отмечается и все большая метафоричность образа, например применительно к культурной адаптации новых этнических меньшинств. В оде 1778 года, обращенной к князю Потемкину, Василий Петров пишет:

Со всей земли племен
Слыви усыновитель.
Чужих растенья стран
Преносятся на север:
Языки чужды ты
Перераждай во Россов;
Труждайся: вертоград
Твой целая Россія.
(Венгеров 1897: 374)⁸

Образ сада получил более определенное, даже аллегорическое, значение после присоединения Крыма к Российской империи в 1783 году. С тех пор в государственной риторике Крым изображается как сад империи. Путешествующей по Югу в 1787 году императрице Крым предстал не только в виде известных потемкинских деревень, но и в виде одного большого потемкинского сада. При этом образ полуострова как сада быстро реализуется в ряде указов по увеличению плодового производства (Baehr 1991: 111). Таким образом, как и при Сталине, речь идет не только о замене реальности ее симулякром, но и о моделировании новой экологии, в которой природа будет не только плодотворнее, но и поэтичнее.

При всех исторических и стилистических различиях образность, общая для екатерининской и сталинской поэтических систем, как будто подтверждает расхожий стереотип о преемственности между русским

⁷ “How could her gardens continue to represent the Russian state in an idealized mirror, while accommodating this new sensibility, which located freedom in untrammelled nature?” (Baehr 1991: 42).

⁸ Ср. также: (Baehr 1991: 82–83).

классицизмом и советским социалистическим реализмом. Если Екатерину II славил за опеку над подданными новозавоеванных земель, то Сталина прославляли сами этнические меньшинства, например крымско-татарский поэт Умер Ипчи (цитирую по неподписанному переводу на русский язык):

Ты вырастил мою страну,
Ты лучший садовод.
На ветви жизни мировой
Свободы зреет плод.
(Ипчи 1937: 73)

Орымбай, «казахский народный певец», посвящает восторженные строки выборам 1938 года:

Земля казахстанская в пышном цвету,
И я, возрожденный, со степью цвету –
Взрастил нам цветы эти Сталин.
(Орымбай 1937: 15)

Как таджикский поэт Лахути емко подытожил в стихотворении «Корреспонденция»: «Для нас, товарищи, стала теперь / Вся родина наша колхозом целым» (Лахути 1937: 52).

Как и Екатерина II, Сталин активно воплощал эти метафоры в жизнь. В частности, он нередко общался с подданными в саду, особенно на своей даче около Сочи, подчеркивая собственную близость к природе и осведомленность в науке. В 1936 году он пригласил к себе на дачу отдохавшего рядом летчика Валерия Чкалова с его экипажем. Как вспоминает об этом штурман Георгий Байдуков:

Сталин ведет нас по аллеям и по дороге рассказывает о своей даче, показывает нам каждый куст и дерево, которых было так много. Видно, Сталин очень любит фруктовые деревья. Подошли к лимонному кусту. Иосиф Виссарионович заботливо поправил бамбуковую палочку, чтобы легче было веткам поддерживать крупные желтые плоды. А ведь многие думали, что здесь не вырастут лимоны! Сталин сам посадил первые кусты, сам ухаживал за ними. И теперь он убедил своим примером многих садоводов. Он рассказывает об этом задорным голосом и часто подшучивает над горе-садоводами (Байдуков 1938а: 13)⁹.

Особая гордость садовника – эвкалипт: «Иосиф Виссарионович рассказывает, как при помощи эвкалипта американцы избавлялись от комара во время постройки Панамского канала, как тот же эвкалипт помог при

⁹ Похожая сцена описана в романе Петра Павленко «Счастье» (1947), речь о котором пойдет далее. Наиболее известный пример в кино того времени – встреча Сталина в Александровском саду с героем фильма «Падение Берлина» (1949).

работах в болотистой Австралии» (Байдуков 1938б: 185). В наукообразии рассуждений великого садовника обнаруживается одно из главных его расхождений с екатерининской метафорикой: речь идет не только о «плодоносности» его правления, но и о его пользе для народного хозяйства. Если Екатерина II представляет Крым в качестве огромного фруктового сада, предназначенного для ее собственного и для всеобщего удовольствия (Зорин 2001: 121), то Сталин видит в советском Юге всесоюзный ботанический питомник, всесоюзный санаторий для рабочих, всесоюзный пионерский лагерь для их детей. По сравнению с екатерининской сталинская аналогия между государством и садом более реалистична хотя бы в том смысле, что она диктует как конкретные политические решения, так и конкретные научные опыты. Но до тех пор, пока страна не превратится в сплошной цветущий колхоз, главным местом, где реализуется это примирение права и природы, остается именно поэтическое слово.

2. Вредители в саду

В отличие от лирики екатерининской эпохи, в советской лирике государство напоминает сад не только в положительных, даже идеальных чертах – таких, как плодородность, благоустроенность и культурность. Как в шекспировской «модели», в поэзии 1930-х годов сад также предоставляет образность для опасностей, кроющихся под благовидной поверхностью. Словом, для вредителей.

Этот элемент появляется уже в одном из самых ранних обнаруженных мной стихотворений, где встречается указанный мотив, а именно в «Садовнике» таджикского поэта Лахути (в переводе Бану). Садовник срубает дерево, на котором висит виноградная лоза, объясняя недоумевающему прохожему, что иначе лоза задушила бы корни дерева:

Я ведь ствол не по злобе свалил,
Я лишь грозный недуг исцелил.
<...>
Смелый мастер, и в вихрь и в грозу
Коммунизма растящий лозу,
После Ленина ввысь неуклонно
Ты ведешь ильичовы колонны.
Ты, мудрейший из всех мудрецов,
Лучше каждого знаешь без слов,
Что враждебного, чуждого люду
Здесь таится немало повсюду.
<...>
Ураганов и гроз победитель,
Ленинизма великий учитель!
Чтобы сад обновленный Труда
Миновала такая беда,

От лица пролетарского рода,
 От всего трудового народа
 Занеси большевистский топор,
 Над стволами сверши приговор!
 (Лахути 1937: 78–80)

Как показывает стихотворение Сергея Васильева, и в самый разгар террора козни вражьей силы не страшны, раз садовник бдителен и вооружен:

Только живи и только цвети.
 Светла над тобою звезда.
 На честном и твердом твоём пути
 Не гаснуть ей никогда.
 Но враг пробирается, зол и лжив, –
 Коснись он живой листвы, –
 Гордые головы наклоня,
 Листы опадут мертвы.
 Не в нашем саду только быть тому!
 Нам рушить врагов не впервой.
 У наших угодий и в стынь и в тьму
 Стоит боевой часовой.
 Он выследит гадину и насквозь
 Проколет её штыком.
 (Васильев 1937)

Тема садовничьей бдительности получила наиболее полное развитие в поэме Елизаветы Полонской «Садовник», которая, как и одноименное стихотворение Лахути, начинается с краткого урока садоводства:

Мудрым глазом следит за ростком неустанный садовник.
 Он даёт ему воду и тень и в мороз закрывает рогожей,
 Охраняет от птиц и мальчишек худых молодые побеги,
 Против жадных червей известковые смеси готовит
 И вредителей сада преследует сам беспощадно.
 Но изнеживать деревцо вовсе не хочет садовник,
 Пусть растёт молодое и крепнет, тягается в силах с природой.
 Только во-время умной рукой он дичку прививает культуру,
 Режет ветви сухие, где надо – поставит подпорку,
 Учит плод приносить, а не тратить себя пустоцветом.
 (Полонская 1937: 80–81)

В отличие от почти всех остальных поэтов, пишущих на указанный мотив одним из традиционных размеров (например, четырехстопным ямбом или хореем со сплошной рифмой), Полонская выбирает нерифмованный шестистопный анапест, который придает поэме гомеровскую тональность, соответствующую ее мифотворческим амбициям:

Но достаточно разве зерно посадить, чтобы плод появился?
 И встает из народных глубин молодая легенда –
 Молодая и древняя сказка о садовнике мудром.
 (Полонская 1937: 84)¹⁰

Начиная эту «легенду», Полонская переходит на нерифмованный стих с переменным метром, в котором преобладает хорей, характерный для народной песни:

Был он родом грузин,
 Из семьи бедняков,
 Из народа, который томился в неволе.
 Но чей дух, словно вечное пламя
 Вершин снеговых,
 Непреклонен.
 Зоркий глаз у него,
 И тверда его поступь,
 И сталь его слово,
 Оттого-то,
 В огне революций себя закалив,
 Он стал называться
 Сталин.
 Сколько трудных годов
 Пестовал он ростки молодые!
 <...>
 Эти годы прошли.
 Мы окрепли средь бурь и ненастья,
 Заживили республики наши военные раны,
 И обманчивым миром, казалось, земля расцветала.
 (Полонская 1937: 84–85)

«Обманчивость» послевоенного мира оказывается виной не только внешних врагов, но и вредителей в самом саду советского государства:

Но враги, – повествует легенда, – замыслили другое,
 Притаились они в ожидании удобного часа,
 И в наивные уши притворные речи шептали,
 И казалось глупцам, что прошли смертоносные тучи
 И враждебные вихри стали ласковыми ветерками,
 Что сломались клыки кабанов, клювы птиц притупились,
 Сердце Кирова биться в тот день ледяной перестало.
 Под цветами в саду червь измены в тот день шевельнулся,
 Но по-сталински, сердце скрепив, мы работу свою продолжали.
 И вознесся наш сад
 Непрístupную крепостью мира,

¹⁰ В первой версии последняя строка читается иначе: «И садовника мудрого выбрал в преемники Ленин» (*Литературный Ленинград* 29. 08. 1936: 1).

Неприступною крепостью,
 Полной плодов и веселья.
 (Полонская 1937: 87–88)

Примечательно, как, представив всю историческую часть поэмы в качестве «легенды», Полонская снимает с себя ответственность за «легендарные» строфы о врагах, будто сама она не конца верит, что они действительно «притаились <...> под цветами в саду». Как летописец, она лишь закрепляет то, как народные песни о Сталине превращаются в полный исторический миф.

В отличие от доминирующей «гимнолюбивой» тональности сталинской лирики о великом садовнике и в отличие от екатерининской, стихи Лахути и Полонской хотя бы считаются с кровавой изнанкой цивилизующего государственного проекта. Этим сталинская лирика похожа на цитируемый выше диалог из шекспировской хроники: аналогия «сад – государство» работает в обоих направлениях, допуская если не ироническую инверсию государственной идеологии и не анализ этой идеологии в терминах аналогии с природой и наукой, то по крайней мере острое взятие ее в кавычки. В глазах Сталина жестокость оправдывается законами ботанической науки: сорняки необходимо выдергивать, вредителей уничтожать. Для Полонской, напротив, жестокость садовника дает матрицу для репрезентации насилия и страха в общественной сфере. Изображая сталинское государство как сад, Полонская не оправдывает насилие, а моделирует его.

3. Наука садоводства

Второе отличие сталинской модели сада от екатерининской заключается в ее научной подоплеке. Если Екатерина II посадила одно-единственное абрикосовое дерево в Херсоне (Зорин 2001: 115), то Сталин не только закладывает фундамент всесоюзного колхоза, но и насаждает в нем новые сорта плодоносных растений, предвещающие трансформацию северной страны в плодоносный край. Объявляя себя в 1934 году великим садовником, он имеет в виду не старый литературный прототип, а новый научный дискурс, выросший вокруг знаменитого ботаника и селекционера И. В. Мичурина.

На рубеже 1920–1930-х годов Мичурин стал заметной фигурой в советской культуре, но место ему было уготовано еще задолго до того. Уже в 1918 году сближение авангардной эстетики и экспериментальной науки было заявлено Маяковским в «Мистерии-Буфф»:

Мой рай – в нем залы ломит мебель,
 услуг электрических покой фешенебелен.
 Там сладкий труд не мозолит руки,
 работа розой цветет по ладони.

Там солнце строит такие трюки,
 что каждый шаг в цветомории тонет.
 Здесь век корпит огородника опыт –
 стеклянный настил, навозная насыпь,
 а у меня
 на корнях укропа
 шесть раз в году росли ананасы б.
 (Маяковский 1956: 212)

В стихотворении 1932 года «Ламарк» и в очерке 1933 года «Путешествие в Армению» Мандельштам подтвердил этот союз, сравнивая экспериментальную генетику с гибридными существами басен: «Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка» (Мандельштам 1990: 132). Перефразируя его, можно сказать, что русский авангард 1920-х годов подготовил учение Мичурина, и поэзия 1930-х годов активно реализовывала унаследованные образы как реальность.

Советский сад не является каким-то устойчивым эталоном природного бытия, так же как социалистическое искусство 1930-х годов не является возвратом к наивной органике (невзирая на изречение Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс» (Ленин 1967: 46)). Теперь, когда, по словам Андрея Платонова, «зеленая живая природа выведена на прямую прогресса» (Платонов 2011: 519), в нее уже составной частью входит технология. Платонов приводит цитату из Мичурина:

Заветной мечтой моей жизни всегда было видеть, чтобы люди останавливались у растений с таким же интересом, с таким затаенным дыханием, с каким останавливаются они перед новым паровозом, более усовершенствованным трактором, невиданным еще комбайном, неизвестным самолетом или перед неизвестной конструкцией какой-либо новой, еще небывалой машины (Платонов 2011: 520).

Оба члена аналогии «государство – сад» находятся в динамическом (можно даже сказать, диалектическом) развитии. Сразу после того, как в декабре 1934 года Сталин огласил садоводческий лозунг, поэты начали проводить прямую параллель между вождем и Мичуриным. Вот как, например, делает это башкирский стихотворец, подписывавшийся М. Хай (настоящее имя – Хай Мухамедьяров):

Какие б только ни росли на свете, –
 Им с нашими и не сравниться – нет!
 Наш сад в мечтах не видели и дети,
 Не мог его представить и поэт.

О, те цветы не знают увяданья,
 Благоухая снежною зимой;
 Цветут и на Памире, на Алдане,
 И там, где смерч, и где пески – горой.

Их радостный садовник – мудрый Сталин –
 Оберегает нежные ростки.
 Векам – победы протянул он знамя,
 Шаги идущих вслед за ним – крепки!

Все знания свои он отдал саду,
 И счастье зацвело по всей стране.
 Он больше, чем земля, цветам дает отраду,
 Вставая солнцем возрожденных дней!

Какую жизнь стране моей он дарит,
 Как четко пульс Республики стучит.
 Мичурин жизни! Первый пролетарий!
 Ты – солнце днем! И ты луна – в ночи!
 (Хай 1937; анонимный перевод на русский язык)

В советской поэзии, как и в работах самого Мичурина и его последователей, происходит полное смешение разных полей дискурса. Речь идет о переносе не только ботанических факторов на антропологию, но и антропологических факторов – на ботанику. Гибридизация сортов становится открыто колонизаторским делом. В статье 1934 года «Мастер, переделывающий природу» Варлам Шаламов пишет об интересе Мичурина к орехам: «Грецкие орехи будут расти на севере, говорит Иван Владимирович. Идут скрещивания каштанов, манчжурских грецких орехов с кавказскими грецкими орехами» (Шаламов 1934: 7)¹¹. Растениям приписываются и моральные качества типа выносливости и щедрости. У Шаламова растения «получают жилплощадь», привыкают к новым условиям, а потом «заключается, наконец, брачный союз», то есть гибридизация. Поэтому в риторическом отношении мичуринский питомник является и опытной лабораторией заново моделируемого социалистического человека.

Параллель между мичуринской наукой и советской антропологией оставалась в силе вплоть до конца жизни Сталина. Герой романа Петра Павленко «Счастье» (1947) полковник Воропаев встречается Сталина в саду на его даче, и вождь смеется над устарелыми методами местных садовников:

– <...> Смелее экспериментируйте! Виноград и лимоны нам не только в ваших краях нужны.

– Климат, Иосиф Виссарионович, ставит знак препинания. Ведь это нежность какая, тонкость, куда ее на мороз! – показывал он рукой на виноград.

– Приучайте к суровым условиям, не бойтесь! Мы с вами южане, а на севере тоже себя неплохо чувствуем, – договорил Сталин и сделал несколько шагов навстречу Воропаеву (Павленко 1949: 182).

¹¹ Строки Шаламова, в 1929–1932 годах уже отсидевшего первый срок в лагерях ГПУ, об «осеверении плодоводства и садоводства» читаются с горькой иронией – особенно в тех местах, где автор перечисляет мичуринцев, продвигающих дело мастера на Кольский полуостров, в Хабаровск и в «суровый климат Дальнего Востока».

Заключает же разговор Сталин указанием на необходимость новых человеческих кадров: «Делать надо умных людей, товарищ полковник, – быстро и как бы приказывая, сказал Сталин, – делать самим на местах, не ожидая, пока они свалятся вам на голову из Москвы» (Павленко 1949: 183).

Мичуринский питомник – это лаборатория не только новых растений, но и новых людей, и даже нового искусства, необходимого в свете всеобщей дестабилизации таких доселе устойчивых категорий, как природа, наука, право или человек. В условиях всеобщей динамики мимесис как эстетический принцип уже не действителен; искусству ставятся задачи активного моделирования реальности. Писатель и журналист Владимир Шмерлинг, посвятивший Мичурину несколько книг, в художественном очерке о выдающемся селекционере задавался вопросом: «Мичурин выводит новые сорта. Но как узнать через несколько лет об окраске, о весе, о форме плодов каких-нибудь примечательных урожаев?» (Шмерлинг 1934: 115). Далее речь идет о том, что под влиянием своего соседа художник-неуч Иван Пищалкин бросает фотографию и становится «маниаком моделей», учится изготавливать трехмерные подобию фруктов у одной рязанской старушки. Автор приводит статью Пищалкина:

Значение моделей неоспоримо <...>. Этот полученный, воистину прекрасный наглядный материал послужит развитием у учащейся молодежи и научного мышления и инстинкта. Маленькое на первый взгляд дело моделирования может развернуться и занять почетное место в отрасли изучения сельского хозяйства <...>. Таким образом, дело моделирования, до сих пор покрытое тайной, не умрет, а будет жить и развиваться (Шмерлинг 1934: 118).

Моделирование отличается от традиционного искусства тем, что не абстрагируется от научного, производственного или политического процессов, а всецело в них участвует.

Аналогия между мичуринской ботаникой и авангардной поэтикой наиболее полно проведена Николаем Заболоцким в стихотворении 1932 года «Венчание плодами». В первой части оно предвосхищает противопоставление советских и дореволюционных плодов:

Плоды Мичурина и кактусы Бербанка,
прозрачные, как солнечная банка,
распределенные на кучи и холмы,
как вы волнуете безумные умы!
Как вы сияете своим прозрачным светом,
когда, подобные светилам и кометам,
лежите, образуя вокруг нас
красивых яблоков большие Вавилоны!
Кусочки солнц, включенные в законы
людских страстей, – мы породили вас
для новой жизни и для высших правил.
Когда землей невежественно правил

животному подобный человек,
 напоминали вы уродцев и калек,
 висящих беспорядочно кучей;
 вас червь глодал, и, налетая тучей,
 хлестал вас град по маленьким телам,
 и ястреб – рощи царь – посередине ночи
 выклеывал из вас сияющие очи,
 и морщил кожу, и соки ледянил.

В новом же творении плоды становятся не только человекоподобными, способными видеть, писать и шевелить «корнями как ногами», но даже богоподобными. Яблоки – это очи Бога, растущие на мировом древе:

И посреди небес
 стоит, как башня, дремлющее древо.
 Оно – центр сфер и чудо из чудес,
 и тайна тайн. Направо и налево
 огромные суки поддерживают свод
 густых листов. И сумрачно, и строго
 сквозь яблоко лицо большого бога
 глядит на нас и светом обдает.

Поскольку мир предстает как «сплошной плодовый сад», то ботаника дает ключ к прочтению мировых тайн:

Я заключил бы вас в свою библиотеку
 я прочитал бы вас и вычислил закон,
 хранимый вами, и со всех сторон
 измерил вас, чтобы понять строенье
 живого солнца и его кипенье.

Торжество плодов становится обменом живыми энергиями между человеком и Богом, как бы естественной вавилонской башней:

Тут крепость яблоков, там башня из малины,
 тут войско тыкв, тяжелых как снаряд,
 и человечество с ногами исполина
 лежит, беседуя с плодами наугад.
 И новобрачные, едва поцеловавшись,
 глядят на нас, из яблок приподнявшись,
 и мы венчаем их, и тысячи садов
 венчают нас венчанием плодов.
 (Заболоцкий 1933)

В этом круговом движении, обуславливающем переделку как растительного мира, так и людей, стихотворение Заболоцкого наиболее полно представляет логику моделирования, на которой зиждется вся

аналогия между государством и садом и вся логика социалистического реализма как моделирующей эстетики. В этой эстетике все всегда переходит из состояния сущего в состояние проекта, и драматическая игра масштабами и измерениями всегда допускает инверсию и поэтому не предоставляет почвы для устойчивых суждений о мире. В случае Заболоцкого поэт говорит о модели государства-сада с ощутимым восторгом, но доведенные до абсурда образы «тыкв, тяжелых как снаряд», и «башни из малины» подрывают ее состоятельность. На мой взгляд, это не провал лирики социалистического реализма, а ее торжество.

4. Заключение

Несмотря на характерную для сталинской эпохи нарочитость основных мотивов и форм, на приуроченность их к официальной тематике и риторике, в 1930-е годы советская поэзия продолжает функционировать как напряженное самосознание общества. По мере своего вовлечения в строительство нового общества лирика отказывается от чисто миметического принципа и становится своего рода моделированием, преодолевая границы между искусством и жизнью. Превосходя условности метафоры или аллегии, моделирование предоставляет возможности не только для рефлексии над образом, но и для активного вмешательства в его реализации. Так, поручив поэтам задачу моделировать государство в виде сада, Сталин тем самым дал им особую власть – пусть символическую и воображаемую – над государственным строительством.

ЛИТЕРАТУРА

- Байдуков Георгий. *Встречи с Иосифом Виссарионовичем Сталиным*. Москва; Ленинград: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938а.
- Байдуков Георгий. *Записки пилота*. Москва: Художественная литература, 1938б.
- Бедный Демьян. «Растет страна». Мусаэлян В. (ред.). *Сталинская конституция в поэзии народов СССР*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 223–226.
- Васильев Сергей. «Земля в цвету». Уткин И. (ред.). *Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 74.
- Венгеров С. А. *Русская поэзия*. Т. I. Вып. 1–6: XVIII век; Эпоха классицизма. Санкт-Петербург: Типолитография А. Э. Винке, 1897.
- Вертов Дзига. *Из наследия*. Т. I: Драматургические опыты. Москва: Эйзенштейн-центр, 2004.
- Заболоцкий Николай. «Венчание плодами». *Литературный современник* 1 (1933): 71–72.
- Зорин Андрей. *Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.
- Ипчи Умер. «Сталину». Мусаэлян В. (ред.). *Сталинская конституция в поэзии народов СССР*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 73.

- Исаковский Михаил. «Песня о Сталине». Уткин И. (ред.). *Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 137.
- Лахути. *Избранные поэмы*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937.
- Лебедев-Кумач В. «Садовник». Белов Л., Воинов А., Юдкевич Л. (ред.). *Песни о Сталине*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950: 59–60.
- Ленин В. И. *О литературе и искусстве*. Москва: Художественная литература, 1967.
- Луговский Владимир. «Сталин, ты своей могучей волей...». Уткин И. (ред.). *Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 42.
- Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений: В 13 томах*. Т. 2: Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 годов. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
- Мандельштам Осип. *Сочинения: В 2 томах*. Т. 2: Проза; Переводы. Москва: Художественная литература, 1990.
- Орымбай. «Изберем единоголасно». Уткин И. (ред.). *Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 15.
- Павленко П. А. *Избранное*. Москва: Советский писатель, 1949.
- Платонов Андрей. *Фабрика литературы: Литературная критика. Публицистика*. Москва: Время, 2011.
- Погосян Елена. «Сад как политический символ у Ломоносова». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 882. Тарту: ТГУ, 1992: 44–57 (= Труды по знаковым системам. Вып. XXIV: Культура. Текст. Нарратив).
- Полонская Елизавета. *Новые стихи, 1932–1936*. Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1937.
- Рывина Елена. «Песня об изобилии». Уткин И. (ред.). *Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 95–96.
- Херасков Михаил. *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель, 1961.
- Хай М. «Песня о Сталине». *Сталинская конституция в поэзии народов СССР*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1937: 185.
- Шаламов Варлам. «Мастер, переделывающий природу: К 60-летию научной деятельности И. В. Мичурина». *Прожектор* 8 [342] (1934): 6–7.
- Шмерлинг Владимир. *Мичурин*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.
- Baehr Stephen. *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Bauman Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1989.
- Christine de Pizan. *The Vision*. Translated by Glenda McLeod, Charity Cannon Willard. Cambridge: D. S. Brewer, 2005.
- Elias Norbert. *The Court Society*. New York: Pantheon Books, 1983.
- Schönle Andreas. *The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- Weiner Amir (ed.). *Landscaping the Human Garden: Twentieth-Century Population Management in a Comparative Framework*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Роберт Берд

ВОЂА У ВРТУ

Резиме

У чланку се истражује вишеслојна метафора државе (конкретније – совјетске државе у време Стаљина) као врта. У многобројним текстовима и уметничким делима друге половине 1930-х година врт карактерише Стаљинову државу у многим смисловима: као политичку економију, као правни систем, као јединствен етничко-географски простор, такође и као постиндустријску (и зато социјалистичку) екологију. Али то није само метафора; аутор чланка долази до следећег закључка: како поезија стаљинског периода почиње да учествује у изградњи новог друштва, тако одлази од чисто миметичког принципа и постаје моделовање у свом свеукупном смислу, то јест постаје практична разрада саме реалности. Превазилазећи условности метафоре или алегорије, моделовање пружа могућност не само за размишљање о слици, него и за активни утицај на њу. Дајући песницима задатак да моделују државу у облику врта, Стаљин им је самим тим дао посебну власт – па макар и имагинарну – над државном изградњом.

Кључне речи: „држава-врт“, социјалистички реализам, поезија 1930-их година, И. В. Стаљин.

Ян Левченко

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
janlevchenko@hse.ru

СРЕДИ СВОИХ: АНТИСОВЕТСКАЯ ПРИБАЛТИКА НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

В статье анализируется ряд советских фильмов, посвященных советскому присутствию в Балтийском регионе после Второй мировой войны. В советское время вся мощь пропаганды была направлена на то, чтобы представить этот болезненный и противоречивый процесс в терминах (интер)национальной борьбы «всего народа советских балтийских республик». Став независимыми странами Балтии после распада советской империи, они договорились отвергать язык оккупации и признавать советскую культурную продукцию только в том случае, если она содержит «диссидентские» намеки. Однако фильмы о так называемых «лесных братьях», которые начали выходить в СССР с середины 1960-х, имели дело с процессом «внутренней колонизации» (термин А. Эткинда) и демонстрировали гораздо более сложную позицию, чем можно разглядеть сквозь запотевшую постсоциалистическую оптику. Такие фильмы, как «Никто не хотел умирать», «Гнездо на ветру», «Лесные фиалки» или «Личной безопасности не гарантирую...», показывают неожиданное разнообразие концепций национальной идентичности и путей ее развития.

Ключевые слова: вестерн, исследования национализма, история СССР, колониальная политика, герилля.

The article analyzes a series of Soviet films devoted to the obtrusion of the Soviet authorities in the Baltic region after the World War Two. During Soviet times, all propagandistic capabilities were tapped to present this painful and contradictory process in terms of the (inter)national struggle of “the entire people of the Soviet Baltic Republics”. Finding themselves independent Baltic States after the decline of the Soviet empire, they agree with each other to negate the language of occupation and admit Soviet cultural production only insofar as it contains “dissident” allusions. Nevertheless, films about the so-called “forest brothers”, which began being produced in the USSR in the mid-1960s, dealt with the process of “internal colonization” (A. Etkind) and revealed a more complex position than it could be seen through the steamy lens of the post-socialist state. Such films as *Nobody Wanted to Die*, *Nest in the Wind*, *Forest Violets* or *Personal Safety not Guaranteed* demonstrate the surprising variety of conceptions of national identity and ways of its cultivation.

Key words: western film, nationalist studies, history of the USSR, colonial policy, guerilla.

Настоящее эссе содержит ряд наблюдений о советских кинокартинах, так или иначе затрагивающих проблему распространения советской власти в странах Балтии. Мне не близка односторонняя трактовка советского присутствия в этом регионе как причины беспроблемных страданий живущих в нем народов. Она лишь меняет знак эмоционально-оценочного восприятия «своего» и «чужого», которое культивировал советский дискурс и которое остается востребованным в современной России¹. Мне интересна та символическая оптика, которую советские кинематографисты применяли для демонстрации недавнего прошлого во всей его гетерогенности и противоречивости. Мне бы также хотелось показать, как, будучи ограничены официальными запретами и (само)цензурой, создатели фильмов о советизации стран Балтии сумели вывести на массовый экран свои амбивалентные послания. Амбивалентность задавалась самой темой, при том что одни авторы были благонадежными приверженцами советского героического кино, а другие, напротив, разрушали его затвердевшие малоинформативные формы и производили продукт, с которым возникали проблемы на всех этапах продвижения – конечно, не в коммерческом, но в идеологическом смысле.

Продолжительное время тема советизации стран Балтии в результате их аннексии Советским Союзом освещалась в кино слабо. Кинематографисты новоиспеченных республик предпочитали снимать фильмы либо о современности в ее «зачищенном» виде, либо о далеком прошлом, где вековечное угнетение народа ведет к созреванию освободительного движения. После смерти Сталина на волне общей эмансипации легитимируется и внимание к смене политических режимов в странах Балтии в период Второй мировой войны. В 1956 году Борис Шрейбер снимает в Литве картину «Мост» о сознательном выборе местной интеллигенции в пользу красных партизан (другие ни разу не называются, но лишь подразумеваются). В 1962 году первая эстонка с дипломом ВГИКа, Лейда Лайус, выпускает на Таллиннской студии фильм «С вечера до утра» об эстонской крестьянке, которая укрывает на хуторе советского военно-

¹ В России большой популярностью пользуется позиция «осажденной крепости», из которой то и дело вылетают снаряды в сторону неблагодарных и враждебных соседей. Широко известны выступления Александра Дюкова – автора книг «Миф о геноциде: Репрессии советских властей в Эстонии» (2007), «Расплетанная Победа: Против лжи и ревизионизма» (2011) и др., получившего благодарность президента РФ за «противодействие фальсификации истории», конкретнее – за книгу о великодушии советской власти к своему противнику (Дюков 2009). Ныне вопросы, поднимавшиеся балтийскими странами после распада СССР, в России закрыты и считаются выгодными исключительно ее внешним и внутренним врагам. Аннексия стран Балтии – это истерика прибалтийских «Несторов-летописцев», ставящих по заказу НАТО «давно заезженную», «набившую оскомину» пластинку (Орешина 2011: 144, 153). Российские историки восхваляют войска НКВД, принявшие «основную нагрузку» по борьбе с «изменниками родины» и «националистскими формированиями» на «присоединенных» территориях (Руденко 2014: 190–191). Безапелляционность доминантного дискурса заставляет отнестись к взвешенным исследованиям таких профессионалов, как Елена Зубкова (2008) или Олег Будницкий (2012), как к образцам своего рода «альтернативной» истории.

пленного, бежавшего из расположенного поблизости концлагеря. Оба фильма старательно демонстрируют лояльность, пусть и обнаруживают оттепельный гуманизм, осторожно открывающий индивидуальный внутренний мир человека, не имевший ни языка описания, ни образной системы в эпоху сталинского «большого стиля» (Марголит 2012: 399–414).

Чтобы заговорить о партизанской войне против новых захватчиков, переросшей в многолетнюю гражданскую, то есть о трансформации внешнеполитического конфликта во внутренний путем расширения территории, требовалась оптика, которая толком не настроена до сих пор². Сложность заключается в субстантивации самого понятия «гражданская война»: в советской культуре Гражданской была «та единственная», с «комиссарами в пыльных шлемах» из песни Булата Окуджавы. Военные действия в Балтии, занятой СССР перед Второй мировой войной и пережившей повторную аннексию после нее (в советской версии – «освобождение» (Таннберг 2010: 19)), отражали процесс превращения оккупационной войны в гражданскую. Однако сам термин был занят и наделен сакральными значениями. Как и термин «партизаны», которые могли быть только «красными», или «советскими».

О партизанской войне в странах Балтии и на других «возвращенных» территориях империи молчали не только деятели искусства. Советская власть отгораживалась от проблем балтийского противостояния, для простоты именуя всех участников «бандформирований» «изменниками родины» (которая, как и партия, была одна по умолчанию). Но именно отгораживалась, так как оказалась неспособна быстро покончить с разобщенными и плохо оснащенными группами повстанцев:

Широкое движение вооруженного сопротивления в Прибалтике стало в послевоенные годы одной из главных внутривосточных проблем. Несомненно, масштабы и жестокость вооруженного сопротивления стали для союзного руководства и неприятным сюрпризом: такой «войны после войны» они не ожидали (Кантор 2011: 163).

Впрочем, разобщенность в разных странах была различной. Например, эстонский *Relvastatud Võitluse Liit* (Союз вооруженной борьбы) в реальности даже не собирался координировать деятельность партизан, склоняя наиболее сознательных граждан к ненасильственному сопротивлению³. В Литве, напротив, действовала хорошо организованная

² Ср. богатую предложениями и версиями различных консенсусов дискуссию о применимости термина «постколониализм» к балтийской проблеме в сборнике Keletas 2006.

³ В постсоветских странах Балтии традиция ненасильственного сопротивления позиционируется как национальная особенность (ее культурно-антропологический анализ см. в работе Gross 2002). Актуальный прежде всего для Латвии и Эстонии, термин «поющая революция» в идеалистически-почвенническом духе артикулирует инструмент выражения политической воли – через песню как «душу народа», не склонного к насилию (Clemens 2009). Интеллектуалы балтийского происхождения, как правило, выступают адептами (Niitsoo 1997) или крайне осторожными критиками этого концепта (Šmidchens 2014). Вместе с тем балтийские ученые нового поколения признают необходимость

Lietuvos Laisvės Armija (Литовская освободительная армия)⁴, равномерно рассредоточившаяся по лесам после того, как немецкое оккупационное командование так и не сумело переподчинить себе литовские территориальные силы обороны, мобилизованные в 1944 году из-за отчаянного положения на Восточном фронте (Зубкова 2008: 215–222). В отличие от удавшихся в Эстонии и Латвии рекрутских наборов в части Waffen-SS, литовцы дали себя уговорить лишь на условиях создания национальной армии, но при первых же попытках гитлеровцев взять ее под свой полный контроль оказали вооруженное сопротивление. Поэтому когда в Литву вошли советские части, их ждали уже обученные «лесные братья» в военной форме, дававшие присягу отечеству, выпускавшие пропагандистскую прессу (в том числе листовки на русском языке для разъяснительной работы) и т. д.

Столкновение с балтийской герильей стало для советской военной машины таким испытанием еще и потому, что довоенный СССР шел, как некоторое время искренне полагало его руководство, антиимпериалистическим курсом⁵. При этом фактическая перезагрузка имперской экспансии на рубеже 1930–1940-х не сопровождалась реабилитацией ее языка – это противоречило «прогрессивной» репутации страны. Земли на берегу Балтийского моря объявлялись освобожденными – хотя бы потому, что накануне войны они якобы добровольно вступили в многонациональную семью народов СССР под чутким наблюдением Москвы. До сих пор ведутся споры, был ли советский режим оккупационным. Существует мнение, что оккупационный режим – по определению временный, тогда как СССР изначально закреплялся в странах Балтии навсегда (Зубкова 2008: 93–100). Уже в 1944 году кремлевский эмиссар Николай Шаталин высказывался за «настоящий советский порядок», связанный со скорейшим внедрением практики «чисток» (Таннберг 2010: 27–28), а к началу 1950-х, то есть с укомплектованием управленческого аппарата республики, следует вести речь уже о каком-то ином режиме. Кажется, это и есть колонизация, является ли она внешней или затем по российской традиции превращается во внутреннюю⁶.

вскрытия всех политических подтекстов формально пацифистского развития балтийских стран за последнюю четверть века (Pawłusz 2016).

⁴ Масштабное сопротивление в Литве сопоставимо с аналогичным движением в Украине. В свою очередь, российско-украинская сравнительная фильмография Второй мировой представляет собой отдельное поле конкурирующих интерпретаций (Yekelchuk 2013; Федоров 2014; Chernetsky 2016).

⁵ Ср.: «...Советский Союз стал первым многоэтничным государством в мировой истории, заявившем о себе как об антиимпериалистическом государстве. Вожди были безразличны к слову “империя”. Они его категорически отвергали» (Мартин 2011: 105).

⁶ В убедительной и увлекательной книге Александра Эткинда, всесторонне обосновывающей понятие «внутренней колонизации» России и описывающей «бремя брिटского человека», заинтересованного в собственной чуждости бородатому народу, которого следует закрепощать (Эткин 2014: 192–200), обсуждаются в основном стабильно колонизированные Север и Восток, тогда как отношения метрополии с Югом (за вычетом Кавказа) и Западом империи, чьи границы на протяжении XIX–XX веков отличались

Свою роль в постановке ранее невозможных вопросов сыграла не столько оттепель, чье искусство с огромным и не всегда благодарным трудом изнутри преодолевало сталинский язык, сколько взлелеянное ею поколение, заявившее о себе на ее историческом излете. Переломным моментом, заявкой на обсуждение далеко не единственной гражданской стал знаменитый фильм Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать» (1966), определивший появление еще нескольких картин о повторной колонизации северо-западных соседей и их вооруженном сопротивлении. В тот же год, что и фильм Жалакявичюса, выходит «Лестница в небо» (Раймондас Вабалас, 1966), а через год Алоиз Бренч снимает на Рижской киностудии шпионский боевик «Когда дождь и ветер стучат в окно». По сценарию Жалакявичюса в 1968 году Альмантас Грикявичюс и Альгирдас Дауса выпускают лирическую вариацию на тему определения своего и чужого («Чувства»). Наконец, Марионас Гедрис, который еще в 1961 году сделал нравоучительную картину о бывшем «лесном брате», не сумевшем после тюрьмы вписаться в колхозную жизнь («Чужие»), на рубеже десятилетий ставит «Мужское лето» (1970) – вызывающе амбивалентный фильм, незаслуженно оказавшийся в тени фестивального успеха Жалакявичюса.

Вторая волна фильмов о «лесных братьях» появляется в конце 1970-х, когда Олав Неуланд ставит на «Таллинфильме» «Гнездо на ветру» по сценарию Григория Кановича, – фильм, также получивший широкий международный резонанс. Если в прошлый раз тон задали литовцы, которых поддержали не только латыши, но и пережившие аналогичную драму молдаване (ср. картину «Горькие зерна» Валериу Гажиу и Вадима Лысенко⁷), то в период позднего застоя тему подновляют эстонцы, которым вторят не только соседи, но и симпатизанты с Западной Украины – ср., например, «Багряные берега» Ярослава Лупия (1979). Хорошо заработали в прокате «Лесные фиалки» Кальё Кийска (1980), а латвийский сериал «Долгая дорога в дюнах» (1980, Алоиз Бренч) с его ставкой на «простые человеческие чувства» стал культовым явлением позднесоветской телевизионной культуры наряду с сериалом «Цыган». Вторая волна показательна еще и тем, что историю антисоветского сопротивления освещают не только выходцы из национальных элит, но и внешние наблюдатели, занимающие имперскую позицию, – таков фильм «Личной безопасности не гарантирую...» (1981, Анатолий Вехотко). Однако вне зависимости от особенностей видения национальной проблемы во многих

высокой подвижностью, затрагиваются меньше. Действительно, и в Средней Азии, и на Западе Российская империя и далее СССР осуществляли никак не внутреннюю, а совершенно внешнюю колонизацию с поправкой на континентальный характер империи.

⁷ 7 апреля 1970 года вышел приказ № 64 за подписью председателя Госкино Молдавской ССР Ивана Йорданова, посвященный «серьезным идейным недостаткам в фильмах, выпускаемых киностудией “Молдова-Фильм”». Это разгром картины, «надуманно изображающей националистические тенденции»: «Показанное в фильме вооруженное сопротивление части населения Советской власти является грубой клеветой на молдавский народ» (Фомин 1996: 429–430).

фильмах очевидны ревизионистские детали, по мере окостенения и обветшания режима делающиеся все более настойчивыми. Большинство фильмов балтийской герильи были сняты на студиях союзных республик, но о расчете на внутренний рынок говорить не приходилось – они тут же дублировались и шли в союзный прокат. Следовательно, они не были локальны в своем стремлении наладить диалог со зрителем, способным осознать сложность отношений своего и чужого, центра и периферии в структуре внешне единого Союза. Это были прецеденты визуализации и экспликации проблем, сама постановка которых расширяла пространство свободы.

«Никто не хотел умирать» («*Niekas nenorėjo mirti*», 1966) – фильм первопроходческий. Достаточно сравнить его с вышедшей в том же году «Лестницей в небо» Раймондаса Вабаласа, чтобы увидеть результат зачистки под учебник истории СССР. Концепция задается прологом⁸: «Шел трудный сорок восьмой год... Еще дымились развалины войны, а на полях Литвы опять загрели выстрелы...» И если Вабалас предсказуемо противопоставляет «пособников оголтелого буржуазного национализма» и тех, кого «народ назвал своими защитниками», то Жалакавичюс рискованно акцентирует родовую специфику национальной и классово-борьбы. Первоначальный сценарий вовсе назывался «Локисы» – по фамилии четырех братьев, у которых гибнет отец, председатель местного сельсовета. Имя рода в названии отсылало среди прочего к готической новелле Проспера Мериме «Локис» (1869), рассказывающей об оборотне, по ночам превращающегося из утонченного дворянина в свирепого медведя. Текст Мериме в переводе Михаила Кузмина был известен в России, но Жалакавичюс мог знать его по меньшей мере по литовским переводам 1915 и 1955 годов⁹. В новелле граф Михаил Шемет поименован как вымышленным славянизмом женского рода («*Meszka*» = «Мишка»), так и литовским существительным мужского рода *Lokis* («Медведь»). В нем борются две

⁸ Кстати, пролог, в котором практически без исключений конкретизируется год и место действия, выступает обязательным нарративным элементом фильмов балтийской герильи, что вызвано необходимостью ограничить борьбу советской власти с «недобитками» 1947-м, самое позднее – 1948 годом. Тогда начинается «унификация политических режимов восточноевропейских стран по советскому образцу» (Зубкова 2008: 130), и признание «национальных особенностей» у населения этих территорий сменяется жесткой политикой, закончившейся депортацией 1949 года. Упоминание этого года в национальных кинематографиях Балтии табуировано, более поздние годы означают, что новая власть уже продолжительное время не может справиться с очагами сопротивления.

⁹ Подробнее об источниках и референциях «страшной повести» Мериме, ее литовском культурном субстрате см. Завьялова 2005. Уместно вспомнить и латвийского народного героя Лачплесиса (*Lāčplēšis* (латыш.) – «ломающий медведя»), называемого также *Lāčausis* – «медвежеухий», ибо этот тотемный атрибут дает герою силу в сражениях с захватчиками родной земли. О латвийском фильме «Лачплесис» (1930), строившем параллели между мифом, историей борьбы с тевтонским орденом и, наконец, с Российской империей на рубеже XIX–XX веков (подробнее о ней см. Novikova 2012: 368–370), Жалакавичюс, проживший 10 лет в соседней независимой Литве, не мог хотя бы не слышать. Иначе бы его герои не получили фамилию, о которой у Мериме сказано: «Локис – это не имя человека».

стихии – заимствованная христианская и автохтонная языческая. Так же мечутся в фильме братья-«медведи», стремящиеся наладить в деревне мирную жизнь. Родовой закон мести за отца преодолевается у них идейно и прагматически. Для начала им невыгодно воевать, и этот мотив если не подменяет, то корректирует идею классовый борьбы.

Братья сажают на место убитого шерифа подсадную утку – человека, связанного с лесной герильей, чтобы тот установил с ней устойчивую связь и способствовал ее устранению. Карикатурно напуганный Вайткус вдруг перерождается и добровольно, даже слегка неправдоподобно сначала помогает красным, а потом идет на заклание. Жалакявичюс допускает эту натяжку не только в угоду прокатному удостоверению. Поступок Вайткуса возвышается здесь над низменным натурализмом. Его недавние соратники невольно приносят его в жертву будущему и тем самым реализуют его предназначение – любыми средствами остановить братоубийственную войну (Švedas 2010: 163–164). Если Вайткус – посредник, ставший перебежчиком, то в Локисах изначально совмещены противоположности: они признают новые порядки, но в их мире продолжают действовать и старинные табу, нарушать которые – смертный грех. В советской картине мира подобные представления однозначно толкуются как «пережитки», но для Прибалтики делается исключение: здесь это «национальные особенности», вдобавок переживающие реабилитацию в эпоху оттепели. Немало тому способствует типичный для позднего сталинского нарратива архетип большой семьи, который легко поддается спекулятивному сближению с архаической семьей¹⁰. Поэтому учителю Миколасу позволяется вести с матерью такой провокационный разговор: «Сколько нас, литовцев, осталось, а режем друг друга не хуже фашиста». Мать парирует: «Так разве ж по своей воле? Разве не нашего отца первым обидели?» Следующая реплика Миколаса маркирует сложность ситуации: «Я все понимаю, “классовую борьбу” головой понимаю, а на сердце тошно! А может, мое сердце – мой классовый враг?»¹¹

В аспекте сосуществования старого и нового, своего и чужого показательна линия брата Донатаса, неспособного сдержать жажду мести и наказываемого сначала судьбой, не давшей выстрелить его винтовке, а потом и братьями, сажающими его на гауптвахту за попытку самосуда. Сцена с неудавшейся расправой над убийцей старшего Локиса завершается планом молитвенного древа, чья скульптура иконографически напоминает и Троицу, и Пьету. С одной стороны, и советский солдат (судя по форме Донатаса) имеет право на корни, если этот солдат – литовец. С

¹⁰ О «большой семье» в сталинском кино см. Гюнтер 1996; Woll 2000; Прохоров 2004.

¹¹ Приводя ту же цитату, советская критика пронизательно сокрушалась, что на этот вопрос «нет убедительного ответа в пределах фильма» (Маматова 1986: 89). Григорий Чухрай, бывший на 9 лет старше Жалакявичюса, вспоминал роль подобных вопросов в своей биографии: «Я постепенно стал понимать, что классовая борьба – это страшная борьба, когда народ разрывается пополам искусственно и течет кровь» (Трояновский 1996: 170).

другой стороны, языческая месть пресекается осечкой – по сути, христианским знаменем, напоминающим о прощении. Неслучайно из всех братьев погибает именно Донатас, искупая свою вину за страсть и почву, но в то же время воплощая экзотическую «литовскость», которая поражает здесь советского зрителя подобно гуцульскому гипнозу «Теней забытых предков» (1964) Сергея Параджанова. Примечательно, что молитвенное древо вновь попадет в кадр уже в финале, где под загадочную музыку лошади тащат сквозь лесные дебри разбитый «Студебеккер», знаменуя торжество священной литовской природы и над американской машиной, и над человеческой суетой. Трудно не заметить на борту грузовика номер 64-66 – это годы съемки картины, которые вместе с эмблематической композицией финального кадра задают дерзкую проекцию в современность.

Родоплеменной вестерн с национальным колоритом – жанр непреходящий. Еще не вышли «Неуловимые мстители» и «Белое солнце пустыни», где развлекательный компонент будет намеренно выдвинут вперед ради маскировки ревизионистского отношения к прошлому. Проблемы в этих фильмах обнаружатся внутри неделимой советской общности, тогда как у Жалакавичюса впервые признается сложность и неочевидность соседства национального и советского. В этом смысле картина если не «антисоветская», то по крайней мере «непротокольная» (Тарханова 2015), при этом начисто лишенная спасительной развлекательности. Как индульгенция сработало посвящение 50-летию Октябрьской революции – «ответственная» параллель, подчеркнутая беседами о классовый борьбе. Среди картин первой волны балтийской герильи «Никто не хотел умирать» обнаружил наибольший пиетет перед Большой историей, «посланцами» которой, по выражению Евгения Марголита (2012: 468), выступали положительные герои, носители правды по умолчанию.

В отличие от авторского фильма Жалакавичюса, картина Алоиза Бренча «Когда дождь и ветер стучат в окно» («Kad lietus un vējš sitas logā», 1967) по повести Арвидса Григулиса претендовала не на авторскую полемику с жанровой моделью, но на ее реализацию. Криминальный детектив о латвийском послевоенном подполье отличается разве что едва заметной иронией в отношении как жанра, так и предмета изображения. Сюжет фильма перекликается с вышедшей годом ранее и немедленно отправленной на полку трагической лентой Роландса Калныньша «Я все помню, Ричард», один из героев которой приезжает в советскую Ригу 1960-х с нелегальным заданием и встречается там со своим другом – сослуживцем по легиону Waffen-SS¹². Фильм Бренча эксплуатирует аналогичную фабульную завязку. Перебравшийся в 1944 году на Готланд, бывший офицер легиона Лейнасар через три года нелегально попадает в советскую Латвию, чтобы наладить связи с местным сопротивлением. Жанровый характер картины плюс дерзость Бренча, имевшего среди

¹² На эту параллель указано, в частности, в кратком обзоре истории латвийского кино, впервые появившемся на ресурсе «KinoKultura» в 2012 году (Perkone 2013: 9).

советских режиссеров наиболее выраженный вкус к приемам B-Movie и гангстерского кино (Novikova 2012: 379–380), постоянно напоминает о себе. Лейнасар укрывается в домике пастора и спит с его племянницей прямо под взором Иисуса Вседержителя. Предводитель герильи, как настоящий *inglorious bastard*¹³, ходит в португее голым по пояс с вафельным полотенцем на шее и выражается следующим образом: «Это была твоя ошибка, Фред, что ты упустил того парня». Его подчиненные вторят боссу: «У меня уже автомат ржавеет, но ничего, скоро и для нас найдется дельце». В фильме много зрелищных драк, ночных погонь, людей выкидывают из поезда, – события прямо апеллируют к нуару и криминальному фильму. Прибалтийская натура экзотична, но не в родовом и / или эпическом смысле, а как туристическая декорация. Это кино для поклонников Юрмалы, шпрот и рижского бальзама, которые считают Прибалтику своим разрешенным Западом.

Национальная специфика акцентирована тут иначе, нежели в эпическом вестерне Жалакявичюса. Лазутчик агитирует латышей за борьбу с коммунизмом другими средствами, ссылаясь на фултонскую речь Черчилля. Лейнасара принимают за провокатора, но это не означает его идейного крушения. Это значит, что авторы думают не об основном мифе, а о сюжете, о том, как привлечь зрителя «несоветским» поведением героев и динамичностью сюжета, работая как рекламный буклет для общесоюзной аудитории¹⁴. Единственный и, похоже, спасительный для прокатного разрешения якорь – его лирическая линия. Лейнасар знакомится с девушкой, влюбляется, страдает и вопреки всякой конспирации изливает ей душу. Она же становится невольной причиной его провала, сопровождающегося искренним раскаянием. Но такое намеренное неправдоподобие – не от эпической условности. Ей Бренч противопоставляет хрупкую связь развлекательного жанра и советского героического нарратива с его неизбежным возмездием.

Случалось тем не менее, что и кинематограф советской Прибалтики, посвященный столь щекотливым темам, позволял себе двусмысленности там, где следовало быть предельно лояльным. Таким случаем является «Мужское лето» («Vugų vasara», 1970, Марионас Гедрис) – фильм, кажущийся парафразом парадигматической картины Жалакявичюса. В ролях здесь заняты фактурные Будрайтис и Адомайтис, да и концепция выпрямлена,

¹³ С подачи Квентина Тарантино, снявшего в 2009 году ремейк итальянской картины Энцо Кастеллари «Этот проклятый бронепоезд» («Quel maledetto treno blindato», 1978), шедшей в американском прокате как «Inglorious Bastards», это словосочетание стало нарицательным для обозначения гротескных героев культового военного кино, принципиально дистанцирующегося от этических проблем в пользу повышенной постмодернистской цитатности, иронии, пастиша (подробнее об этом см., в частности, статьи сборника Dassanowsky 2012).

¹⁴ На фестивале «GoEast!» (Висбаден) в 2016 году фильмы Бренча были в центре внимания в связи с темой «криминального фильма» и работой его жанровых схем (Powell 2016).

как можно подумать, в угоду цензуре¹⁵. Борьба «лесных братьев» подается как заведомо проигранная, и к ней нельзя относиться всерьез. «Скоро будет вам тишина и покой», – обещает командир повстанцев мирным обывателям. И мрачно иронизирует: «Гробовая тишина. Поставите ли вы хотя бы крест на наших могилах?» Победитель известен, а сражение за идею проиграно, поскольку простой человек ждет, когда наступит понятная жизнь. Чтобы ускорить это наступление силами новой власти, основной сюжетной фигурой становится чекист-оборотень Зигмас, брат-близнец погибшего лесного партизана. Он проникает в отряд под чужой личиной и приводит его к гибели.

В отличие от картины Бренча, оборотничество для Гедриса – не только основа фабулы, оно задает важный модус восприятия «добра», способного на любые средства в борьбе со «злом». Особо выделяется двусмысленный разговор, который Зигмас, только что отпустивший приговоренного к расстрелу, ведет с командиром «лесных братьев» Антанасом. Подчеркнуто убежденный офицер ЛЛА спрашивает, каковы цели его визави, чего он добивается. И оборотень из МГБ даже не лжет, когда отвечает: «Того же, что и вы». Вопрос, почему командир не скажет своему отряду «правду», вплетает нить лояльности в принципиально нелояльный, если не опасный, разговор. Чекист подбадривает, а в действительности провоцирует командира: «Мы пришли сюда не затем, чтобы умереть» (= надо уезжать?). Уже под дулом пистолета он пойдет ва-банк – пойдет буквально, наступая на камеру: «Я пришел сюда не ради золота и погон, а ради моей Литвы». Зигмас дан с намеренно заниженной точки, тогда как командир внутри монтажной восьмерки остается в горизонтали – вервольф нависает над ним и теснит. Впрочем, командир не отступает, заявляя: «Либо ты негодяй, либо действительно святой». Зритель знает, что чекист – не святой, и приходится делать усилия, чтобы не давать ход заданной провокационной логике.

Как и в большинстве советских фильмов о вервольфах, враги доверяют Зигмасу, а командир и вовсе «верит, как богу». Перестрелка между рассорившимися «лесными братьями» – лучший момент, чтобы выполнить задание и доставить командира чекистам. Но это ложный финал, ибо мнимый радист отряда выносит раненого Антанаса из боя с засадой НКВД и прячет его на конспиративной квартире. Этому повороту сюжета отлично соответствует эпизод, когда за несколько минут до появления русских один из партизан успевает зарыть в землю автомат и пристроиться пахать на невесть откуда взявшейся лошади. Финал картины еще

¹⁵ Несмотря на работу вторым режиссером у Жалакявичюса, этого постановщика не относят к «авторскому» кино, чему способствует его крайне эклектичная фильмография. Исторический байопик «Геркус Мантас» («Gerkus Mantas», 1972) и экранизация «Американской трагедии» Теодора Драйзера (1981) описываются как «незаслуженно забытые» (Mikonis-Railienė – Kaminskaitė-Jančorienė 2015). Подобно многим другим литовским режисерам, Гедрис в своих притязаниях – не «художник», но «профессионал» (Šukaitytė 2013).

менее предсказуем: грузовик с командиром и чекистом, продолжающим играть роль его соратника, направляется через поля к государственной границе. С одной стороны, их там точно возьмут. С другой стороны, зритель этого не увидит. Как не узнает, кем же на самом деле был засланный в герилью чекист. В образе близнецов-антагонистов Гедрис воплощает двойственность, в состоянии которой Литва продолжает жить и на момент создания фильма...

Вторая волна картин о прибалтийской герилье инициируется «Гнездом на ветру» («Tuulte Pesa», 1979) Олава Неуланда¹⁶, чье действие происходит осенью 1945-го – зимой 1946 года в Эстонии. Живущий на уединенном лесном хуторе Юри Пийр (piir *эст.*) – «граница») не умеет мыслить широко. Не то что бывший учитель, ушедший в лес, чтобы стать идейным партизаном, и теперь наведывающийся на хутор за мясом и выпекающий хозяина за то, что для кого-то родина – это вся Эстония, а для кого-то – его поле. Люди учителя наказывают Юри, чтобы тот не давал хлеб советам: эстонский хлеб должны есть эстонцы. «Лесных братьев» смеяет другой уверенный в себе визитер, Тийт Пальясмаа (paljasmaa *эст.*) – «голая земля»), выдвигенец из местной бедноты, председатель сельсовета. Этот вестник индустриализации в лесной глуши приезжает в летном шлеме и очках-консервах на мотоцикле с коляской. Но даже эстонский фильм остается советским и не может провести внятную аналогию двух одинаково враждебных властей – Пальясмаа лишь задает деловитые вопросы, интересуется, кто ходит да когда, но заканчивает редуцированной, проглоченной угрозой: «Чтобы завтра в районе был хлеб!»

Над входом в районную контору висит лозунг: «Eesti talupojad! Kõik vilii riigi heaks, rahva heaks!» («Эстонские крестьяне! Весь урожай на благо государства, на благо народа!»). Отдать нужно все. Ирония лозунга очевидна зрителю конца 1970-х, но его контекст и стилистика вне подозрений. Лозунг работает как девиз, предваряющий встречу Юри с соседом, который подает для приветствия левую руку, демонстрирует важность и гневается при поддержке портрета Сталина за спиной (в кадре от него сознательно оставлен лишь кусок узнаваемого френча). Вывалившись из кабинета в отчаянии, Юри замечает мертвеца, накрытого шинелью. Кошмарный давящий саундтрек усиливает ужас крестьянина, остающегося всегда крайним. Его оседлое хозяйство – полигон для вторжений коммунистов и «лесных братьев», которым одинаково безразлично, насколько еще хватит этого ресурса, – они приходят и все забирают.

¹⁶ Ученик Витаутаса Жалакявичюса и Глеба Панфилова, имеющий педагогическое образование, Неуланд начинал на ТВ, куда и вернулся в постсоветские годы. «Гнездо на ветру» – его игровой дебют, получивший призы в Киеве, Душанбе и Карловых Варах. Успех пусть и в социалистическом, но зарубежном контексте, вынуждавший казенную советскую критику сквозь зубы говорить о «зрелости» и «всепроникающей полемичности» (Б. Рунин) картины, предотвратил ее несчастливую судьбу. Эстонское киноведение признает, что заслуги Неуланда советского периода в создании «национального ландшафта» (nation-scape) эстонского кино «невозможно переоценить» (Näripea 2010a: 180).

Эволюционируя от эпоса к трагедии «маленького человека», балтийский вестерн продолжает изображать пришедший в движение трансгрессивный мир, где водораздел проходит не по национальному или даже политическому признаку, но по признаку ведения хозяйства. Отличие Неуланда от Жалакявичюса состоит в том, что для Юри не существует мира, кроме семьи («гнезда»). Ему равно враждебны свои, ставшие чужими в лесу, и чужие, ставшие теперь более своими на земле, чем Юри, который ее обрабатывает. В борьбе за сферы влияния крестьянин оказывается лишним.

Важный элемент в реализации антитезы своего и чужого – приблудившийся к хутору незнакомец, выдающий себя за немца и действительно оказывающийся немцем, точнее, дезертиром-австрийцем. Эстонец пригрел беглеца из вермахта, который заменил дочери погибшего мужа. Все это не умещается в голове Юри, но изменить что-либо ему не под силу. Агенты истории всюду принимают решения за него, в том числе у него дома. На хуторе закипает бой, оказавшийся следствием рокового столкновения председателя с «лесными братьями». Обе враждующие стороны ведут себя одинаково – поочередно приводят подмогу, заподозрив недоброе по косвенным признакам. Неуланд вновь уравнивает советскую и «лесную» власть – их тактики и цели ничем принципиально не отличаются. Более того, пришедшие с обыском и понятыми люди из района вызывают у многих местных зрителей воспоминания о депортации. Важно, что все эти людоедские процедуры продельвают не русские, но «свои», и объясняется это не только тем, что в противном случае ревизионизм картины немедленно вышел бы на поверхность, но и следованием исторической логике гражданской войны¹⁷. Юри погибает в этом бою, прикрывая своим телом корову, которую не удалось увести «лесным братьям». В пронзительной сцене прощания с ни в чем не повинным отцом дочь Лийса, лишившаяся заодно и новоиспеченного мужа (австрийца, разумеется, арестовывают и увозят в район), говорит, напрямую обращаясь к Пальясмаа, что пуля ошиблась.

Фильм Неуланда спасли от полки два фактора. Во-первых, ставший общим местом в историях недавнего прошлого либерализм прибалтийского партийного начальства, позволявшего искусству на национальных языках значительно больше вольностей в силу его закрытости, локальности, отсюда – безопасности¹⁸. Во-вторых, фильм был выдвинут эстонским

¹⁷ Вообще, убедительно обосновывает отсутствие русских историй и русских актеров в эстонских картинах советской эпохи глубокий знаток материала Эва Нярипеа, полагающая, что взаимная дистанция между национальными кинематографиями была актом превентивной самоцензуры: «Во-первых, легко вообразить противостояние с центральными кинематографическими властями, когда сами экранные истории демонстрируют что угодно, кроме сердечной дружбы между добрыми соседями. Во-вторых, кинематографисты стремились к согласию с местной аудиторией, которая подзревала (и не всегда безосновательно), что кинематограф – это троянский конь советской идеологии и тщательно замаскированный агент колонизации» (Näripea 2014: 307).

¹⁸ Подробнее о внутренней эмиграции в национальную культуру, конструирующую локальные, национально-специфичные пространства, см. Näripea 2010b: 67 ff.

отделением Союза кинематографистов на фестивальные показы, в результате чего попал в Карловы Вары и повторил там успех «Никто не хотел умирать». Но спустя 13 лет от суровой эпики Жалакявичюса мало что осталось. Единственный родоплеменный мотив (хотя и пронизывающий фильм вплоть до аллегорического финала) – это Лийса, рожающая ребенка от австрийца. Идея рода по сравнению с литовским фильмом ослабевает, едва теплится и трепещет, как развешиваемые на ветру пеленки. Проблема для Неуланда – не в поисках корней, а в тотальной неразрешимости противоречий, потерянности, обреченности человека как такового. Аллегоричный финал, резко приподнимающий над обыденностью историю «маленького человека», также выступает своеобразной охранной грамотой – оставшаяся с матерью и ребенком Лийса сливается с армией послевоенных женщин, лишившихся мужей, но растящих детей «ради жизни на земле».

Точно так же, как «Мужское лето» оказалось в тени увенчанной призами картины «Никто не хотел умирать», успех «Гнезда на ветру» заслонил появление следующей важной эстонской работы – фильма «Лесные фиалки» («Metsakannikesed», 1980) Кальё Кийска, имевшего хорошие сборы, но, как правило, упоминаемого пунктиром в связи с другими произведениями на близкую тему (Novikova 2012; Федоров 2014)¹⁹. Здесь, как и в «Мужском лете», важную роль играет оборотничество. Агент МГБ Рейн, получивший задание внедриться в банду «лесных братьев», встречается на явочной квартире связного. Агент смертельно рискует, играя перед простодушным деревенским парнем городского пижона, в частности – широко улыбается, что безошибочно выделяет чужого среди настороженных и забитых жизнью людей²⁰. Встык идет сцена, играющая на руку чекисту: на квартиру является настоящий городской связной. Он сразу чует подвох, и Рейну приходится инсценировать побег от облавы НКВД. Вместе с перепуганным «лесным братом» Тыну они несутся среди бела дня по городу, минуя, в частности, пропагандистский плакат «Не верь провокационным слухам», что выглядит по меньшей мере иронично.

«Лесной брат» Тыну, с готовностью бравирующий ролью «дурака и деревенщины», олицетворяет обманутый народ – простодушно-хитрый, себе на уме, но постоянно попадающийся на мелочах. Рейн говорит ему прямым текстом: «Дураки нужны при любой власти» (советская – не исключение) – и разъясняет в более понятном ключе: «Если бог дураков

¹⁹ Период творческих удач Кийска обычно помещается между «колхозным» фильмом «Оглянись в пути» (оригинальное название – «Следы» («Jäljed»), 1963), где метафорой депортации становится расставание вчерашних собственников со скотиной (Näigera 2014), и экзистенциальной драмой «Безумие» («Hullumeelsus», 1968), снятой уже в стилистике европейской «новой волны» (Kärk 2010).

²⁰ Напомню, что в финале «Никто не хотел умирать» после освобождения деревни от повстанцев постоянно звучит счастливый смех, маркирующий разрядку от напряжения и начало «новой» жизни, организованной по канонам сталинской комедии, где смех не смолкает, а счастье – беспредельно.

выдумал, значит, и они зачем-то нужны». Такая амбивалентность, причем вновь в исполнении чекиста-вервольфа, не может пройти незамеченной. Можно предположить, что Кийск эксплицитно ориентируется на «Мужское лето», ведь и в его картине человек из спецслужб проникает в отряд повстанцев и ведет психологическую войну с командиром. Впрочем, о прямом заимствовании вряд ли уместно говорить: здесь в ряды «лесных братьев» пытаются влиться «лесные фиалки» (таков пароль операции), выдающие себя за иностранных диверсантов. Это друзья Рейна – команда типажей из приключенческих романов вроде «Трех мушкетеров».

В отличие от своего предшественника из «Мужского лета», неуловимый Старик – командир Сандер – не ведет с лазутчиками душеспасительных бесед. Он смеется над ними, скрывая смятение (так как должен им верить, но не верит). Сделать с этим что-либо он тоже не может. Они, в свою очередь, парируют его издевки и в качестве приветствия зрителю бесстрашно запевают песню «Jää vabaks, Eesti meri» («Оставайся свободным, эстонское море»; автор слов – Виктор Оксворт, 1916). В 1919–1940 годах ее исполнял на марше Отдельный батальон охраны таллиннской Минной гавани Эстонских сил обороны. В период двух оккупаций сочетание «метелей и штормов», которых «не боится грудь эстонца», без ущерба для ритма заменяли на «германцев и русских» («siis tuisku ega tormi / siis venelast ning sakslast / ei karda eesti rind»). Вдобавок глагол *Jää* (оставайся) менялся на *saa* (стань), чтобы соответствовать реалиям времени. Для самого Кийска эта песня – автоцитата: он использовал ее в картине «Нам было по восемнадцать» («Me olime kaheksateistkümnepäevased», 1965). Режиссер, который в 1944 году, то есть как раз в возрасте 18 лет, служил в зенитном расчете 20-го батальона 1-й эстонской дивизии *Waffen-SS* (Kiisk 2005), после чего с 1962-го по 1987 годы был первым секретарем Союза кинематографистов Эстонской ССР, позволяет себе рискованный жест, пусть и безупречно мотивированный сюжетной интригой. Сандер с усмешкой наблюдает, как обрадованные угощением «лесные братья» согласно подпевают чекистам, сдвигая стаканы с виски *Ballantine's* (убедительно наводящим на след империалистических разведок и одновременно доказывающим, что съемочной группе не составило труда достать бутылку с такой этикеткой в портовом Таллинне). Он понимает, что происходит что-то не то. Во всяком случае, что конец близок и борьба проиграна. Под занавес облавы, в которой погибают его соратники, Сандер комментирует свое отчаянное положение, уходя вглубь болот: «Счастливым эстонец – мертвый эстонец». И это уже не ирония, но радикальный сарказм.

Двусмысленность – вечный спутник идеологически нагруженного кинематографа. Контекст, от которого зависит интерпретация практически любого высказывания, в советском «колониальном» дискурсе усложнял и без того непростые трактовки своего и чужого, центра и периферии. Единственно-верная точка зрения могла быть в любой момент инвертирована, а безупречные удостоверения лояльности внезапно обнаруживали (невольную) рискованность. Культовый латвийский сериал

Алоиза Бренча «Долгая дорога в дюнах» («Ilgais ceļš kārās»), показанный по ТВ в 1981 году, не стал исключением. В этой эпической, хотя и начисто лишенной возвышенного неомифологизма мелодраме достаточно эпизодов, которые могут прочитываться в двойной кодировке. Например, главный герой Артур Банга получает первую зарплату в рублях и читает на банкноте: «Союз Советских Социалистических Республик». Подняв глаза на бухгалтера, он продолжает, едва сдерживая волнение: «Это и мы тоже? Даже как-то не верится», – а затем уже для риторического усиления повторяет: «Говорю, в голове как-то не укладывается».

Сага о многолетней разлуке и встрече влюбленных на фоне балтийской и далее советской истории первой половины XX века, разумеется, не оставила равнодушным обывателя эпохи разложения советского государства²¹. Под этим сентиментальным прикрытием в картину пробрался и «очерняющий» советскую действительность сюжет депортации. Мирные жители, ставшие жертвами операции «Прибой»²² за свои связи с «лесными братьями», платят высокую цену, искупая непримиримую позицию защитников независимости. В фильме командир повстанцев следующим образом резюмирует их положение: «В лесах мы не одни, наша борьба не окончена. Я вам скажу, что в истории всегда бывают неожиданные повороты». Эффект обещания усиливается тем, что встывает сцена, где коммунист Калныньш, служащий в органах, является к главной героине Марте выведывать, где прячутся партизаны. Он быстро переходит от соседского тона к угрозам. Логика сериала, строящаяся на углублении зрительской эмпатии к героям вне зависимости от их идейных убеждений, наделяет Калныньша чертами злодея, по меньшей мере – вестника несчастья. Из-за его избыточной бдительности Марта попадет в Сибирь. Чекист не ценит желание сотрудничать, давит на принципиальность, но когда дело доходит до поимки бандитов, совершающих налет на сельский магазин, обнаруживается беспомощность советской власти. А когда у командира повстанцев гибнет в перестрелке сын, можно уже не сомневаться, кому зритель сочувствует. Но и этого авторам сериала кажется мало. Потеряв людей и веру в борьбу, бывший командир перед своим бегством на баркасе за границу падает на морской берег и наскребает в кулак родной латвийской земли. При этом по сюжету советы снова дают ему уйти – в точности как в «Мужском лете» Марионаса Гедриса.

«Долгая дорога в дюнах» – важный индикатор эмансипации советского сознания. Авторы рискнули усложнить схему, казавшуюся в советском

²¹ Характерным образом петербургский экономист Дмитрий Травин, рассуждая о господстве так называемых «семидесятников» в российском истеблишменте, цитирует Алексея Кудрина, считающего сериал «Долгая дорога в дюнах» наглядной иллюстрацией собственной семейной истории: «Отец – военный, мать – репрессированная латышка, вернувшаяся из Сибири в 1956 году» (Травин 2015: 202).

²² Подробнее об операции, разработанной под патронажем Совмина СССР, как и о литературе по данному вопросу, см. Попова 2015.

искусстве незыблемой и лишь слегка пошатнувшейся в период поздней оттепели. Чекисту здесь можно бросить в лицо, что отправлять в лагерь людей проще, чем разбираться, «лесной брат» может искренне любить родную землю, представительницу зажиточного слоя, осужденную за пособничество гитлеровцам, оправдывают за подвиг во время войны²³ и т. д. Сентиментальная сюжетная линия, имеющая для поздних советских сериалов парадигматическое значение, подчеркивает и драматизирует сложность недавней истории. Обнажается роковое заблуждение, определяющее социальные отношения на всех уровнях, – презумпция виновности, которая сохраняется и в современной России, о чем свидетельствует популярность циничного выражения «был бы человек, а статья найдется».

Во второй волне фильмов о «лесных братьях» появляются и сторонние игроки, чья продукция интересна иными акцентами, нежели намеки, что из фильма в фильм расставляют автохтонные авторы. «Личной безопасности не гарантирую...» (1981, Анатолий Вехотко) – случай именно такого «остранения» сепаратизма с внешних для Балтии позиций. Кастинг главных ролей здесь прибалтийский: советского офицера здесь сыграл Иварс Калныньш, а командира повстанцев – Леонхард Мерзин. Между тем, фильм снят на студии «Ленфильм» на русском языке, и содержание понятий «свое» и «чужое» здесь соответственно инвертируется по отношению к рассмотренному выше материалу.

Действие начинается 17 марта 1946 года, о чем сообщает лист календаря. Андрей Бологов, практикант Высшей партийной школы, прибывает в некую западную область. В милиции ему объясняют обстановку: «Граница рядом, до моря рукой подать. Советская власть меньше года была. В сороковом освободили, а в сорок первом немцы пришли». После идеологической экспликации упоминаются деревня Валаховка и какие-то «слободки», звучит кличка главаря местной банды – «Кряк». Натура напоминает скорее восточную Польшу и / или Беларусь. Это почти так и есть. По словам недолго прожившего в сюжете оперативника Ковалева: «Люди русские, а молятся разным богам. Вот церковь, там костел, а за поворотом кирха стоит. В общем, Бологов, тут такой перекресток...» Следует уточнить, что до моря близко скорее по меркам русского начальника милиции – около 200 км. На экране – Латгалия, юго-восточная область Латвии с преобладанием русского населения, которая во времена империи относилась к Витебской губернии, а в 1920 году отошла к только что образованной Латвийской Республике.

Бологов направлен в помощь председателю сельсовета по фамилии Моргунок. Он из местных, поэтому позволяет себе множество вольностей

²³ Вряд ли можно согласиться с автором обзора латвийского кино советской эпохи в том, что Марта показана как «жертва роковых обстоятельств, тогда как прочие латвийские изгнанники выведены фашистами, чья депортация была оправданна» (Perkone 2013: 11). Речь идет о единственной женщине, служившей надзирательницей в концлагере, что не противоречит общеизвестным фактам о латышском контингенте в охране так называемых «трудовых лагерей» Валмиера и Саласпилс.

– заигрывать с теми, кто ему выгоден в данный момент, затем резко менять милость на гнев, не гнушаться пьянством в кабаке, куда регулярно являются «лесные братья», и называть даму, которая вызывает у него классовую ненависть, ксенофобским словом «полукровка». Хотя некоторая половинчатость характеризует скорее самого Моргунка, который с каждым лично стремится быть «своим», но в ситуации публичности срывается на крик и угрозы, воспроизводя драматургию советских митингов. Вдвоем с Бологовым они пытаются сообща навести советский порядок, ни разу на протяжении всего действия не столкнувшись с языковыми и культурными барьерами. Это «русский мир» с его внутренними проблемами. Например, одна из ключевых дискуссий разгорается вокруг того, почему люди остаются в лесу, почему не верят советам. Воспроизводится тот же механизм, что определяет киномифологию Гражданской войны 1918–1923 годов в России. Тут тоже «буржуям», «помещикам», «капиталистам» противостоит «простой народ», за который вступаются советы. Других матриц не существует, как нет и языка описания вторичной имперской экспансии, о чем шла речь в начале статьи. И так как это фильм не балтийский, но снятый с внешней точки зрения, из перспективы метрополии, то и сопротивление объясняется исключительно тем, что «опять война будет – американцы с англичанами начнут». Поэтому и бывший землевладелец Евгений Краковский, по упрощенной схеме названный в фильме «помещиком», надеется заполучить назад свое добро, воюя из чисто меркантильных интересов.

Фильм не обходится без двусмысленностей, которые, однако, связаны не с местной спецификой, а с упомянутой мифологией «единственной гражданской». Это романс «Закатилась зорька за лес...», который поет под гитару ленинградский «король романса» Валерий Агафонов, играющий здесь опустившегося пьяницу Антека: «И присяга верней, и молитва навязчивей, / Когда бой безнадежен и чуда не жди. / Ты холодным штыком мое сердце горячее, / Не жалея мундир, осади, остуди». Автор песни – Юрий Борисов, ленинградский подпольный бард, чьи стихи в советские годы ходили в андеграунде и только в 1989 году были изданы в исполнении уже покойного на тот момент Агафопова на альбоме «Белая песня». Через год после выхода пластинки Борисов умрет в возрасте 46 лет, – скажутся годы в колониях, куда он регулярно попадал за хулиганство, тунеядство и нарушение паспортного режима²⁴. Песня, звучащая в фильме, относится к имитациям «белогвардейского» репертуара, которые начиная с подростковой картины «Таинственный монах» (1967, Аркадий Кольцатый) время от времени появляются на советском экране под

²⁴ Подробнее о биографиях Агафопова и Борисова см. Кравчинский 2008. Известный энтузиаст изучения советской массовой культуры Ричард Стайтс в своих работах практически не затрагивает пласт так называемого «шансона», за исключением нескольких упоминаний в антологии (Geldern – Stites 1995), охватывающей период до смерти Сталина. Исследования на эту популярную, но стигматизированную тему носят неакадемический характер, ограничиваясь мемуарами и журналистскими сенсациями.

прикрытием сюжетной мотивировки – в исполнении офицеров в «золотых» погонах или певиц в «роскошных» заведениях²⁵. Однако случай с песней Борисова особый. Это даже не полузапрещенный репертуар, к примеру, профессионального артиста Владимира Высоцкого, а настоящий андеграунд, оставшийся нераспознанным благодаря тому, что чиновники «Ленфильма» ничего не поняли. К счастью, они не знали текстов Борисова, больше подходивших для фильма: «...И неслышно шла месть через лес / По тропинкам, что нам незнакомы. / Гулко ухал кулацкий обрез / Да ночами горели укомы» (из песни «Справа маузер, а слева – эфес...»). Белогвардейская романтика, усвоенная авторами фильма как уже состоявшаяся традиция советского кино, показательно заслоняет далекие и непонятные обиды «ограбленных помещиков» и страхи людей, которые рады бы избавиться от неведомых «лесных братьев» (они же – обыкновенные бандиты), да страх не пускает...

Фильмы балтийской герицки, чья поэтика начала формироваться в эпоху поздней оттепели, а в годы позднего застоя антиципировала процессы либерализации и отделения стран Балтии от СССР, культивировали язык сопротивления – иронии и намеков, двусмысленностей и совпадений. Попытки живого диалога балтийского советского кино с недавним прошлым оказывались продуктивными только в том случае, если авторы шли на риск, взламывая навязанный сверху дискурс, одолевая страх перед «большим Другим» и придавая своему альтернативному восприятию проблемы эпическую («Никто не хотел умирать») или аллегорическую («Гнездо на ветру») форму. Упомянутым картинам было суждено стать триггерами двух этапов кинематографического осмысления вторичной балтийской аннексии, которую осуществил Советский Союз в первой половине 1940-х годов. Наряду с ними свою лепту внесли мастера жанрового кино, в первую очередь Алоиз Бренч с его репутацией одного из наиболее «прозападных» режиссеров, имевших советское гражданство. Во всех трех балтийских республиках СССР фильмы о «лесных братьях» принадлежали героико-патриотической парадигме военного кино, нередко приближаясь к полной перестановке идеологических акцентов, но, разумеется, ни разу не переступив черту дозволенного. Будучи увидена со стороны, как в картине Вехотко, история балтийского сопротивления мгновенно теряла внутренний драматизм и остроту идеологической двусмысленности (в частности, реализованной в других лентах в образе вервольфа). В постановке «Ленфильма» к повстанцам не проникают, с ними просто воюют и побеждают. Источником двусмысленностей выступает здесь не столкновение имперского (чужого) с национальным (своим), а

²⁵ Ср. «Русское поле» Инны Гофф в исполнении Владимира Ивашова («Новые приключения неуловимых» Эдмонда Кеосаяна, 1967), «Ваше благородие» Булата Окуджавы в исполнении Павла Луспекаева («Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля, 1970), «Господа юнкера» Булата Окуджавы в исполнении Татьяны Дорониной («На ясный огонь» Виталия Кольцова, 1976), «Целую ночь соловей нам насвистывал...» Михаила Матусовского в исполнении Павла Кравецкого («Дни Турбиных» Владимира Басова, 1976) и др.

«белогвардейско-эмигрантский» след, находящий более живой отклик у русскоязычного зрителя, распознающего в нем разные ипостаси «своего» – России как объекта ностальгии и благородного «белого», что просвечивает под линялым «красным».

Проблема своего и чужого особенно остро заявляет о себе на периферии культурной ойкумены, в зонах контакта носителей различных норм, верований и стереотипов. Особенности балтийской периферии создавали ей двоякую репутацию. С одной стороны, обитатели метрополии восхищались прибалтийскими республиками, даже отчасти усиливая эффекты колонизации, направленной от границ внутрь империи, характеризовавшие многовековое континентальное расширение русских земель²⁶. С другой стороны, очевидным было и остается недоумение по поводу недовольства объектов колонизации своим привилегированным положением (особое снабжение, якобы ослабленный идеологический надзор, право развивать, пусть и куда скажут, свою национальную культуру и т. д.). Опыт балтийского кино показывает, что граница между своими и чужими пришла в движение по воле истории раньше, чем балтийские культуры оказались готовы к преодолению субстанционального понимания национальности. В фильмах балтийской герильи можно видеть, как закрепляется и консервируется реактивный (не реакционный!) национализм как синоним «своего», который лишь в наши дни получает не только стимулы, но и рабочие инструменты преодоления. В первую очередь, это критика, которая только учится дистанцироваться от анализируемых позиций.

ЛИТЕРАТУРА

- Будницкий О. В., Зеленина Г. С. «Свершилось. Пришли немцы!» *Идейный коллаборационизм в СССР в период Великой Отечественной войны*. Москва: РОССПЭН, 2012.
- Гюнтер Х. «Большая семья в советском кино». *Искусство кино* 4 (1996): 103–108.
- Дюков А. *Милость к нацизм: Советские репрессии против нацистских пособников в Прибалтике*. Москва: Фонд «Историческая память», 2009.
- Завьялова М. «Фольклорные и мифологические реминисценции в новелле Проспера Мериме “Локис”». Топоров В. Н. (ред.). *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Москва: Языки славянской культуры, 2005: 682–696.
- Зубкова Е. *Прибалтика и Кремль. 1940–1953*. Москва: РОССПЭН, 2008.
- Кантор Ю. «Прибалтика: Война без правил: (Фрагменты из книги)». *Звезда* 6 (2011): 141–166.
- Кравчинский М. *Песни, запрещенные в СССР*. Нижний Новгород: Деком, 2008.
- Маматова Л. *Ветви могучей кроны*. Москва: Искусство, 1986.
- Марголит Е. *Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*. Санкт-Петербург: Сеанс, 2012.
- Мартин Т. «Империя положительной деятельности: Советский Союз как высшая форма империализма». Суни Р. Г., Мартин Т. (ред.). *Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина*. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011: 31–87.

²⁶ Ср.: «Необычным для европейских держав образом Российская империя демонстрировала обратный имперский градиент: на периферии люди жили лучше, чем в центральных губерниях» (Эткинд 2014: 387).

- Орешина М. «Рецепт исторической рефлексии по-прибалтийски». *Международная Жизнь* 3 (2011): 144–158.
- Попова Ж. «Лакуны в мемориальной политике: Память о депортациях из Литвы в 1940-е гг.». *Журнал исследований социальной политики* 13/3 (2015): 407–420.
- Прохоров А. «“Человек родился”»: Сталинский миф о “большой семье” в киножанре “оттепели”. Ушакин С. (ред.). *Семейные узы: Модели для сборки: В 2 томах*. Т. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2004: 114–133.
- Руденко А. В. «Служебно-боевая деятельность войск НКВД по борьбе с националистическими формированиями на территории Прибалтики в 1944–1946 гг.». *Власть* 2 (2014): 189–192.
- Таннберг Т. (ред.). *Политика Москвы в республиках Балтии в послевоенные годы (1944–1956): Исследования и документы*. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2010.
- Тарханова Е. «Все хотели жить и работать: Взгляд на литовский вестерн о “лесных братьях”». *BaltNews. Vilnius News* <http://baltnews.lt/vilnius_news/20150427/1013690578.html>. 27. 04. 2015.
- Травин Д. «Как семидесятники создали Россию». *Звезда* 1 (2015): 194–207.
- Трояновский В. (ред.). *Кинематограф оттепели*. Кн. 1. Москва: Материк, 1996.
- Федоров А. В. «Украинские повстанцы 1940–1950-х годов в экранной версии Олеся Янчука: Медиакритический анализ». *Медиаобразование* 4 (2014): 156–163.
- Фомин В. И. (сост.). *Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства*. Москва: Материк, 1998.
- Эткинд А. *Внутренняя колонизация: Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Chernetsky V. “Between the Poetic and the Documentary: Ukrainian Cinema Responses to World War II”. Brouwer S. (ed.). *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield*. Boston; Leiden: Brill; Rodopi, 2016: 1–20.
- Clemens Jr. W. C. “Culture and Symbols as Tools of Resistance”. *Journal of Baltic Studies* 40/2 (2009): 169–177.
- Dassanowsky R. von (ed.). *Quentin Tarantino’s Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York; London: Bloomsbury, 2012.
- Geldern J. von, Stites R. *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays and Folklore, 1917–1953*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Gross T. “Anthropology of Collective Memory: Estonian National Awakening Revisited”. *Trames* 4 (2002): 342–354.
- Kelertas V. (ed.). *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- Kiisk K. “Kaljo Kiisa ebetavaline elu”. *Teater. Muusika. Kino* 12 (2005): 121–128.
- Kärk L. “Estonian Film: From *Bear Hunt* to *Autumn Ball*: Notes on Estonian Film History”. *KinoKultura* <<http://www.kinokultura.com/specials/10/kark.shtml>>. 06.10.2010.
- Mikonis-Railienė A., Kaminskaitė-Jančorienė L. *Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.
- Näripea E. “Aliens and Time Travellers: Recycling National Space in Estonian Science-Fiction Cinema”. *Studies in Eastern European Cinema* 1/2 (2010a): 167–182.
- Näripea E. “From Nation-Scape to Nation-State: Reconfiguring Filmic Space in Post-Soviet Estonian Cinema”. *Acta Academia Artium Vilnensis* 56 (2010b): 65–75.
- Näripea E. “The Women Who Weren’t There: Russians in Late Soviet Estonian Cinema”. Mazierska Ewa, Kristensen Lars, Näripea Eva (eds.). *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*. London: I. B. Tauris, 2014: 303–326.
- Novikova I. “Nation, Gender, and History in Latvian Genre Cinema”. Anikó I. (ed.). *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2012: 366–384.
- Pawłusz E. “The Estonian Song Celebration (*Laulupidu*) as an Instrument of Language Policy”. *Journal of Baltic Studies* 48/2 (2016): 251–271.
- Perkone I. “A Brief Look on Latvian Film History”. *Selection of Articles on Latvian Film: History and Present Trends* <<http://www.firstmotion.eu/art/MediaCenter/FirstMotion/Results%20and%20Outcomes/Overview%20on%20Latvian%20Film.pdf>>. Riga, 2013: 2–14.

- Powell L. "[Report]: Crime and Culture in Eastern European Film: *GoEast!* Festival of Eastern European Film, Wiesbaden, Germany, April 20–27, 2016". *Studies in Eastern European Cinema* 7/3 (2016): 296–298.
- Šmidchens G. *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle; London: University of Washington Press; Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2014.
- Šukaitytė R. "Practice-Based Film Education in Lithuania: Main Actors and Sites of Struggle". Hjort M. (ed.). *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Part 1. New York: Palgrave Macmillan, 2013: 25–43.
- Švedas A. "Has the Soviet Experiment Truly Come to an End? Historiography, Places of Memory and the Political Elite". *Lithuanian Historical Studies* 15 (2010): 157–170.
- Woll J. *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*. London: I. B. Tauris, 2000.
- Yekelchuk S. "Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War". *Australian and New Zealand Journal of European Studies* 5/2 (2013): 4–13.

Јан Левченко

МЕЂУ СВОЈИМА: АНТИСОВЈЕТСКА ПРИБАЛТИКА НА СОВЈЕТСКОМ ЕКРАНУ

Резиме

У чланку се анализира низ совјетских филмова који су посвећени совјетском присуству у Балтичком региону после Другог светског рата. У совјетско време сва моћ пропаганде била ја усмерена на то да се представи болан и противречив процес у терминима (интер)националне борбе „целог народа совјетских балтичких република“. Пошто су постале независне балтичке државе након распада совјетске империје, оне су се договориле да одбаце језик окупације и признају совјетску културну продукцију само ако она садржи „дисидентске“ алузије. Међутим, филмови о такозваној „шумској браћи“, који су почели да излазе у СССР-у средином 1960-х, имали су посла с процесом „унутрашње колонизације“ (термин А. Еткинда) и демонстрирали су много сложенију позицију него што то можемо да видимо кроз замагљену постсоцијалистичку оптику. Такви филмови као што су „Нико није хтео да умире“, „Гнездо на ветру“, „Шумске љубицице“ или „Личну безбедност не гарантујем...“, показују неочекивану разноврсност концепција националног идентитета и путева његовог развоја.

Кључне речи: вестерн, истраживања национализма, историја СССР, колонијална политика, герила.

Пирет Пейкер
Таллиннский университет
piret.peiker@tlu.ee

ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА ЭСТОНСКИЙ НАЦИОНАЛИЗМ*

В статье с точки зрения постколониального подхода анализируются культурные репрезентации эстонского национализма советского и постсоветского периода. Постколониальный взгляд позволяет отойти от однобокого публицистического взгляда на проблемы эстонского национализма, понять его культурные и политические особенности без идеализации или демонизации этого сложного феномена. Также в статье реконструируется гетерогенный контекст возникновения позднесоветского и постсоветского национализма в Эстонии.

Ключевые слова: национализм, деколонизация, постколониальные исследования, Эстония, постсоветский период.

The article analyses Estonian discourses of nationalism from the Soviet and post-Soviet period from the postcolonial perspective. It also reconstructs the heterogeneous context of the emergence of late Soviet and post-Soviet nationalism in Estonia. It is argued that the globally aware and multidisciplinary stance that the postcolonial approach promotes is helpful, as it allows one to consider the case reflectively, departing from entrenched polemics. It allows nuanced insight into the cultural and political characteristics of the Estonian case without idealizing or demonizing the complex phenomenon. At the same time the post-Soviet case study enables to interrogate the assumptions and biases of the field of Postcolonial Studies, which mostly focuses on the former Western colonies overseas.

Key words: nationalism, decolonization, Postcolonial Studies, Estonia, post-Soviet period.

Применима ли постколониальная теория к исследованию республик бывшего СССР, в частности стран Балтии? Многие исследователи признают, что да, и методы, разработанные на материале заморских колоний стран Западной Европы, также подходят для изучения советских кейсов (Kirss 2001; Moore 2006; Peiker 2006a; Račevskis 2006; Annus 2012; 2016). Не углубляясь в эту аргументацию, я лишь добавлю, что к стилю руководства нероссийскими территориями, принятому в Советском Союзе, вполне

* Статья представляет собой переработанный вариант исследования: Peiker Piret. "Estonian Nationalism through the Postcolonial Lens". *Journal of Baltic Studies* 47/1 (2016): 113–132.

приложимо определение колониализма, данное Энн Макклинток: это «захват и использование чужой геополитической территории вместе с организованным вмешательством в ее управление и культуру» (Childs – Williams 1997: 227). Помимо этого постколониальная оптика позволяет гораздо лучше понять многие процессы, происходившие в балтийских республиках как в советский период, так и после обретения независимости. Так, если в терминах деколонизации рассматривать движения за независимость второй половины 1980-х годов, то становятся яснее и роль провозглашенной ими национальной мобилизации, и последствия этой мобилизации в постсоветских Эстонии, Латвии и Литве.

На мой взгляд, подавление гражданской активности при советской власти лишь отчасти объясняет национализм балтийских движений. Нужно выстроить более широкую и обобщенную сравнительную перспективу, чтобы понять, какую роль национализм играет в процессах деколонизации и модернизации¹. Также необходимо сразу оговориться, что я не предлагаю рассматривать балтийские движения как деколонизацию и постсоветские национализмы – как постколониальные ради национального возвеличивания. И уж тем более я не хочу добавлять свой голос к интернациональному хору соревнующихся между собой жертв. Я исхожу из того, что мне не нравится однобокость, с которой современный либерализм в борьбе за права человека обличает любой национализм как «моральную ошибку» (Calhoun 2007: 1; сам автор не согласен с данным суждением). Этот уничижающий взгляд оценивает его как варварский и устарелый феномен, а не как явление модерности, нередко ратующее не только за государственный суверенитет, но и за новые, более справедливые и демократичные политические институты. При этом игнорируются такие постколониальные аспекты национализма, как его зачастую антиимперская направленность и возможная актуальность в условиях неравной глобализации.

В моей статье пойдет речь о политическом и социокультурном впечатлении, который оставил опыт тройной колонизации Эстонии (балтийскими немцами, Российской империей и Советским Союзом), о местных и навязанных извне аспектах модерности и о борьбе за политическое освобождение в изменяющихся исторических обстоятельствах². Все это сформировало сегодняшние эстонские коллективные самоидентификации и повлияло на политическое и культурное воображение. Эти самоидентификации постоянно изменяются и оспариваются с разных сторон, но

¹ В этом помогут как работы из смежных областей, посвященные государственности, империализму, глобализации и модернизации (Brown 2000; Calhoun 2007), так и собственно постколониальные исследования, совмещающие в себе социально-политический, литературоведческий и культурологический анализ (Lazarus 1999; 2004; Carroll – King 2003; Cheah 2003; 2007). Также здесь могут оказаться полезными политические труды интеллектуалов, созданные в эпоху деколонизации, еще до того, как сформировалось академическое поле *postcolonial studies* (Cabral 1973; Fanon 2004).

² Период XVIII–XIX веков рассмотрен в следующих работах: (Peiker 2006b; Jansen 2007; Plath 2011).

и способы оспаривания, в свою очередь, тоже обусловлены теми же историческими причинами. Например, одна из центральных проблем постсоветского государственного строительства в Эстонии – советские переселенцы, которых эстонцы иногда всех без разбора считают «колонизаторами». В ответ на это они создают собственные нарративы, в которых рассказывают о своей лепте в процесс деколонизации и о своем участии в создании нации (для примера см.: Grigorjan – Rosenfeld 2004).

Помещение Эстонии в международный постколониальный контекст также выявляет некоторые внутренние паттерны, которые в ином случае было бы непросто обнаружить. Так, противопоставление эстонцев и русских или либералов и консерваторов соотносится с иным крупным разделением – на так называемые «первую» и «вторую» Эстонии, то есть на тех, кого можно условно считать победителями и проигравшими в процессе деколонизации и реорганизации экономики³. Данное разделение напрямую соотносится с эстонской национальной идентичностью – эстонское самосознание тесно связано с неолиберальным⁴ мировоззрением, чья система ценностей глубоко интегрирована в национальный этос и с начала 1990-х годов поддерживается «вертикальным» государственным национализмом (Annist 2013: 108–109). Я вернусь к этому сюжету позже, но сначала выскажу несколько общих наблюдений о потенциале концептуализации национализма и государственности с точки зрения *postcolonial studies*.

* * *

В 1980-е и в начале 1990-х годов преобладающее отношение к национализму в западных странах было даже более пренебрежительным, чем сейчас. В то время завершалась эпоха антиколониальных национализмов в странах третьего мира, вырождавшихся в режимы диктатуры и насилия. Это повлияло и на постколониальные исследования, которые именно в тот период окончательно сформировались как независимая область. К тому же они во многом развивались в русле так называемого

³ Широко распространенное понятие «две Эстонии» восходит к открытому письму 26 эстонских социологов, опубликованному в газете «Postimees» 23 апреля 2001 года (Lagerspetz – Vogt 2004: 57–58). Там речь шла о расколе между политической элитой и населением. Однако вскоре, как показал опрос общественного мнения, проведенный фирмой Emor, словосочетание «две Эстонии» приобрело множество других смыслов: противопоставление богатых и бедных, элиты и маргинализированных слоев, успешных людей и аутсайдеров и т.д. С другой стороны, только 10% опрошенных этнических неэстонцев, говоря об изоляции русскоязычного населения, указали, что это понятие им знакомо (Saarts 2002).

⁴ Я понимаю под этим термином радикальный экономический либерализм, ассоциирующийся с теориями Милтона Фридмана и политикой Маргарет Тэтчер и Рональда Рейгана, при котором на первый план выходят коммерческие свободы и права частной собственности, но ослабляются другие либеральные установки, такие, как партисипативная демократия, равенство возможностей и культура свободных политических дебатов.

культурного поворота в социальных и гуманитарных науках, а потому «рассматривали национализм в первую очередь как культурное и эпистемологическое, а не социально-политическое, образование» (Chrisman 2004: 183). Поэтому в работах ведущих постколониальных исследователей национализм в основном был представлен либо как неудавшийся исторический проект, которому присущи исключение и неотъемлемая установка на доминирование, либо же как разновидность фантазии, ложного сознания. Они имели дело почти исключительно с государственно-стью западных метрополий, которую следовало деконструировать с помощью крайне абстрактно представленных мигрантов (см., например: Bhabha 1991; 2003) или исходящего от власти нативистского⁵ национализма (см., например: Spivak 2009).

С другой стороны, этот культурный и постструктуралистский поворот в *postcolonial studies* поспособствовал более тонкому пониманию колониального угнетения. Оно стало пониматься уже не просто как прямолинейное принуждение vs. сопротивление или принуждение vs. подчинение, а скорее как совокупность противоречий, стратегий соучастия и временных изменений, нередко с непредсказуемыми последствиями и обширными ответвлениями. Благодаря культурному повороту также возник справедливый скепсис в отношении любой слишком поспешной идеализации национального единства (включая и ту, которую предполагали националисты-деколонизаторы), поскольку прославление единства неизбежно уничтожает разнообразие групп и перспектив внутри нации, а всеобщее освобождение приносится в жертву интересам определенной политической элиты⁶.

Все это, безусловно, применимо и к анализу ситуации в балтийских республиках при СССР и после обретения независимости. Но в рамках данной парадигмы мало внимания уделяется деколонизаторским национализмам и государственному строительству, их укорененности в местных институциях, дискурсах и практиках. Возможно, в этом одна из причин того, почему проблемы деколонизации в советском блоке так долго не вызывали серьезного интереса у постколониальных исследователей. Согласно Симону Гиканди, для таких современных теоретиков, как Хоми Баба, нет большой разницы между текстами колониального периода и обращающимися к ним постмодернистскими текстами мигрантов – писателей и интеллектуалов (Gikandi 2006; см. также: Lazarus 1999: 68–143; Chrisman 2004).

Такому подходу противостоит концепция Фэн Чаа (Cheah 2003), где национализм понимается как философский концепт, тесно связанный с понятиями политической и духовной свободы, культуры и воспитания.

⁵ Согласно Биллу Эшкрофту, Гаррету Гриффитсу и Хелен Тиффин, нативизм – это «термин, обозначающий желание вернуть местные практики и культурные формы в том виде, в каком они существовали в доколониальном обществе» (Ashcroft et al. 2005: 159).

⁶ Впрочем, многие антиколониальные националисты – такие, как Амикар Кабрал, Эме Сезер или Франц Фанон, – и сами указывали на эти опасности (Chrisman 2004: 188).

Исследователь указывает, что следует искать сходство между реакциями европейских и постколониальных националистических интеллектуальных традиций на глубокие структурные изменения в их обществах (Cheah 2003: 6). Однако Чеа сравнительно равнодушен к вопросу разрушительного потенциала коллективности, заложенного в понятии «государственность», и к проистекающим отсюда проблемам формирования нации в постколониальный период. Здесь его подход хорошо дополняется социально-психологической перспективой, которую задает Бернард Як.

Как и Чеа, Як подчеркивает, что национализм способен придавать силы, освобождать и создавать общую почву, на которой могут быть дозволены все различия, решены конфликты и созданы новые ценности. Однако, по его словам, важно замечать тот момент, когда национализм становится «морально проблематичным» (Yack 2012: 215). Это происходит, когда современное моральное негодование от того, что кто-то не дает реализоваться самоопределению, основанному на народном суверенитете, сталкивается с общечеловеческим чувством беспокойства по поводу общности культурного наследия (которое, таким образом, ущемляется). Подобное давление с двух сторон может расшатать психологические ограничения, которые есть у большинства людей, – такие, как чувство справедливости, забота о людях, не входящих в данное национальное сообщество, или даже соображения собственного интереса (Yack 2012: 213–232). Защита культурного наследия – обычная ситуация в постколониальных государствах, поскольку важными чертами колониализма являются культурная подчиненность и маргинальность, а обвинение в культурной неполноценности часто служит оправданием для введения колониального управления (Yack 2012: 133). Забота о суверенитете тоже не всегда исчезает с деколонизацией, потому что сохраняются иностранная угроза (реальная или вымышленная) и / или непрямые формы доминирования со стороны бывшей метрополии. Все это продолжает подпитывать пылкий национализм и может усилить недоверие и вероломную политику в отношении меньшинств, особенно если, как в случае стран Балтии, эти меньшинства связаны с колониальным противником и воспринимаются как опасные (ср. Lagerspetz – Vogt 2004: 80).

Як полагает, что мыслить исключительно в терминах «прав», как сейчас считается само собой разумеющимся при обсуждении проблем суверенитета и самоопределения, иногда может оказаться контрпродуктивным (Yack 2012: 239–244). Облегчить ситуацию можно, если подойти к ней с точки зрения столкновения неправд, а не конфликта прав (Yack 2012: 295–296). В запутанной постимперской истории, как в случае Советского Союза, люди (даже следующие поколения) сталкиваются с задачей, которую не в состоянии сами понять и решить, а могут только испытывать на себе ее последствия. Подходя к делу с точки зрения множества неправд, можно разглядеть несправедливость или беды, которые переживает другая группа, не игнорируя при этом ее собственных претензий (Yack 2012: 296).

По мнению политолога Тыниса Саартса, в Эстонии сформировались две конкурирующие модели демократии: более либеральная гражданская модель, открытая для этнических меньшинств, и более закрытая и конфронтационная «демократия защиты нации» (Saarts 2012). Вторая приобрела большую популярность после конфликта вокруг Бронзового солдата⁷ и русско-грузинской войны 2008 года, но одновременно отражала и чувство разочарования от стремительного подчинения «европейским» нормам и ценностям во имя богатства и безопасности, которые обещало членство в Европейском союзе. Обе модели восходят ко времени Поющей революции. Как указывает Саартс, первая в целом связана с Народным фронтом Эстонии (по крайней мере ранним, открытым для всех, кто выступал против советского режима доперестроечного образца), вторая – с Комитетом граждан Эстонии, ставившим перед собой цель возродить независимую Эстонию как продолжение межвоенной республики. Саартс справедливо указывает на две системы ценностей, существовавших в течение деколонизации и позже, но следует подчеркнуть, что для многих людей они частично дублировали друг друга и чередовались в зависимости от ситуации, не разделяя население Эстонии на две четкие группы. Многие эстоноговорящие вступали одновременно и в Народный фронт, и в Комитет граждан (Lauristin – Vihalem 2009: 8). Более того, Центристская партия, которую Саартс определяет как наследника Народного фронта, хотя и принимала членов независимо от их этнической принадлежности, при этом хорошо известна таким же вертикальным стилем управления, как и партии «защиты нации» (Jeffries 2004: 141).

Концепцию Саартса имеет смысл дополнить определением основных подходов к интерпретации государственности в Эстонии: это нативистский, народный, вертикально-иерархический, конституционный и космополитический тренды⁸. Они не исключают друг друга и переплетаются в самых разнообразных (и нередко контринтуитивных) комбинациях в зависимости от ситуации. Крайне трудно встретить тот или иной тренд в чистом виде. В самом деле, можно сказать, что большая часть эстонского

⁷ В апреле 2007 года эстонское правительство перенесло последний оставшийся в Таллине памятник советскому («освобождению» из центра города на военное кладбище на окраине. Решение было связано с тем, что около мемориала русскоговорящие таллинцы регулярно отмечали 9-е мая, и это приводило к стычкам между русскими и эстонскими экстремистами. Перенос сопровождался демонстрацией русскоговорящих защитников памятника, переросшей в массовые уличные беспорядки. В знак протеста против решения эстонского правительства прокремлевские молодежные группировки осадили посольство республики в Москве, а сайты эстонских правительственных учреждений, банков, газет и т.д. были атакованы российскими хакерами (Petersoo – Tamm 2008; Ehala 2009; Lagerspetz – Vogt 2013: 57, 61–62).

⁸ Лейф Калев, Отт Луми и Тынис Саартс описывают эстонскую национальную политику более детализированно, чем простое противопоставление этнической vs. гражданской политики идентичности. В результате получается более сложная и подвижная картина (Kalev et al. 2009). Это в целом совместимо с моим подходом.

общества до определенной степени разделяет «народный» и «конституционный»⁹ подходы или по крайней мере должна осознавать их нормативный статус. Эти два тренда в национальном самосознании играют ключевую роль в сохранении Эстонии в границах либеральной демократии.

Представление о государственности как о поистине народном устройстве существует в Эстонии параллельно с вертикально-иерархическим национализмом, который тоже возник во время Поющей революции и окреп в 1990-е, когда правящая элита провела решительные экономические и государственные реформы (Lauristin – Vihalemm 2009: 8–11). Более того, и экономическое кредо неолиберализма, и деколонизация в форме исключения советских переселенцев из числа «граждан» были восприняты большинством этнических эстонцев как справедливые и стали частью эстонской национальной аксиологии (Lauristin – Vihalemm 2009: 9–11).

У радикализма и чрезвычайно дотошного воплощения неолиберальных реформ (Annist 2013: 118–119), сделавших эстонскую модель сотрудничества с МВФ ученической, есть важный постколониальный бэкграунд. Многие эстонцы воспринимают членство своей страны в ВТО, НАТО и Евросоюзе не (только) как самоцель, но как бегство из сферы экономического и политического влияния России, со стороны которой они по-прежнему чувствуют имперские амбиции (Lagerspetz – Vogt 2004: 77). Правительство могло спокойно и без обсуждений проводить программы реформ в 1990-х и меры жесткой экономии – после экономического кризиса 2008 года, не провоцируя этим не только массовых беспорядков, но даже серьезного протеста со стороны так называемой «второй Эстонии». И все это несмотря на то, что на ценностном уровне Эстония остается не просто страной слабого социального неравенства, но одной из самых эгалитарных в Европе: согласно одному из недавних «Докладов о развитии человеческого потенциала», две трети населения верят, что разница в доходах по стране слишком велика (Roosalu 2013: 117); предыдущие исследования показывают сходные результаты (Lagerspetz – Vogt 2013: 63)¹⁰. Помимо фактора России важную роль играет и то, что неолиберальные установки были просто приняты по умолчанию, без рассмотрения альтернативных сценариев (Thorhallsson – Kattel 2013: 91, 95–96). Массовый активизм заново возник лишь на пике экономического кризиса. Существенно, что теперь этот активизм зачастую фокусируется как на частных вопросах политических программ, так и на вертикально-иерархическом устройстве правления в целом.

⁹ Под «конституционным» трендом я имею в виду не «постнационалистский» конституционный патриотизм, а скорее символический вес законов в процессе легитимации «хозяев в своем доме». Публичная полемика в обществе в основном идет вокруг отдельных законов и в юридических категориях.

¹⁰ Для сравнения можно взять США, где неравенство выражено сильнее, чем в Эстонии. Там меньше 30% населения воспринимают это как проблему (Roosalu 2013: 116–117).

Однако вертикальный подход к национальным проблемам свойственен не только сегодняшним правящим партиям. Публичным дискуссиям в Эстонии присущ категорический стиль, а широко распространенная идея «безальтернативности» может быть связана не только с советским влиянием, но и с революционным самодовольством, к которому часто склонны деколонизаторы (см. об этом в мемуарной форме у одной из лидеров Поющей революции: Lauristin 2010: 136). В обычной ситуации общество находит способы ослабить свой моральный и политический фундаментализм: национальное сообщество – не догма (как религиозная секта), а понимание, до какой степени единство его членов способно существовать в условиях несогласия и неодобрения между ними (Yack 2012: 38–39, 184–212). Но колониальный опыт и ощущение внешнего давления на общество приводят к тому, что разногласия начинают восприниматься уже не просто как дискуссия или различие, а как символ злых намерений либо идиотизма.

В то время как российский империализм продолжает считаться угрозой для эстонского национального суверенитета, гораздо реже обсуждается другой вопрос: как *технэ* экономического неолиберализма, во многом считающееся элементом государственности, одновременно уничтожает государственность в обоих аспектах, выделенных Яком? Народный суверенитет подчиняется требованиям рынка, которые кажутся космическими силами, извне влияющими на (национальную) политику. Чувство национальной общности атомизируется, поскольку в повседневной жизни люди оказываются изолированными друг от друга конкурентами. В условиях хрупкой постколониальной экономики, когда ресурсов мало, а социальная защита слаба, свободный рынок способен убить во многих экономический потенциал и предпринимательский дух (а также ослабить коллективную солидарность), потому что схемы кооперации и разделения ресурсов времен колониального периода не замещаются новыми, а просто разрушаются (Annist 2013).

В такой ситуации люди склонны выискивать козлов отпущения и создавать механизмы замещения, чтобы оправдать вину, – будь то вина успеха или неудачи. Нативистский тренд в эстонской интерпретации государственности парадоксально уравнивает неолиберальный фундаментализм, поскольку он вызывает к жизни определенные версии народного суверенитета (демократия большинства, превосходящая либеральные ценности) и общности («мы» vs. «они»). Нативизм способен вдохнуть в колонизированный народ воодушевление и уверенность в себе, чтобы те смогли поставить под вопрос навязанную им извне нормативность; в то же время он не в состоянии дать ответ на другой вопрос – возможно ли вообще и даже желательно ли полное «возвращение» к доколониальному состоянию? Стремление полностью вычеркнуть колониальный период может создать скорее новые ситуации несправедливости и столкновение «прав», чем конструктивный подход к решению различных «неправ». Более того, как показал Фэн Чаа, народный национализм

защищает от сил угнетения именно потому, что поддерживает творческую взаимосвязь между отдельными людьми и коллективом, обеспечивая их культурно-политическое воспитание. Бескомпромиссный нативистский национализм – неважно, вертикальный или низовой, – представляющий эстонцев в виде ограниченного набора характеристик и расценивающий неподчиняющихся как правонарушителей, не подходит для этой творческой роли.

* * *

Колониальные власти создают на местах свои институты, гомогенизирующие покоренных ими людей, чтобы продолжать беспрепятственно ими управлять. Эти подчиненные люди, если не готовы отказаться от собственных коллективных идентичностей и объединить их в рамках предположительно более престижного колониального проекта, изобретают разные стратегии сопротивления. Но эти стратегии обязательно входят в противоречие с колониальной властью и принимают на себя часть ее качеств. В постколониальный период они сохраняются как часть банка коллективной памяти и могут быть реализованы (неважно, правильным способом или нет). В результате колониальное прошлое неизбежно формирует элементы национального настоящего.

Но прошлое неоднородно. Оно не только ограничивает одни возможности, но и – что не менее важно – открывает другие. Нация – гораздо более открытая конструкция, чем сейчас модно считать. Она может стать значительной составляющей политического образования именно потому, что сама является чем-то иным, нежели политика, и основана на универсальной склонности человека заботиться о тех, с кем он сосуществует. Это форма коллективного участия и усилия, и хотя ее нельзя устремить по желанию в каком-либо определенном направлении, сама по себе она крайне подвижна и разнородна. История эстонской национальной мысли демонстрирует множество вдохновляющих примеров, которые выходят за рамки данной статьи. Наследие Поющей революции включает в себя как идеологическое самодовольство, так и дискурсы и практики широкомасштабной народной самоорганизации. Конечно, в XXI веке нет смысла воскрешать политические проекты прошлого, однако культурное наследие можно использовать в качестве источника вдохновения, заново представляя сегодня постимперскую нацию.

Хотя в статье в основном шла речь о неолиберальном и неоколониальном аспектах глобализации, но взаимосвязь между национальным государством и глобализирующимся миром, безусловно, столь же многогранна. С одной стороны, ослабление способности государства поддерживать свою государственность влияет на эстонское общество (как и на любое другое) повышением непредсказуемости и ростом внешних центров силы. С другой стороны, эстонский случай теперь можно рассматривать в международном контексте и включать в универсальный

анализ колониального подчинения, неравномерности властных отношений и различных национализмов. Появилась возможность расширить горизонты и изучить эстонскую, латвийскую и литовскую проблематику в ряду транснациональных аналогий и взаимосвязей, а не замыкаясь внутри небольшого региона. И такая задача важна не только в теоретическом, но и в политическом плане.

Перевод с английского Николая Поселягина

ЛИТЕРАТУРА

- Annist Aet. "Kuhu kadus ettevõtlikkus? Vaatlusi sotsialismijärgsest külast". *Vikerkaar* 4–5 (2013): 108–123.
- Annus Epp. "The Problem of Soviet Colonialism in the Baltics". *Journal of Baltic Studies* 43/1 (2012): 21–45.
- Annus Epp. "Between Arts and Politics: A Postcolonial View on Baltic Cultures of the Soviet Era: [Foreword to the special issue 'A Postcolonial View on Soviet Era Baltic Cultures']". *Journal of Baltic Studies* 47/1 (2016): 1–13.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2005.
- Bhabha Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". Bhabha H. K. (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1991: 291–322.
- Bhabha Homi K. "On Writing Rights". Gibney M. J. (ed.). *Globalizing Rights: The Oxford Amnesty Lectures 1999*. Oxford: Oxford University Press, 2003: 162–183.
- Brown David. *Contemporary Nationalism: Ethnic, Civic and Multicultural Politics*. London: Routledge, 2000.
- Cabral Amílcar. *Return to the Source: Selected Speeches of Amílcar Cabral*. New York: Monthly Review Press, 1973.
- Calhoun Craig. *Nations Matter: Culture, History and the Cosmopolitan Dream*. London: Routledge, 2007.
- Carroll Clare, King Patricia (eds.). *Ireland and Postcolonial Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003.
- Cheah Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Cheah Pheng. *Inhuman Condition: On Cosmopolitanism and Human Rights*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- Childs Peter, Williams Patrick. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. London: Prentice Hall; Harvester Wheatsheaf, 1997.
- Chrisman Laura. "Nationalism and Postcolonial Studies". Lazarus N. (ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 183–198.
- Ehala Martin. "The Bronze Soldier: Identity Threat and Maintenance in Estonia". *Journal of Baltic Studies* 40/1 (2009): 139–158.
- Fanon Frantz. *The Wretched of the Earth* [1961]. New York: Grove Press, 2004.
- Gikandi Simon. "Postcolonial Theory and the Specter of Nationalism. [Review]: Cheah Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press, 2003". *CLIO* <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-157946468.html>>. 22. 09. 2006.
- Grigorjan Rafik, Rosenfeld Igor (eds.). *Iseseisvuse anatoomia*. Tartu; St. Petersburg: Kripta; Bazunov, 2004.
- Jansen Ea. *Eestlane muutuvus ajas: Seisusühiskonnast kodanikuühiskonda*. Tartu: Eesti Ajaloohiiv, 2007.

- Jeffries Ian. *The Countries of the Former Soviet Union at the Turn of the Twenty-First Century: The Baltic and European States in Transition*. London: Routledge, 2004.
- Kalev Leif, Lumi Ott, Saarts Tõnis. "Eesti poliitiline kultuur: Poliitikaastiilid ja poliitikaprotsess". *Riigikogu Toimetised* <<https://rito.riigikogu.ee/eelmised-numbrid/nr-19/eesti-poliitiline-kultuur-poliitikaastiilid-ja-poliitikaprotsess>> 19 (2009): 50–58.
- Kirss Tiina. "Rändavate piirid: Postkolonialismi võimalused". *Keel ja Kirjandus* 10 (2001): 673–682.
- Lagerspetz Mikko, Vogt Henri. "Estonia". Berglund S., Ekman J., Aarebrot F. H. (eds.). *The Handbook of Political Change in Eastern Europe*. 2nd ed. Cheltenham: Edward Elgar, 2004: 57–94 [Chap. 3].
- Lagerspetz Mikko, Vogt Henri. "Estonia". Berglund S., Ekman J., Deegan-Krause K., Knutsen T. (eds.). *The Handbook of Political Change in Eastern Europe*. 3rd ed. Cheltenham: Edward Elgar, 2013: 51–83 [Chap. 4].
- Lauristin Marju. *Punane ja sinine: Peatükke kirjutamata elulooraamatust: Valik artikleid ja intervjuusid 1970–2009*. Tallinn: AS Eesti Ajalehed, 2010.
- Lauristin Marju, Vihalemm Peeter. "The Political Agenda during Different Periods of Estonian Transformation: External and Internal Factors". *Journal of Baltic Studies* 40/1 (2009): 1–28.
- Lazarus Neil. *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Lazarus Neil (ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Moore David Chioni. "Is the Post-in Postcolonial the Post-in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique". Kelertas V. (ed.). *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam: Rodopi, 2006: 11–43.
- Peiker Piret. "Postcommunist Literatures: A Postcolonial Perspective". *Eurozine* <<http://www.eurozine.com/articles/2006-03-28-peiker-en.html>>. 28. 03. 2006a.
- Peiker Piret. "Postcolonial Change: Power, Peru and Estonian Literature". Kelertas V. (ed.). *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam: Rodopi, 2006b: 105–137.
- Petersoo Pille, Tamm Marek (eds.). *Monumentaalne konflikt: Mälu, poliitika ja identiteet tänapäeva Eestis*. Tallinn: Varrak, 2008.
- Plath Ulrike. *Esten und Deutsche in den Baltischen provinzen Russlands: Fremdheitskonstruktionen, Lebenswelten, Kolonialphantasien 1750–1850*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011.
- Račevskis Kārlis. "Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States". Kelertas V. (ed.). *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam: Rodopi, 2006: 165–186.
- Roosalu Triin. "Income Inequality and Equality". Heidmets M., Lauristin M., Sepp J., Terk E., Toots A. (eds.). *Estonian Human Development Report 2012/2013: Estonia in the World*. Tallinn: Eesti Koostöökoogu, 2013: 114–121 [Chap. 3.2].
- Saarts Tõnis. "Kas teine Eesti on olemas?" *Postimees* <<http://arvamus.postimees.ee/1938665/kas-teine-eesti-on-olemas>>. 10. 05. 2002.
- Saarts Tõnis. "Kahest demokraatiatudelist ja Eesti demokraatia tuumikpingest". *Vikerkaar* 6 (2012): 78–88.
- Spivak Gayatri Chakravorty. "Nationalism and the Imagination". *Lectora* 15 (2009): 75–98.
- Thorhallsson Baldur, Kattel Rainer. "Neo-Liberal Small States and Economic Crisis: Lessons for Democratic Corporatism". *Journal of Baltic Studies* 44/1 (2013): 83–103.
- Yack Bernard. *Nationalism and the Moral Psychology of Community*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Пирет Пејкер

ПОСТКОЛОНИЈАЛНИ ПОГЛЕД НА ЕСТОНСКИ НАЦИОНАЛИЗАМ

Резиме

У чланку се с тачке гледишта постколонијалног приступа анализирају књижевне и културне репрезентације естонског национализма совјетског и постсовјетског периода. Постколонијални поглед даје могућност да се напусти једностран публицистички поглед на проблеме естонског национализма, да се схвате његове културне и политичке карактеристике без идеализације или демонизовања овог сложеног феномена. Такође се у чланку реконструише хетерогени контекст појаве позносовјетског и постсовјетског национализма у Естонији.

Кључне речи: национализам, деколонизација, постколонијална истраживања, Естонија, постсовјетски период.

Денис Иоффе
Гентский университет
Амстердамский университет
dennis.ioffe@ugent.be

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ТЕКСТУАЛЬНОГО И ЖИВОПИСНОГО В ПОЭЗИИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА. (НАСЕКОМЫЙ ЖУК ИЛЬИ КАБАКОВА: РАКУРСЫ ДЕМОНОЛОГИИ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ ИРОНИИ И ЮМОРА)

В статье анализируется один случай живописно-вербального интертекста, довольно примечательный в контексте искусства русского концептуализма: интертекстуальный пласт вербально-живописной работы Ильи Кабакова «Жук» (1982). Работа представляет собой живописное изображение жука с которым стихотворением-стилизацией, написанным, вероятно, самим Кабаковым. Визуальный образ вызывает в памяти длинный ряд изображений жуков, начиная с Альбрехта Дюрера (1505), в то время как стихотворение выстраивает интертекстуальные параллели к творчеству обэриутов, за которыми, в свою очередь, скрывается еще более длинный ряд ассоциаций – от Кафки до Библии.

Ключевые слова: жук, Илья Кабаков, московский концептуализм, интертекстуальность.

The article focuses on a peculiar case of verbal and pictorial intertextuality in the art of Russian conceptualism. It analyses some of the intertextual layers related to Ilya Kabakov's work *The Beetle* (1982), which combines verbal and visual art. The Beetle (*Zhuk*) comprises of a painted image of an insect juxtaposed alongside a stylized Russian "children's poem" that was most probably composed by the artist himself. The Beetle's visual image pointedly alludes to a long line of various historical insect figures and characters beginning with those created by Albrecht Dürer (1505), while the poem establishes some intertextual parallels with the absurdist oeuvre of the Russian Oberiutians, who, in turn, evoke a suggestive series of associations from Kafka to the Bible and vice versa.

Key words: beetle, Ilya Kabakov, Moscow Conceptualist movement, intertextuality.

В своих многочисленных ценных штудиях, посвященных различным аспектам поэтики последних трех веков, Игорь Пильщиков всегда, как кажется, уделял особое внимание интертекстуальности. Укажу в качестве самого характерного примера его работу «“Ante hoc, ergo propter hoc”»: Еще раз о критериях интертекстуальности, или “Случайные” и “неслучайные” сближения: (На материале поэзии пушкинской эпохи)» (Пильщиков 2013).

В нижеследующих кратких заметках мы бегло сосредоточимся на одном крохотном случае живописно-вербального интертекста, оказывающемся

довольно примечательным в контексте искусства русского концептуализма. Речь об интертекстуальном образе насекомого, известного под обозначением *жук*.

Как устроена любая аллюзия? Этим вопросом задается Игорь Пильщиков. Как устроено «любое ситуативно-мотивированное высказывание, которое всегда рассчитано на знакомство слушающего с экстралингвистической реальностью и ее текстовыми составляющими»? Он поясняет, что семантическая «гипокогерентность», по сути, «не определима формально и опирается на экзегезу»: какой из двух рассматриваемых текстов «имманентно когерентен» в противоположность другому, который «нуждается в трансцендентной интертекстуальности»? (Пильщиков 2013). Здесь уместно будет прибавить, что таких текстов может быть намного больше двух, но, усложняя задачу, это тем не менее не изменяет саму суть природы анализа.

Пильщиков делает крайне важное для наших задач замечание, что порой «посттекст дополняет недостающие логические и ассоциативные связи, преодолевая гипокогерентность претекста (*Prätexit*)». Так, к примеру, «в истории художественного перевода мы находим множество примеров, когда переводчик вынужден интерпретировать и прояснить» не очень известный и «непонятный оригинал» (Пильщиков 2013).



Ил. 1. Илья Кабаков. «Жук» (1982)

Ниже мы остановимся на некоторых аспектах интертекстуальной иконографии вербально-живописной работы Ильи Кабакова «Жук» (1982; ил. 1). Она побила особый рекорд по продажам для «русского»¹ искусства

¹ Является ли Илья Кабаков *русским художником*, мы судить не беремся, ибо не знакомы с каким-либо его четким высказыванием, которое бы прямо утверждало: «Я, Илья Кабаков, русский художник» – на манер недавнего заявления Виктора Пивоварова,

современности: на лондонском аукционе «Phillips de Pury & Co» она была продана за более чем 5 миллионов долларов. Этим достижением один из отцов-основателей московского романтического концептуализма, 74-летний на тот момент Илья Кабаков заметно превысил свой собственный рекорд, достигнутый продажей работы «Номер люкс» (1981), ушедшей при похожих обстоятельствах на год раньше за 4 миллиона тех же самых долларов. Кабаковский жук был выполнен эмалью на фанере (размер 2,3 × 1,5 м) в знаменательном брежневском 1982 году – то есть в то время, когда художник еще жил в СССР и не был женат на Эмилии Кабаковой. В «Жуке» обычная кабаковская ирония оказывается несколько более скрытой и нечеткой, чем обычно. Объект насмешки кажется на первый взгляд предметно размытым. Здесь *детский* стиль стихотворения как будто заменяет более brutальные высказывания мастера, сделанные в его более «знаменитом» стиле советского туалетно-кухонного быта. Жук оказывается диалектически тесно связан с кабаковским поливалентным концептом «Альбома», когда художник прихотливо производил гиперреалистичные картины с вкраплениями фрагментов вербального текста, зачастую довольно абсурдного или суггестивно-сюрреалистичного.

Примечательно, что изначально в жизненном цикле насекомых жуков европейские христианские художники усматривали некую аллегорию самого процесса трудоемкого спасения души. Неслучайно, что церковью вполне поощрялось коллекционирование бабочек, где с образом бабочки как бы смыкалась сама душа. Женщина-стрекоза становится особым суггестивным образом, повествующим о неких тайнах укромного человеческого бытия (ил. 2).



Ил. 2. Рене-Жюль Лалик (1898)

биологического отца кабаковского пасынка Пепперштейна, который в недавнем видеозфире с Борисом Гребенщиковым и Иваном Толстым определил себя как «русского художника». Все эти характеристики между тем мало что значат, ибо даже такой гиперболический израильский еврей, как Михаил Гробман, тоже часто величает себя «русским художником» (порой рассеянно забывая добавить прилагательное «еврейский»). См. об этом, в частности: (Июффе 2016).

Прямо на живописном теле майского жука Илья Кабаков выписал следующий интересный стих собственного, судя по всему, сочинения:

Я в траве нашел жука.
 Черный жук, блестящий.
 Для коллекции моей
 Самый подходящий.
 Вырывается мой жук,
 Прыгает, стрекочет.
 Он в коллекцию мою
 Попадать не хочет.

Приобретенный на лондонском аукционе, «Жук» далее энтомологически попал прямиком в коллекцию российско-швейцарского миллионера Вячеслава Кантора, в его частный Музей искусства авангарда «МАГМА», который особое внимание уделяет именно «еврейскому авангарду».

Стилизованное стихотворение Кабакова интертекстуально отсылает сразу к множеству образцов русской насекомой² жукопоэзии. Первый интертекстуальный пласт, который приходит здесь на ум, – это, несомненно, детская поэзия, в том числе анонимная, на уровне «архетипа»:

Про жука

Я нашел жука в цветке, я держу его в руке,
 жук такой хорошенький [2 раза],
 спинка вся в горошинку.
 Я хотел с жуком поладить, спинку пеструю погладить,
 жук дружить на захотел и с ладошки улетел [2 раза].
 (И. Черницкая)

Из огромного массива поэзии жуков можно привести также следующие:

Я нашла себе жука
 На большой ромашке.
 Не хочу держать в руках,
 Пусть сидит в кармашке.
 Лапок шесть, глазки два,
 Трещинка на спинке.
 Вот хорошая трава,
 На, поешь травинки.
 Ах упал, упал мой жук,
 Нос запачкал пылью.
 Улетел зеленый жук,
 Улетел на крыльях.
 (Сетевой фольклор)

² «Насекомый» как прилагательное представляет собой сардонический неологизм Антона Чехова («Лишние люди». *Петербургская газета* 169 (23. 06. 1886): 3; отдел «Летучие заметки»; подпись: А. Чехонте).

Попрыгунья блошка,
 Подогни ножки,
 Перестань скакать,
 Пора ложиться помирать.
 (Фольклор, Калужская область)

Ценно в интертекстуальном плане и такое:

Жука я подобрал в кустах,
 Продрогшего, бездомного,
 На лакированных крылах
 Подпалины огромные.
 А дома вылечил жука
 Микстурой и морошкой,
 И он взлетел до потолка,
 Задорно дрыгнув ножками!
 Пропел на люстре: – Я – живой!
 Вниз головою свесился!
 Теперь мой жук живет со мной
 И – весь от счастья светится!
 (Сетевой фольклор)

Или такой текст, прямо перекликающийся со стихотворением на картине Кабакова:

Я поймал в траве жука
 Но помял его слегка.
 Говорит мне пленный жук:
 – Вот, что я тебе скажу:
 Ты меня не обижай,
 В банку с крышкой не сажай.
 Видишь, я хороший,
 Крылышки в горошек.
 (Сетевой фольклор)

У гимнописца Сергея Михалкова читаем вполне релевантный хрестоматийный жучиный экзерсис:

...На пустой лесной тропинке
 Толстый Жук лежал на спинке,
 Кверху ножки он держал
 И беспомощно жужжал.
 Рядом, выйдя на тропинку,
 Муравей тащил былинку.
 Он взглянул издали
 На жужжащего Жука.
 (Михалков 2004: 135)

Русская поэзия, в том числе модернистская, полна различного рода насекомыми. Наиболее яркими примерами могут считаться случаи Хлебникова и Заболоцкого, проанализированные Андреем Ромахиным-Россомахиным (Россомахин 2004; 2005). Жуки и насекомые Заболоцкого, несомненно, должны быть названы в качестве едва ли не первой и центральной интертекстуальной модели влияния для русского концептуализма жуков в исполнении Ильи Иосифовича Кабакова.

Вероятно также, что изначальное вдохновение в плане трансгрессивно-реалистического живописания насекомого жука Кабаков мог почерпнуть из знаменитой работы Альбрехта Дюрера (ил. 3):



Ил. 3. Альбрехт Дюрер. «Жук-олень» (1505)

Насекомую тему Кабаков активным образом разрабатывал и в некоторых своих инсталляционных сериях, например в «Житии мух». В этом особом житии зритель мог как бы по-настоящему погрузиться в особого рода постижение своеобразной «жизненной цивилизации навозных мух». Эта цивилизация, согласно Кабакову, оказывает некое параллельное влияние на многие судьбы человечества, исподволь формируя его трансгрессивную политику и экономику, но особенно – культуру и искусство. Связанный с инсталляцией «Концерт для группы мух» как бы сонористически декорирует эту тему³. Как сообщает ближайший соратник, друг и главный интерпретатор Кабакова – нью-йоркский искусствовед Борис Гройс:

³ Речь идет об особой звуковой композиции Ильи Кабакова и концептуального фри-джазового перкуссиониста Владимира Тарасова. В аудиоинсталляции «Концерт для группы мух» все гипотетические насекомые странно жужжаще парят, тогда как их тихие шелестящие звуки как бы эмбиентно льются из притороченных повсюду динамиков. См. об этом: (Мокроусов 2012).

В начале 90-х годов Кабаков много изображал мух. Потому что мухи как ангелы. Но они при этом не ценятся. Воспринимаются как пошлый вариант ангелов. Они везде летают. Кабаков сделал описание мушиной цивилизации. Не знаю, есть ли тут литературная тема, но вот и у Сартра была пьеса «Мухи». Вообще тема мух – это давняя традиция (Гройс 2011).

Как сообщал Петр Николаевич Мамонов: «Не убивайте мух» (здесь в особенности важен его знаменитый текст «Муха – источник заразы»). Тем временем вся знаменитая московская мушиная выставка Кабакова представляет собой хороший материал для культурно-насекомой работы. Как пишет один анонимный критик:

Уже в самом начале экспозиции, среди аутентичных экспонатов мушиного музея, выставлены несколько работ из «классического», коммунально-концептуального периода «Чья это муха?». И именно они задают тему развития творчества Ильи Кабакова в контексте мушиной цивилизации. Демиург оказывается одним из голосов, «напоминающих <...> мушиное жуужжание...» (Мухи отдельно 2008).

Как отмечал Гройс:

Кабаков превращает слово муха в некое слово-джокер, которое может быть применимо потенциально вообще к чему угодно <...>. В самой забавной констатации этого факта можно видеть иронию над высокими понятиями философии, которые не отличаются, в сущности, от мухи. Но, одновременно, в способности эфемерного слова, лишенного благородной философской традиции, <...> можно видеть исторический шанс, который открыт также и для пустой и простой мухи – шанс на построение своего собственного мушиного рая, своего собственного мира мушиных, платоновских сущностей (Кабаков 1992: 56).

Известно также, что виднейший хармсовский друг, «оставленный судьбою», Николай Олейников последовательно собирал пусть не мух, но жуков и как утонченный энтомолог-любитель часто посещал Зоологический институт Академии наук, состоял в разного рода взаимоотношениях с сотрудниками особой Лаборатории систематики насекомых. Олейников и «муху безумно любил!»⁴ А тот же Кабаков, как и все его андерграундное среднесоветское *milieu*, которое в широком смысле включает Кропивницкого, Рабина, Некрасова, Красовицкого и многих других, очень ценил и активно читал именно этот срез неподцензурной русской поэзии XX века. Мелкие досадные насекомые значимо присутствуют в различных удивительных текстах Олейникова:

⁴ См. о мушино-человеческом синкретизме у Олейникова: «Бывало, возьмешь микроскоп, / На муху направишь его – / На щеки, на глазки, на лоб, / Потом на себя самого. / И видишь, что я и она, / Что мы дополняем друг друга, / Что тоже в меня влюблена / Моя дорогая подруга. / Кружилась она надо мной, / Стучала и билась в стекло, / Я с ней целовался порой, / И время для нас незаметно текло» (Поэты 1994: 417).

Везде преследуют меня – и в учрежденьи и на бульваре –
 Заветные мечты о скипидаре.
 Мечты о спичках, мысли о клопах,
 О разных маленьких предметах;
 Какие механизмы спрятаны в жуках,
 Какие силы действуют в конфетах.
 <...>
 В траве жуки проводят время в занимательной беседе.
 Спешит кузнечик на своем велосипеде.
 (*«Служение науке», 1932*)

Лев рычит во мраке ночи,
 Кошка стонет на трубе,
 Жук-буржуй и жук-рабочий
 Гибнут в классовой борьбе.
 (*«Надклассовое послание», 1932*)

Видела муха лес,
 Полный красот и чудес:
 Жук пролетел на закат,
 Жабы в траве гремят,
 Сыплется травка сухая.
 (*«Чуковскому от автора», 1930*)

Я стою в лесу, как в лавке,
 Среди множества вещей.
 Вижу смыслы в каждой травке,
 В клюкве – скопище идей.
 На кустах сидят сомненья
 В виде черненьких жуков,
 Раскрываются растенья
 Наподобие подков.

<...>
 Там внизу, в траве широкой,
 В глубине стеблей сквозных,
 Жук сидит по воле рока,
 Притаившийся, как мних.

<...>
 Виснет ветвь с орехом грецким,
 Камень падает на дно.
 В светлом платье немецком
 Вылетает жук в окно.
 (*«Пучина страстей», 1937*)⁵

Известное стихотворение друга Олейникова – Николая Заболоцкого гласит:

⁵ Тексты цитируются по работе: (Кирейчук – Лобанов 2000). См. также: (Поэты 1994: 397, 423; Олейников 2000: 80, 109, 126).

Вы в той стране, где нет готовых форм,
 Где все разъято, смешано, разбито,
 Где вместо неба – лишь могильный холм
 И неподвижна лунная орбита.
 Там на ином, невнятном языке
 Поет синклит беззвучных насекомых,
 Там с маленьким фонариком в руке
 Жук-человек приветствует знакомых.
 (Заболоцкий 1995: 650)

Тяжелый жук, летающий скачками,
 Влачил, как шлейф, гигантские усы.
 (Заболоцкий 1995: 530)

Нельзя здесь не упомянуть и о «Жуке-антисемите» Олейникова (в «Книжке с картинками» для детей за 1935 год). Возможно, именно эта книга послужила диалектическим фокусом отталкивания для всей *image* (как вербальной, так и живописной) Кабакова в рассматриваемой нами картине. В этой книжке-раскраске читаем среди прочего такие знаменитые строки:

Ножками мотает,
 Рожками бодает,
 Крылышком жужжит:
 – Жи-жи-жи-жи-жид!
 Жук-антисемит.
 (Олейников 2000: 150)

У соратника Заболоцкого и Олейникова – поэта Александра Введенского имеется ценное стихотворение, возможно, известное Кабакову: «Мне жалко что я не зверь...» (1934). В нем читаем подробное описание запредельной связи жуков, земли и метафизики потустороннего:

Мне страшно что я двигаюсь
 не так как жуки жуки,
 как бабочки и коляски
 и как жуки пауки.
 Мне страшно что я двигаюсь
 непохоже на червяка,
 червяк прорывает в земле норы,
 заводя с землей разговоры.
 Земля где твои дела,
 говорит ей холодный червяк,
 а земля распорядясь покойниками,
 может быть в ответ молчит,
 она знает что все не так.
 Мне трудно что я с минутами,
 они меня страшно запутали.

Мне страшно что я не трава трава,
 мне страшно что я не свеча.
 (Поэты 1994: 213)

Важно и другое стихотворение Введенского – «Пять или шесть», гласящее, в частности:

не сердитесь дон Рональдо
 молвил доктор мужику
 странно как мне не ворчать
 вы бы ввали бы жуку
 жук совсем не постигает
 что время может быть течет
 он жук сидит
 он жук икает
 на солнце голову печет
 а да ладно что плести
 врачу осталось уползти
 а мужик глядел свирепо
 на поля да на леса
 да на свеклу да на репу
 будто курочка слеза
 потом с него упала
 и в чернозем пропала.
 (Поэты 1994: 106)

Здесь имеет место весьма ценный в контексте московского концептуализма «бергсонизм», а также некое заумное «эйнштейнство» в плане понимания Введенским жуткой относительности времени, в том числе специфического земляного хроноса насекомых жуков⁶.

Еще до Олейникова, Заболоцкого и Введенского много интересовавшийся энтомологией Владимир Набоков в 1922 году в Берлине написал о жуках нижеследующее проникновенное стихотворение, полное живописных аллюзий, отчасти воскрешающих в голове яркую картину Кабакова:

Я тронул выпуклый, алеющий огонь,
 огонь цветка, и жук священный,
 тяжелый, гладкий жук мне выпал на ладонь, –
 казалось: камень драгоценный.
 В саду, где кипарис, как черный звездочет,
 стоит над лунною поляной...
 (Набоков 1998б: 198)

За год до русской революции, разрушившей его эдемски-домашний быт, в 1916 году Набоков посвятил насекомым особый стихотворный

⁶ См. подробнее о концепте времени у Введенского: (Pavlov 2009; Резвых 2014).

текст, населенный земляными скрытыми гадами и травяными светлячками, которых успешно находит нарратор (ил. 4):

Ты помнишь, какъ въ паркѣ, средѣ нѣги ночной
Подъ шорохъ вѣщій, подъ блескомъ луны,
Ворвавшись въ сердца къ намъ могучей волной,
Слагались и пѣли влюбленные сны?

Ты помнишь, какъ въ темной правѣ свѣтлячекъ
Любовью сияя, къ намъ въ очи глядѣлъ?
(Казалось, звѣзды золотой огонекъ
Ночные цвѣты цѣловать прилетѣлъ).

Когда мы разстались, я долго блуждалъ
По милымъ мѣстамъ, гдѣ мы были вдвоемъ,
Въ правѣ свѣтлячекъ потъ же самъй сиялъ
Своимъ одинокимъ знакомымъ огнемъ.

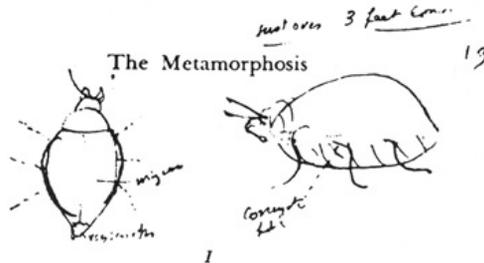
И больно мнѣ было припомнить опять
Минувшее счастье бывахъ вечеровъ,
И страстно тебя мнѣ хотѣлось позвать,
Хотѣ звалъ я, что будетъ напрасень мой зовъ...

..*

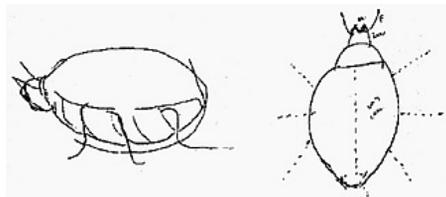
У дворцовъ Невы я брожу, не радъ,
Что доносится гулъ и звонки трамвая;
Боязливо барки въ рѣкѣ скрипятъ,
Полуволны плещутъ, гранитъ ласкаетъ;
Золотыя эмѣйки дрожатъ въ качеляхъ
Фиолетово-черной воды, а тамъ,
Гдѣ создвдья монуть въ лучистыхъ треляхъ,
Отвѣчаетъ безбрежность моимъ мечтамъ.

Ил. 4. (Набоков 1997: 30)

Энтомолог-Набоков последовательно интересуется не только небесными бабочками, но и inferнальными жуками и даже рисует их на манер Кабакова (ил. 5–6):



Ил. 5. Черновые наброски Набокова (Набоков 1998: 333)



Ил. 6. Рисунки, опубликованные в журнале Иностранная литература 11 (1997): 219

Здесь жуки (в том числе набоковские «черные звездочеты») выпи- саны как особые насекомые-деликатесы, как классические представите- ли inferнального земляного мира усопших, как печальные посредники между той сферой и живым миром людей. Мы намеренно отсекаем всю тему тараканных дел русской литературы, чересчур обильную, чтобы быть здесь подробно проанализированной (от Ф. М. Достоевского, Корнея Чуковского и далее). К тому же тараканы относятся к несколько иному энтомологическому отряду, нежели, собственно, жуки. Чуковский был щедр на образы жуков, которые у него встречаются различных текстах, например в «Приключениях Бибигона», не говоря уже обо всех муши- но-жучиных отсылках в своего рода «любовной драме из жизни насеко- мых», известной всем русско-советским детям как «Муха-цокотуха».

Нам между тем представляется принципиально важным отграничить поэтический образ жука от таракана – даже в большей степени, чем от образа мухи. Все они несомненные насекомые, но тараканы в российском контексте обладают особой иконографической бытовой, «домашней», «пруской» усатой аурой, принципиально несхожей с той, что характер- на для населяющих дику природы земляных и травяных жуков.

Насекомые вообще обладают довольно мощной религиозной и ми- фологической матричной составляющей, соединяя в себе «верхи» небес- ного полета и «низы» широких земельных пространств, в которых им волею судеб выпало гнездиться. Бегающие-ползающие насекомые, такие, как жуки, несомненно, относятся к миру по преимуществу хтоническому и демоническому, миру провозвестников несчастий и катаклизмов. В частности, черный жук Кабакова, очевидно, относится именно к такому миру. Насекомые – трансгрессивные каверзные посланники иных миров, репрезентанты различных невидимых сил, по сути, утверждающие ту самую павликианскую «уверенность в невидимом», о которой нам в свое время говорил Сергей Летов⁷. Антиподом-конкурентом «темного май- ского жука» должна считаться, по-видимому, стрекоза, само имя которой оказывается отчасти важным. Божья коровка, которая в фольклоре всег- да «летит на небо», выступает неким антиподом inferнальной стрекозы, по некоторым представлениям, хтонически мельтешащей, чешуйча- то-крылатой сущности родом из царства Аида.

Отметим, что стрекоза⁸ (как и брат ее мифический – *стрекозел*) свя- зана с демоническим миром всяческой мелкой чертовщины: так, мелкий бес может использовать ее как своего коня *sui generis*. В английском этот бес или черт превращается в «дракона» (что, согласно, например, Толки- ену, вполне возможно), и имя стрекозы оказывается странноватым *dragon- fly*, по сути, обозначающим «муху», связанную с условным драконом

⁷ См. наше с ним интервью: <http://www.letov.ru/interview.html>.

⁸ Как загадочно писал пифийский Осип Мандельштам: «Дайте Тютчеву стрекозу – / Догадайтесь почему!» В схожей топике писал много позже и Виктор Пелевин в «Жиз- ни насекомых» (1993) без видимой связи с пьесой Карла Чапека «Из жизни насекомых».

особыми узами симбиотического братства. Русская народная этимология (как и демонология) также увязывает стрекозу с древнеславянским темноликим Стрибогом, который в микрокосмосе особым образом совокупился с прихотливой козой.

Насекомые твари – это фактически некие земляные мумифицированные «звери», которые еще часто умеют летать и наполнять собою воздух. В этом плане очень характерны народные фолк-присловья о разного рода жукоподобных насекомых: «черен, да не ворон, рогат, да не бык, шесть ног без копыт: летит – воет, падает – землю роет»; «летит по-птичьи, ревет по-бычьи»; «не рак, не рыба, не зверь, не птица» и многие другие. Главной доминантой во многих представлениях о них является факт особого рода «посланничества», гласящий, что насекомое в мир отправил тот или иной господь⁹, который хочет этим актом указать человекам на ту или иную проблему. Подобного рода насекомого посланца и находит в траве Кабаков. Насекомые мифологии неисчерпаемо бесконечны и многогранны. В рамках настоящего текста не представляется возможным установить все возможные интертекстуальные источники, теоретически стоящие за образом черного майского жука у Кабакова. Жук этот, повторим, одновременно вербален и феноменально-реалистически визуален. Он может выступать общей метафорой-тропом насекомых как смешанного ряда влиятельных гибридных существ, населяющих подлунный мир.

Примечательна здесь одна специфическая традиция родом из советской Азии (Таджикистан), где, например, обычных вшей репрезентировали как своего рода дерзновенных взбунтовавшихся ангелов. Допустим, некий ангел был любимым искрящимся созданием Господа и блистал в лучах славы Его, но вдруг резко отпал от благодати и в мгновение ока стал плюгавой вшой, а возможно, и темноватым жуком (навозным или колорадским, *or both*). Ангелическое «верхнее» пространство у Кабакова всегда жестко (негативно) диалектически детерминировано перекликающейся с ним снизу областью лютого инферно. Здесь приходит на ум важная геометрическая еврейская фамилия, известная в бельгийском музыкальном мире, – брюссельского гениального скрипача Михаила *Безверхнего*, которую по-настоящему осмыслить можно лишь в данном контексте.

Вся «насекомая» тема черноты жука у Кабакова, без сомнения, частично отсылает к исконному, родственному для него еврейству Малороссии, в частности к религиозному аидству и его традиционным темным лапсердакам с крылатыми фалдами, которые в простонародье обозначались при помощи разного рода жукоподобных уничижительных насекомых метафор. Еврей – это своего рода падший жуковский ангел, представитель ущербного семитского народа пустыни, странным и непостижимым

⁹ Господь бывает, как известно, разный, в частности «солидный Господь для солидных господ».

образом давшего римскому городу и миру великого богоравного Христа, но абсурдно, почти по Беккету, отказавшегося его возлюбить и далее наказанного за строптивость и arrogantную жестоковыйность утерей своей священной родины на много веков (пока адские костры Холокоста ему ее не вернули). И в этом разрезе падший ангел-вошь оказывается крайне удобной и полезной репрезентативной идеей. Здесь же должен приходиться на ум образ «искательниц вшей» у Артюра Рембо, а также вошь как «безжалостный мстительный бог» у Лотреамона. Трансгрессивное влияние вшей никак нельзя преуменьшать, их имена порой оказываются ребусно, исподволь закодированы в самых разных широко известных названиях доступного мира объектов, включая современные университеты. Ползающие жуки заземленного пресмыкания и крылатые летуны воздушной скорби, по сути, – лишь метафора божественного взгляда на мир, уставшего от ангелического чина антропоцентрической торжественности. Царская «Белая Вошь» (незабвенная «Королева Материка») Александра Галича, с текстом которой, вероятно, мог быть знаком Кабаков, здесь также должна быть упомянута.

Ангелы и насекомые неразрывно связаны, например, у Босха в знаменитом триптихе «Воз сена» (ил. 7):



Ил. 7. Иероним Босх. «Воз сена» (1500–1502). Фрагмент

При этом Босх является одним из художников, наиболее ценимых Кабаковым (как и многими русскими концептуалистами). Как мы отметили выше, насекомые аллюзии несут в себе особую метафизическую

составляющую, увязывая мир человеческий с невидимым миром небесных полевых иерархий, связывая «низ» (у Кабакова «в траве») с верхом «неба», откуда, возможно, «прилетел» сам майский жук. Насекомые объекты также репрезентируют человеческую душу и подчеркивают всю преходящую эфемерность улетающей человеческой жизни. Насекомо-человеческий синкретизм гениально суммировал в своем эпохальном тексте Франц Кафка, четкие отсылки к которому также просматриваются в обсуждаемой работе Кабакова. Задолго до Кафки архетип мистического и отчасти inferнального жука представил великий Эдгар По. Посткабаковская «Насекомая культура» Сергея Курехина, плод примерно того же социокультурного андерграундного зона, что и «Жук», тоже может и должна быть здесь отмечена¹⁰.

Черный майский жук Кабакова, в соответствии со своей высочайшей аукционной ценой, превращается в настоящего «повелителя насекомых», в особого капиталистического смотрящего за русским не(к)романтическим концептуализмом. Он одновременно и Зевс Апомийос, Мийодес, Мийягирос «отвратитель Мух» (Zeus Apomyios, Myiagros, Myiakores, Myiodes: «He Who Chases the Flies», «Shoo-Fly Zeus») – особый мушиный бог древнего Востока, – и его же адский Баал-Зебубб¹¹. (О русских параллелях см.: (Павловский 1940; Терновская 1979; 1981; 1984; Гура 1997).) Исторический Вельзевул изначально мог повелевать лишь ордами принадлежащих ему затрапезных inferнальных мух¹², но с течением времени Господь всеблагой даровал ему и разные дополнительные креативные возможности.

Стаи бесовских мух по версии библейского Исаии (7:18) неизбежно и безальтернативно возвещают о великих несчастьях: «Даст знать Господь мухе, которая при устье реки Египетской, и пчеле, которая в земле Ассирийской, и прилетят, и усядутся все они по долинам опустелым, и по расселинам скал, и по всем колючим кустарникам, и по всем деревьям». В египетском Новом царстве, крайне релевантном для пасынка Кабакова Пепперштейна (ср. *Noma*), профессиональный волшебник заклинает, говоря: «Я войду в твое тело, как муха, и увижу твое все изнутри» (Collin de Plancy 1863). Неудивительно, что жуков, как и мух, считают разносчиками заразы и различного невидимого разночинного зла, как о том повествует соответствующая классическая песня Петра Мамонова.

После всех наших интертекстуальных размышлений по-прежнему остается открытым вопрос – какого именно жука поймал Кабаков? И когда? Кабаков был уже вполне зрелым мэтром русского концептуализма, когда произвел на свет этого (задним числом) баснословно дорогого

¹⁰ О дополнительных насекомых источниках см.: (Schimitschek 1977).

¹¹ Примечательно, что последнее составляющее этого имени в современном иврите негативно отсылает также к арабскому – переполненному готовой излиться спермой эрегированному половому члену.

¹² Что делал и маркиз де Сад у себя в тюрьме, и Питер Сатклифф.

жука. Когда именно и под влиянием какой суггестивно-текстуальной культуры произошло это событие? Василий-поэт, друг Пушкина здесь исключается. Возможно, жук, пойманный украинско-российским художником, исподволь каверзно отсылает к духу сталинского Маршала Победы, чей фамильный тотем восходил к пращуру русского жука? Или же, возможно, это был некий анонимно-случайный проползающий жук междоусарствия, ничем до поры не примечательный? Эта тайна, судя по всему, навсегда останется нераскрытой¹³. Нам же здесь показалось интересным привлечь внимание ко всей этой интертекстуальной насекомой топике жука, которую по тем или иным причинам избрал выдающийся художник нашего времени Илья Иосифович Кабаков в работе, волею коммерческих (и кармических) причин ставшей самым дорогим «глобальным произведением» «русского прогрессивного искусства» конца XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- Гройс Борис. «Мухи у Кабакова – как ангелы...». *Частный корреспондент* <http://www.chaskor.ru/article/boris_grojs_muhi_u_kabakova_-_kak_angely_166>. 24. 01. 2011.
- Гура А. В. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: Индрик, 1997: 416–526.
- Заболоцкий Н. А. *Огонь, мерцающий в сосуде...: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи*. Москва: Педагогика-Пресс, 1995.
- Иоффе Денис. «К вопросу о текстуальности репрезентации художественной акции: московского концептуализма: (От “отца” Кабакова к “пасынку” Пепперштейну)». Токарев Д. В. (ред.). *«Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013: 210–229.
- Иоффе Денис. «К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. Поэтика Михаила Гробмана: Живопись, житнетворчество и кинический террор». *Новое литературное обозрение* 140 (2016): 287–311.
- Кабаков И. *Das Leben des Fliegen, Life of Flies, Жизнь мух*. Köln: Kölnischer Kunstverein; Edition Cantz, 1992.
- Кирейчук А. Г., Лобанов А. Л. «Жуки в творчестве Николая Олейникова». *Стихия* <<http://poetrylibrary.ru/stixiya/102.html>>. Апрель 2000.
- Михалков Сергей. *Стихи. Сказки. Рассказы*. Санкт-Петербург: Нева, 2004.
- Мокроусов А. «Кейджу нашли место в истории русской культуры». *Известия* <<http://izvestia.ru/news/540228>>. 23. 11. 2012.
- Мухи отдельно 2008 – «Мухи отдельно». *Частный корреспондент* <http://www.chaskor.ru/article/muhi_otdelno_130>. 23. 09. 2008.
- Набоков В. В. *Стихи*. Санкт-Петербург: Набоковский фонд, 1997.
- Набоков В. В. *Лекции по зарубежной литературе*. Перевод И. М. Бернштейн и др. Под общей редакцией В. Харитоновна. Москва: Независимая газета, 1998[a].
- Набоков В. В. *Стихотворения: Сборник*, Ростов-на-Дону: Феникс, 1998[b].
- Олейников Николай. *Стихотворения и поэмы*. Биографический очерк, составление, подготовка текста и примечания А. Н. Олейникова. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.

¹³ Возможно, здесь не прошел совсем незамеченным и современный русский поэт-ироник Вадим Семенович Жук (род. 1947).

- Павловский Е. Н. *Паразитологические мотивы в художественной литературе и народной мудрости*. Ленинград: Ленинградское паразитологическое общество, 1940.
- Пильщикова Игорь. «“Ante hoc, ergo propter hoc”»: Еще раз о критериях интертекстуальности, или “Случайные” и “неслучайные” сближения: (На материале поэзии пушкинской эпохи)». Пильщикова И. А. (ред.). *Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.)*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013: 188–207.
- Поэты 1994 – *Поэты группы ОБЕРИУ*. Редакторы А. Кушнер, М. Мейлах. Санкт-Петербург: Советский писатель, 1994.
- Россомахин Андрей. *Кузнечики Велимира Хлебникова, собранные Андреем Россомахиным: С приложением иллюстрированной биографии прижизненных отдельных изданий Хлебникова*. Санкт-Петербург: Красный матрос, 2004.
- Россомахин Андрей. *Кузнечики Николая Заболоцкого, собранные Андреем Россомахиным: С приложением иллюстрированной библиографии прижизненных книг Заболоцкого*. Санкт-Петербург: Красный матрос, 2005.
- Резвых Т. «Антиномии времени у Александра Введенского». *Логос* 3 [99] (2014): 67–94.
- Терновская О. А. «Об одном мифологическом мотиве в русской литературе». Лотман Ю. (ред.). *Вторичные моделирующие системы*. Тарту: ТГУ, 1979: 73–79.
- Терновская О. А. «К описанию некоторых славянских представлений, связанных с насекомыми». Толстой Н. И. (ред.). *Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст*. Москва: Наука, 1981: 139–159.
- Терновская О. А. «Ведовство у славян. II. Бзык (мухи в голове)». Зеленина Э. И. (ред.). *Славянское и балканское языкознание: Язык в этнокультурном аспекте*. Москва: Наука, 1984: 118–130.
- Collin de Plancy Jacques-Albin-Simon. *Dictionnaire infernal: Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux esprits*. Édition 6, augm. de 800 articles nouv., et illustrée de 550 gravures, parmi lesquelles les portraits de 72 démons, dessinés par M. L. Breton, d’après les documents formels. Paris, Plon, 1863.
- Pavlov E. “Alexander Vvedensky’s Rhetoric of Temporality”. *New Zealand Slavonic Journal* 43 (2009): 115–130.
- Schimitschek Erwin. *Insekten in der bildenden Kunst im Wandel der Zeiten in psychogenetischer Sicht*. Wien: Eigenverlag, 1977.

Денис Јофе

ПИТАЊЕ О УЗАЈАМНИМ ОДНОСИМА ТЕКСТУАЛНОГ И ЛИКОВНОГ
У ПОЕЗИЈИ МОСКОВСКОГ КОНЦЕПТУАЛИЗМА:
(ИНСЕКТ БУБА ИЉЕ КАБАКОВА: УГАО ДЕМОНОЛОГИЈЕ,
ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ИРОНИЈЕ И ХУМОРА)

Резиме

У чланку се анализира један случај ликовно-вербалног интертекста, прилично видљив у контексту уметности руског концептуализма: интертекстуални слој вербално-ликовног рада Иље Кабакова „Буба“ (1982). Рад представља ликовну слику бубе с песмом-стилијацијом, коју је, посвему судећи, написао сам Кабаков. Визуелна слика изазива у сећању дуги низ слика буба, почев од Албрехта Дирера (1505), док песма гради интертекстуалне паралеле са стваралаштвом обериута, иза којих се скрива још дужи низ асоцијација – од Кафке до Библије.

Кључне речи: буба, Иља Кабаков, московски концептуализам, интертекстуалност.

Silvia Burini
Ca' Foscari University of Venice
siburini@unive.it

GRISHA BRUSKIN: ALPHABETS OF MEMORY

*Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.*

Dante: Purgatorio, 10, 94–96

*(“He who never saw anything new, made this visible speech,
which is novel to us because it is not found here”).*

The article is devoted to Grisha Bruskin’s project *Alefbet* as sub specie semioticae. Bruskin’s visual work is explicitly shaped by linguistic models; however, it also transcends them by being not only an “alphabet,” but also a “text” in broader semiotic sense. Bruskin’s work is clearly composed of differently encoded texts (because he is a ternary artist: Russian, Jewish, and Soviet), but also of texts that are intertextually related (between word and image). Thus, what is “one’s own” (“svoe”) is clarified by what is “of the Other” (“chuzhoe”). The article examines the Bruskin’s project as the “text” not only through semiotic analysis (mainly by using Juri Lotman’s theory of semiosphere) but also by putting it in the context of Soviet and post-Soviet Conceptualism.

Key words: Grisha Bruskin, *Alefbet*, Moscow Conceptualist movement, semiotics, text.

В статье рассматривается проект Гриши Брускина «Алефбет» в семиотическом аспекте. Визуальная работа Брускина со всей очевидностью оформлена по лингвистической модели, однако она преодолевает ее, будучи не только «алфавитом», но и «текстом» в более широком семиотическом смысле. Она состоит из текстов, кодированных различными способами (поскольку его художественный бэкграунд тройственный: русский, еврейский и советский), но также из текстов, которые связаны между собой интертекстуально (через слово и визуальный образ). Таким образом, «свое» здесь проясняется через «чужое». В статье проект Брускина изучается не только с помощью имманентного семиотического анализа (основанного прежде всего на теории семиосферы Юрия Лотмана), но и посредством помещения его в контекст советского и постсоветского концептуализма.

Ключевые слова: Гриша Брускин, «Алефбет», московский концептуализм, семиотика, текст.

In 2015 I curated, together with Giuseppe Barbieri, two major projects *Grisha Bruskin: Alefbet — The Alphabet of Memory* and *Grisha Bruskin: An Archaeologist’s Collection* as Collateral Event of the 56th Venice Biennale of

Fine Arts. In both exhibitions Juri Lotman's theoretical inquiries served as essential interpretation.

When I was asked to write a text for this festschrift I started thinking back to the time spent in Tartu, to the encounter with Igor Pilshchikov at the Lotman conference held in Keele in 1992, considering that since then I have been working mainly on the semiotics of representation and on Russian art. That is why I intend to dedicate to him this text, as a synthesis of my interests marked by Lotman's matrix which nowadays unites us.

*I. Visible speech¹:
Intertextuality and secondary modelling systems in
Grisha Bruskin's Alefbet*

A mysterious alphabet of 160 characters: angels, animal-faced demons, thunderstruck figures, humans carrying their own shadow on their shoulder, or delving into the secrets of the book. For his first exhibition in Venice, Grisha Bruskin, one of the greatest Russian artists alive, internationally appreciated and acknowledged at least since the mid 1980s, has chosen the project *Alefbet*. At the heart of the collection are five large tapestries (2.80 × 2.10 m). These, however, can be reached only after examining the artist's preparatory sketches, gouaches, and six striking paintings that articulate the steps of this complex and fascinating "archive of the sign". This highly condensed synthesis draws on the millenary Jewish traditions of the Talmud and Kabbalah, offered as possible and permanent symbolic keys to our own history and present.

Towards the end of the 1950s, Bruskin found in Judaism an entirely new theme for Soviet society and art, at a time when the Jewish way of life, both in religious and daily practice, was virtually absent in the USSR. Bruskin's discovery of that culture happened, so to say, by a sideway path: he did come from a Jewish family of scientists, but one that was quite detached from religious issues. His awareness of being Jewish emerged — as he repeatedly stated himself — through the books and accounts of his relatives. The configuration of that experience is therefore that of an archaeological "reconstruction" and of the creation of a peculiar "collection". This led him to achieve a highly idiosyncratic style, where the fragments of a past lost and retrieved seem to emerge, at least initially, from a kind of pictorial fairy-tale Carnival, rich in allegorical, symbolic, but also surrealist motives.

But let us set aside the theme of Grisha Bruskin's Jewishness, which is more appropriately treated in other essays of the catalogue *Grisha Bruskin: Alefbet. The Alphabet of Memory* (Barbieri – Burini 2015), and examine more closely the semiotic structure of his discursive strategy.

In his famous painting *Fundamental'nyj leksikon* ("Fundamental Vocabulary", 1986), a kind of Bruskinian grammar and primordial primer con-

¹ See: (Pozzi 1993).

taining the origins and synthesis of his entire language, Bruskin compiled a systematic catalogue of the Soviet sign system, with the same accuracy used in the Torah's listing of human sins: each niche contains a plaster statue holding a visual sign — a medal, a small model of Lenin's mausoleum, a street sign, or a geographical map. Bruskin was essentially striving at a less esoteric language than the one used by his colleagues, and privileged storytelling and narration. It is as if he were impersonating a future archaeologist who tries to understand the artefacts of a past civilization. This openness towards the public was also caused by the change in the political situation. The restricted public of the 1970s, which often coincided with the artists themselves attending exhibitions set up in their own flats, was a thing of the past. During the perestroika years, it was finally possible to set up exhibitions in exhibition spaces, and therefore to showcase larger formats.

In this sense, the *Alefbet* project is an essential part of Bruskin's global macrotext: a "sewn-up", material alphabet, an archive of the memory turned into a text. Bruskin writes:

Judaism, for well-known historical reasons, did not create the artistic equivalent of its spiritual initiatives. I always sensed a certain cultural vacuum that I wanted to fill on an individual, artistic level (2015a: 7).

And again:

Jews are the people of the Book. The Book is the fundamental image of Judaism. The Book is the World, and the World is the Book. The Book contains the Universe. They believe that in the Book lies hidden the name of the Author, a golden key to the mysteries of the world. That the letters and text were written by the Creator. That is why the Book as such became the proto-image of my art in general and of the *Alefbet* tapestry in particular.

I consider the idea of *Alefbet* as an artistic concept, as art and nothing more, a kind of a "glass bead game." It was important for me to create a work in the form of pages, palimpsest, letter, envoy, message, a fragment of an endless book that can be continued, added to, and commented upon. *Alefbet*—secret writing, a declaration, a rebus, a mythological dictionary—"continues the language" in a system of symbols and mythologemes, allegories that must be deciphered and puzzled out. You must find your own explanation.

The background of the work is in the form of script. Against that background are placed figures of people, unified by their dress: tallits and covered heads, that is, they are addressing God. There are one hundred sixty people. Nothing is happening between them, they are merely presented and tied by the context. Each character is provided with an accessory. It becomes a symbol-figure, a mythologeme-figure. These figures form a kind of dictionary, lexicon, collection, alphabet (in Hebrew, *alefbet*). This is my personal commentary on the Book (Bruskin 2015a: 7–8).

The tapestry is accompanied by a commentary to the commentaries, written by the artist himself. In turn, following the Talmudic tradition, viewers must add their own commentaries to the artist's, and thereby get closer to truth.

“*Alefber*” is a sphinx that poses riddles to the viewers.² To use a metaphor from the Kabbalah, one could say that each element of the work, down to the minor characters, is a tiny particle composing the overall mystery of history, a sparkle of light. As the viewers move from one mythologem to the next, and perceive their sense and relationship, they put the pieces together and reconstruct the meaning of the painting. Bruskin’s entire work should therefore be taken as a macrotext. His literary production — he is also a writer³ — should not be separated from his visual production, and both, as we shall see, are connected by a profound intertextual relationship.

Moreover, I think that Bruskin should be viewed less as a “binary” than as a “ternary” artist. While it is true, as pointed out by Boris Groys (2015) e Mikhail Iampolski (2015), that he is a “Soviet Jewish” artist, he is also an artist deeply connected to the Russian tradition.

Bruskin’s entire artistic trajectory takes us back to the act of naming, to the alphabet as a symbolic form (a morpheme more than a phoneme, the beginning and end of every text). However, his research also results in a kind of “magic mirror” in which the world is recomposed in a kaleidoscope of fragments. Bruskin’s literary texts are fully isomorphic with his tapestries: the act of sewing together, over and over, these written pieces, brings us back, almost mimetically, to the tapestry itself, where the final image becomes assembled — and seems at times out of focus, as if it were the anamorphosis of a tapestry.

In order to discuss Bruskin’s work, we must also address the issue of the “genre”. Bruskin moves from painting to sculpture, from painted ceramic to tapestry, from drawing to gouaches, showing an interest in *materials* that strongly distinguishes him from his conceptualist colleagues and friends, less concerned with the problem of plastic rendering (see Burini 2008). If there is a uniting element in his work, it is to be found not so much in the form as in the repetition of signs, in the constant use of a primordial alphabet that each time is declined, or rather embodied, in different genres. By genres, I mean not only the genres of figurative expression, but also literary texts. Hence the fundamental role of the “collection” in Bruskin’s “macrotext”. Barabanov (2015) already underlined it, but the artist himself writes about it when he discusses his first book, *Proshedshee vremia nesovershennogo vida* (“Past Imperfect”): “The idea immediately came to me to organise the narrative on the principle of the collection... The ideal of the collection is among the most important ones in my visual work” (Bruskin 2005: 521–522)⁴. And again: “As I was working on the book, I kept feeling I was completing a kind of Mendeleev’s table. My book can be read in any way. For instance, from the end to the beginning, or by choosing a passage right in the middle and reading in all directions” (2005: 522). Bruskin also gives us a precious indication about the importance of the

² The theme of the “commentary” is also present in Moscow Conceptualism, for instance in the work of Dmitrii A. Prigov and Ilya Kabakov.

³ See: (Bruskin 2003; 2005; 2007; 2008). On Bruskin’s writing, see: (Lipovetskii 2005).

⁴ Unless otherwise stated, the translation is mine. — S. B.

image of the text: “Images in the books are an important part of the TEXT. I always wanted to represent images as texts and texts as images” (2005: 523).

Moreover, when discussing his book *Myslenno vami* (“Thinking [of] you”), Bruskin presents it as a variation on the principle of the collection, or as “the artist’s private archive turned into text” (2005: 523); and he defines *Podrobnosti pis’mom* (“Letter follows”) as “the last book of a trilogy built on the alphabetical principle of a list of names” (2005: 525) and as a work “glued together like a collage. The principle of the collage makes the difference here” (2005: 526).

This very element inscribes Bruskin firmly within the great Russian tradition. As repeatedly noted, Russian art is “literature-centric” (see e.g. Epshstein 1993) — not only in contemporary art trends or post-modernist strategies, but rather, I think, because of a much more structural motivation which concerns first and foremost the particular connection, or even the primordial commonality, between word and image, alphabet and representation. Dmitrii Likhachëv observed:

In the culture of Ancient Rus’, word and image were more tightly connected than they would later become. And this connection left a mark both in literature and in figurative arts. This interpenetration is a given feature of their inner structure and must be taken into account not only in terms of literary history, but also from a theoretical standpoint (quoted from Lichačëv 1991: 92).

And also:

Figurative art is static by nature and always represents a specific, frozen moment. It has always aspired to overcome immobility by creating the illusion of movement or by leaning toward narrative and story-telling (Lichačëv 1991: 95).

As we know, the tendency towards artistic syncretism intensified towards the end of the 19th century via the works of the poet Andrei Belyi, of the painter of Lithuanian origins Mikalojus Čiurlionis, of the composer Aleksandr Skriabin and others, who assimilated Wagner’s idea of “*Gesamtkunstwerk*” and combined it with original elements of the Slavic tradition. The greatest Russian Symbolist poet, Aleksandr Blok, wrote on this matter:

Russia is a young country, with a culture of synthesis. Russian artists need not and should not be specialists. Writers should not forget painters, architects and musicians. Even more importantly, prose writers should take poets into account, and vice-versa. <...> In Russia, painting, music, prose and poetry are inseparable and also tightly linked to philosophy, religion, public opinion, and even to politics. Together, they create an impetuous stream that conveys the treasures of our national culture (Blok 1962: 175–176).

The very origins of Russian figurative art — the sacred icon and its mundane variant, the *lubok*, i.e. folk print — suggest the impossibility to separate the two elements in the history of Russian culture and thought. Even a

multifaceted figure like Pavel Florensky, while constantly referring to religious thought in his philosophical, psychological and artistic meditations leading to unifying hypotheses, did pay great attention to mundane art, which he saw as an integral part of his *Weltanschauung* aimed at a global synthesis.

All this should remind us of the dangers of assimilating the history of Russian art and culture with that of contemporary Western European trends. Obviously, at the beginning of the 20th century, the synthesis of all arts is a general trend that responds to the need for a new world vision. It is a collective journey, a complex itinerary, which cannot be ignored and is certainly not only Russian. However, the concept of artistic universalism is re-elaborated in a very original manner in Russia, precisely because of the double layer of that nation's culture. I am referring in particular to the coexistence of a superficial layer and of a remote one, corresponding to a contrast between visible and invisible which is not as substantial in the West. The transmission of profound feelings is connected to a strong aesthetic sense. The word "*krasota*" denotes a spontaneous, hard-to-define inner beauty. Its paradigm is the icon, which expresses the beauty of a profound message. Thus, in the Russian world, the prevailing concept of beauty is a synthesis of life, an ethical-aesthetic concept that is fundamental to understanding these philosophers' stances on art, which is not regarded as a self-standing value, but refers to an ethical, moral, and spiritual framework. Beauty, therefore, is to be seen as a theological, rather than aesthetic, category. For Russians, the observation of nature is not to be considered as an aesthetic experience overlapping with awareness, but — in Wassily Kandinsky's words — as a "*vnutrenniaia neobkhodimost*," an "inner necessity" derived from the daily experience ("*byt*") of the invisible ("*nevidimoe*"), too. This occurs quite naturally, because the primordial model of this behaviour, the icon, is synthetically both verbal and visual (indeed, icons are always accompanied by a written text).

This passion or rather obsession for beauty is justified by a cultural tradition that is worth mentioning. Pavel Evdokimov (1984) believes that the value of an icon comes from the fact that it gathers fragments of meaning and synthesizes them into a guiding image for those who contemplate it. The experience of nature, of the world, and at the same time of the invisible, of which the icon is a sign, is therefore mainly visual. While in the West, the iconic projection, i.e. the perception of reality (*byt*) according to pictorial parameters, is mainly an artistic experience, in Russia it is wholly natural, inevitable and ineluctable, because it is connected to the religious tradition (icon) and to folklore (in the *lubok* variation).

The icon, as a theological — not as an aesthetic — model, has a double function: orienting the believer's conscience and shaping the world according to the prototype offered by the icon-*lubok*. Evdokimov describes the icon as an artistic form that can express God's revelation and unveil the truth of humans. The icon conveys the ineffable and makes it present in its symbolic reality. It is a theological venue where speech is expressed in images, or more exactly:

“it is that sacred space where, through beauty, *the image enacts the word*” (Evdokimov 1984: 20).

It is precisely a visual text such as the icon, a synthesis of speech and image, which originates in Arnheim’s words the difference in “visual thinking” that marks so deeply the whole Russian culture, creating a synthetic and strongly dynamic relation between speech and pictorial sign. As demonstrated by Likhachëv’s works, the literature of Ancient Rus’ knew no exact and fixed barrier between verbal and plastic arts. But speech, in turn, was the basis of many artworks of Ancient Rus’, especially the miniatures and icons that told the lives of the saints. Real observation was, as it were, submitted to speech; figurative art, being connected to writing, depended largely on the latter’s development. Likhachëv also notes:

It is difficult to identify what comes first, whether speech precedes representation or vice-versa. In any case, the second possibility is not rare. In fact, themes of figurative art occupy an unusually important place in the literature of Ancient Rus’. . . One of the favourite themes of the literature of that period is the living image, the image that speaks and betrays itself, moves in space, appears to the artist and declares its wish to be represented. . . In painting (in all forms of painting), literature verified and commented itself (quoted from Lichačëv 1991: 46).

We must bear in mind, moreover, that Russian socio-cultural imagery contains an “*obraz*” (‘image’, but also ‘icon’) that legitimates, also from an aesthetic and philosophical viewpoint, an intersystemic and intertextual approach. One can therefore say that there is a proto-model that can motivate the development lines of the Russian cultural process (and make it unique), a kind of “matrix” upon which epochal elements become grafted (again, see the notion of *Gesamtkunstwerk*).

All of this, I think, is particularly relevant to Bruskin’s work: not only because icons, and in particular those with the lives of saints, play a crucial part in his models and reminiscences, but because of the intimately intertextual structure of his work.

As Juri Lotman repeatedly stated, the world is not a text until we decode it, and in order to do so, we need an alphabet. The letter as morpheme is an image of the alphabet where text is produced by the combination of letters, but at the same time, it also becomes a phoneme, hence a sound. All this is connected to a form of convention that underlies every alphabet, of which the smallest part is the sign.

It is therefore fundamental, I think, to address Bruskin’s figurative work — and in this sense, the whole *Alefbet* project must be viewed as a “macrotext” — in an intersystemic perspective that includes his literary production. The two are fully comparable at a thematic level, and besides, all his writings and books are accompanied by visual series that require in turn to be “completed” by a written comment. Taking speech as a model — the proto-model is always the alphabet — Bruskin creates his own “secondary modelling system”, to use Lotman’s term.

Meyer Shapiro (1969) had already attempted a promising comparison between speech and image by correlating grammar and pictorial space. Starting from Jakobson's theory (see Jakobson 1981: 63–97), he proceeded to demonstrate how some relations are not commutative. This relation between formal and semantic systems constitutes a good starting point.

Setting aside the direct or indirect correspondences between the two semiotic systems — written and visual signs — we must also consider the medium as such, and distinguish between the intrinsic properties of an artwork and its position within a semiotic system. Arnheim states that objects can remain unmodified by their context only in a fictitious world, but that due to the semic aspect of the work of art, a tension necessarily arises in both literary and pictorial systems: only then do they become semantically and semiotically comparable. However, the imperfect structural correspondence between painting and writing does not preclude their comparison, if we consider the inter-artistic parallel as an exploration of how these two structures can interact (see Arnheim 1974 and 1993).

According to Roman Jakobson (1971: 703), the linguistic model can be applied to other semiotic systems, and Dora Vallier (1990: 359) insisted on the usefulness, if not the extreme necessity, for art historians to look at Jakobson's writings. Vallier maintains, for instance, that some of his statements, to which linguists pay hardly any attention, can open infinite horizons to art critics. For instance, when he writes about differential qualities in his definition of the minimal units of the system, Jakobson aligns two psycho-physical processes: sound and colour, while also stressing a double difference that suggests, beyond succession, a successive simultaneity of oppositions. Therefore, in a space-related visual system such as painting, signs do not form a chain but a simultaneously perceived network. Minimal components cannot be examined outside the simultaneity that holds them together. Jakobson's definition of differential qualities already allows us to posit a convergence between sound and colour. It is up to the art historian to demonstrate it, by applying the linguistic model to the reading of a painting.

Bruskin's work is indeed explicitly shaped by the linguistic model, but it also transcends it by being not only an “alphabet”, but also a “text”, following a mechanism already identified by Lotman:

But if art is a special means of communication, a language organized in a particular manner (our concept of language derives from the broad semiotic definition: any ordered system which serves as a means of communication and employs signs), then works of arts, that is, messages in this language, can be viewed as texts (Lotman 1977: 6).

These words foretell an idea that Lotman would take up several years later: that of a dialogue between different semiotic systems and of the textual nature of culture.

Let us briefly return to the concept of language: insofar as every system aimed at communication can be defined as language, pictorial language can also be interpreted as such:

Every language makes use of signs that constitute its “vocabulary” (sometimes we say its “alphabet” — these concepts have identical meaning for the general theory of sign systems). Every language has certain rules for combining these signs, every language is a hierarchical structure (Lotman 1977: 7–8).

Bruskin’s work is clearly composed of *differently encoded texts* (because, as we said, he is a ternary artist: Russian, Jewish, and Soviet), but also of texts that are *intertextually related* (between word and image). Thus, what is “one’s own” (“*svoe*”) is clarified by what is “of the Other” (“*chuzhoe*”). We can therefore consider Bruskin’s text as a “rhetorical” one, according to a definition provided once again by Lotman:

We shall define the rhetorical text, as distinct from the non-rhetorical text, as one which can be conceptualized as a structural unity of two (or more) subtexts encoded with the help of several, mutually untranslatable, codes. These subtexts may be conceptualized as local subsystems and the text therefore, in its different parts, must be read with the help of different languages... Rhetorical texts will include all instances of contrapuntal collision of different semiotic languages within a single structure (Lotman 1990: 57).

A striking example of this is when the represented object is decoded by means of a different code. In Bruskin’s work, such a transcoding between different genres takes place at various levels: *structurally*, as the alphabet is represented through the tapestry technique which, *per se*, belongs to another semiotic system; *semantically*, because these texts are at the intersection of various traditions; and *semiotically*, as they intertextually connect word and image.

Nowadays, the notion of “intertextuality”, as defined by Julia Kristeva (1967; 1981), is frequently used. When she introduced the term *intertextualité* (1967: 440–441), it immediately became successful and consequently the object of proper and improper uses. Actually, this concept has often been misunderstood, because it does not refer to the influence of an author upon another, or to the influence exercised by the sources of artistic creation. Instead, it is based on the notion of textual system, and is defined as the transposition of one or more sign systems into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position.

However, if we use the term “text” in Lotman’s sense — i.e. not only in terms of verbal messages, but also about visual ones — then the concept of intertextuality can also be applied to the study of pictorial arts. This creates the above-mentioned possibility to consider the functions between literary and pictorial texts in an intertextual relationship. As Bruskin is both artist and writer, his macrotext is particularly amenable to the identification of an “inner intertextual” relation.

II. *From a Fundamental Lexicon for the Future to An Archaeologist's Collection*

1. *The Cultural Context: Conceptualism and Sots-Art*

Today, Grisha Bruskin is a well-known, even famous artist, with a story worthy of a novel. In Soviet times, this was not the case: personal exhibitions of the artist were prohibited, and his works were unknown outside of a limited circle. Then, in 1988, he suddenly — and quite unexpectedly — rose to fame when Miloš Forman, invited by Mikhail Gorbachev, asked to buy one of his paintings. Shortly after that, part of Bruskin's *Fundamental Lexicon* was sold at a record price, together with six other paintings by the artist, at the only Sotheby's auction ever organized in Moscow. One week later, Bruskin flew to America for a cultural exchange and gradually gained an international recognition which has never faded since then. The artist, who is also a writer, gives us a wonderful account of this fascinating story in his text *Past Imperfect* (Bruskin 2007).

In order to really take stock of the exceptional nature of the episode, the latter must be contextualised in a world that is now gone, namely the Soviet Union, marked by a deep and relevant distinction between official and non-official art. Bruskin's training took place in the context of late Socialist Realism, no longer in its monolithic version of the 1930s, but in that of the so-called "Thaw", already besieged with the underground trends that emerged on the art scene from the end of the 1950s. In the 1980s, Bruskin's work went through a considerable change, one could even say a rift, as he started associating with the main exponents of Conceptualism and Sots-Art⁵: Dmitrii A. Prigov, Boris Orlov and Rostislav Lebedev. His style (and themes) henceforth evolved from a slightly decorative primitivism applied to the topic of Hebraism to a concise manner that evoked the graphics of Soviet posters (i.e. in the style of Ilya Kabakov's series about the communal apartment known as *kommunalka*). Bruskin's interest in ideological Soviet production certainly arose from his frequentation of Sots-Artists and Conceptualists; however, while Orlov looked at the regime's monumental aesthetics, Bruskin was attracted to the more modest statues of the *pionery* (Soviet boy-scouts), soldiers, and workers decorating the façades and parks under the Stalinist regime. As I've already written, this was the birth of his *Fundamental Lexicon*: a kind of huge display cabinet where each niche contains a plaster statue holding a visual sign — a prop, a medal, a small model of Lenin's mausoleum, a street sign, or a geographical map. This series of characters carrying emblems can be seen as a kind of secular menology in which each figure is denoted by their insignia, or as a kind of peculiar Soviet hagiography whose characters can be recognised with the help of al-

⁵ The relationship with coeval artistic trends was enabled through non-official channels, often thanks to magazines such as *Flash Art* and *Art Forum*, illegally smuggled in the country by foreign diplomats.

legorical elements. As in the same years, the theme of the alphabet, so central in the work of Bruskin, was also very dear to Dmitrii A. Prigov, whose *Az-buki* ("Alphabets") present several affinities with Bruskin's alphabets, and in particular with his project *Alefbet*. This openness towards the public was also due to the change in the political situation. The restricted public of the 1970s, which often coincided with the artists themselves attending exhibitions set up in their own flats, was a thing of the past. During the perestroika, it was finally possible to set up exhibitions in exhibition spaces, and therefore to showcase larger formats. In a laconic style based on local colour, Bruskin delivers a genuine mythology of the Soviet period, to be contextualised between the early 1970s to the end of the 1980s, a period strongly marked by the aesthetics of Conceptualism.

In light of its importance within non-official Soviet culture, according to Mikhail Epshtein's definition (2005), Moscow Conceptualism can be considered as synonymous with Russian Postmodernism. In Moscow, the early 1970s witnessed the creation of two circles that championed Conceptualist aesthetics. The first was the "Moscow Conceptualist Circle", which revolved around the figures of Ilya Kabakov and Viktor Pivovarov; the second group was associated with Vitalii Komar and Aleksandr Melamid, whose perspective was named "Sots-Art". Ekaterina Degot' (2000: 167) considers that both groups can be defined as "Conceptualist projects", insofar as Conceptualism is a kind of mental procedure practiced on the text and therefore also applicable to forms of Sots-Art. The "Moscow Conceptualist Circle" is characterised by hybrid forms born on the border between figurative arts and literature (especially poetry), a border which is often blurred, as testified by Ilya Kabakov's verbal-visual expressions, Lev Rubinshtein's library index cards, Dmitrii A. Prigov's spatial texts, but also by Rimma Gerlovina's and Valeriy Gerlovina's "book-objects". In the 1970s-1980s, Conceptualism and Sots-Art arguably defined the quasi-totality of Soviet non-official art. It is virtually impossible to draw a clear line between Conceptualism and Sots-Art, as the artists frequented the same places and used the same methods. The basic procedure followed by Sots-Artists is the deconstruction of the mythology and style of Socialist Realism, something we also find in numerous works of Conceptualists: the difference lies in the nature of such deconstruction. Sots-Art privileges a paradoxical game with ideological emblems, and the social theme is interpreted in a style which is often, at least in the case of Komar and Melamid, similar to the one paraded by Socialist Realism. This is not the case with Conceptualists, who do not address the exterior forms of Soviet mythology. The deconstruction performed by Sots-Art preserves the expressive structure and plastic appearance of Socialist Realism, as does Bruskin, whereas Conceptualists tend to neutralise it. And yet, we are tempted to associate Bruskin with Conceptualism rather than Sots-Art. Despite the artist's at least partial resort to the language of Socialist Realism, his operation does not consist in a mocking immersion, but rather, as I mentioned above, in turning the sign into an emblem, something closer to Conceptualist rather than Sots-Art aesthetics. It is often quite difficult

to establish with certainty if we are dealing with Conceptualism or Sots-Art: the text remains that of Soviet ideology, but the procedure is slightly different. Although the different artistic genres evolved in a discontinuous manner, the privileged means of expression of these artists were paintings, objects, and performances. In painting and graphic art, Conceptualism takes shape already at the beginning of the 1970s, while objects and performances date from the middle of the same decade. The second half and the end of the 1970s see the emergence of new trends, partly coeval with a new generation of artists. If the mid 1970s are marked by the calibrated presence of objects, paintings and performances, toward the end of the decade paintings start losing ground, and at the beginning of the 1980s installations start prevailing. One further clarification is in order: while Western Conceptualism constitutes the beginning of Postmodernism and slowly fades out, making place for new currents, in Soviet Russia conceptualist artists continued to play an essential role up to the late 20th century, often interacting with Sots-Art as late as in the 1990s. Moreover, as in the case of other Western-derived “-isms”, Moscow artists claimed their autonomy from their Western colleagues. Kabakov, for instance, claimed (2002: 199) that the lack of interest in the tangible form of an artwork is ingrained in the Russian artistic tradition. In any case, setting aside the declarations of the artists themselves, there is no doubt that Russian Conceptualism, including its Sots-Art expression, evolved in political and social conditions that were quite different than in the West. Its non-official status implied a different attitude toward the artwork and a greater focus on the project, primarily due to the exhibition ban. Moreover, Moscow Conceptualism was dominated by the performative aspect, almost by a manipulation of the work itself: the artist tried to master the artwork through a physical contact with the object, in clear contrast with the bombastic rhetoric of Socialist Realism. Any modern culture has its own underground counterposed to official culture (Prigov 2007: 10), but in totalitarian regimes this opposition takes on specific forms: the underground contests not only the cultural establishment, but also the socio-political one, i.e the power. It is power itself that forces the underground into this position, as any non-authorized action is interpreted as a socio-political subversive act against the power. Moscow Conceptualism contributed in good measure to defining the intellectual atmosphere of the non-official culture of the 1970s. It was also the first artistic movement, since the 1920s, to be essentially synchronous with its Western counterpart, namely Conceptualism (the first Russian Conceptualist artworks date from the late 1960s and early 1970s). However, the Russian variant drew inspiration from the autochthonous cultural tradition through a creative appropriation of the Western model. This mode of reception of foreign cultural models was not new in Russia. Russian Conceptualism differentiates itself from Western Conceptualism by being embedded in the Moscow context and for its specific status as “non-official” art. Moreover, the dynamics by which Russia arrived to Conceptualism were different: Western Conceptualism was the logical development of Modernism, which in the history of Russian culture ended up in the 1920s with Construc-

tivism. Finally, Moscow Conceptualism was further complicated by the presence of a realistic or pseudo-realistic trend (Socialist Realism) and by mass ideology. In virtue of these chronological and thematic discrepancies, Moscow-based artists turned their attention to their national tradition in a different way than did their Western counterparts: on the one hand, they reconnected, jumping back a few decades, with the experiences of the avant-gardes (the Obeiruty in poetry and the historical avant-gardes in art); on the other hand, they included in their works the formal artifices employed by the trends that had preceded Conceptualism in the West, especially by the almost coeval Pop Art. Another intrinsic characteristic of non-official art was — as mentioned above — the lack of visibility of Conceptual artists, who throughout the 1970s and early 1980s could not be exhibited if not in private contexts. Such an isolation from the surrounding cultural environment marked the history of Russian art of the time, and defined its characteristic features, some of which are connected to the concept of “marginality within the cultural system”; some even consider Conceptualism as a whole as a kind of marginal genre, although its marginality is sophisticated and semiotically relevant.

However, marginality and intimacy are not the only categories that differentiate Moscow Conceptualism⁶ from its Western counterpart: the former presents a more lyrical character, more closely connected to the literary tradition. As mentioned above, the works of the Moscow-based artists blend verbal and visual elements whose connection is not merely analytical, but takes on a narrative tone. Russian Conceptualism, while straddling visual and verbal elements, went through a poetic season whose intensity and impact was never matched in the West. And that is not all: according to Epstein (2005: 237), Conceptualism tried to change the very status of pictorial and verbal works by blending them into a *unicum*. The group of artists revolving around Conceptualism was rather wide: in addition to the above-mentioned Ilya Kabakov, Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin, and Andrei Monastyrsky, as well as the group KD (*Kollektivnye Deistviia*), all associated to the early stage of the movement (1960s and 1970s), one should mention the work of Viktor Pivovarov, Ivan Chuikov, Eduard Gorokhovskiy, and Nikita Alekseev, who were associated to Conceptualism only for short periods. Finally, there were artists who produced only single Conceptualist works, as in the case of the groups Mukhomor (Sven Gundlakh, Konstantin Zvezdochetov, Vladimir Mironenko, Sergey Mironenko, and Aleksei Kamensky) and SZ (Viktor Skersis, Vadim Zakharov). In the 1980s, Conceptualist themes continued to be developed by the groups Percy (Liudmila Skripkina and Oleg Petrenko) and Meditsinskaia Germenevtika (Pavel Peppershtein, Yuri Leiderman, Sergei Anufriev). In the work of Dmitrii A. Prigov, Erik Bulatov, Vitalii Komar and Aleksandr Melamid, and of the group Gnezdo (Mikhail Roshal', Georgii Donskoy, Viktor Skersis) the conceptual trend interacted with Sots-Art. As previously mentioned, from

⁶ Art historian Boris Groys's contribution to the early theoretical canon of Russian Conceptualism is almost simultaneous with the development of the movement.

the mid 1970s a new generation of Moscow Conceptualists started appearing, centred around the figures of Andrei Monastyrsky and the group KD. Their aesthetics was defined as *Minimalizm* (minimalism), although it had nothing to do with the American Minimalism of the 1960s. Russian Minimalism is neither laconic nor abstract, and does not differentiate between representation and the intrinsic value of the visual. Minimalist aesthetics is essentially expressed through the music and poetry of performance.

One should also underline the centrality of language in Conceptualist thought and its associated paradox, whereby no direct enunciation is possible either in natural or in artistic languages. This impossibility is due to the fact that the instrument of such an enunciation, namely language itself, is independent from humans, to whom it is given whether they want it or not, pre-determining their structures of understanding and reception. Nothing can be said outside of language, which is why we are irremediably and structurally conditioned by language. By unmasking the illusion of the “immediacy” of artistic reception, Conceptualism does not merely recognise and expose the hegemony of language, but looks for forms of perception that are not subjected to linguistic expression. This is why Conceptualists place great stock in the categories of nothingness, zero, indefiniteness and in artistic forms that tend toward the cancellation of plastic appearance.

III: “The secret of history lies in the mystery of its language”⁷

Now that the context has been clarified, I would like to propose a few keys to interpret the project *An Archaeologist’s Collection*, where Grisha Bruskin, on behalf of an archaeologist of the future, tries to understand the meaning of the artefacts of a past civilisation, or rather the ruins of an ideology.

The quote at the beginning of this section and article comes from Juri Lotman and gives us an insight into the fact that understanding a sense means understanding a language. Our archaeologist knows perfectly the language he is using, thanks to his affiliation to the category of *homo sovieticus*, which according to Kabakov is a specific anthropological type⁸. But Bruskin changes the perspective and shuffles the cards. By means of a quintessentially artistic operation, he transfigures this language and puts himself in the shoes of a future archaeologist who must interpret it. The act of working “on behalf of someone else” happens to be a typical strategy of Conceptual art.

It is therefore necessary to start from here, or rather from the title of this work. One should take into account that, at a few months’ distance, we curated two projects by Bruskin: first *Alefbet: The Alphabet of Memory*, and then *An Archaeologist’s Collection*. The two projects are closely connected both on formal and on semantic levels: the connection between alphabets and collec-

⁷ Lotman 1994: 23.

⁸ Ilya Kabakov, personal communication.

tions is inescapable. With the attitude of an entomologist or archaeologist, Bruskin searched for universal schemes to explore a civilisation through its remaining “signs”. We know, by the way, that Juri Lotman wanted to become an entomologist...

The monochromatic figures of *Fundamental Lexicon* have come out of the painting to become “incarnated” into statues. We are facing a kind of huge *vanitas vanitatum* whose decoding will require finding the key to the language of a lost civilisation.

The artist’s intentions are explicitly stated: the question that Bruskin asks himself follows the wake of the Russian tradition: it is the Gogolian question “Ah, troika! Bird troika <...> where are you racing to?”⁹ — the classical question about identity, about the road to take, the destiny of a great civilisation. A question about Russia.

“I decided to write an epistolary painting for the humans of the future”, writes Bruskin (2015b: 9). Adding: “I wrote *Fundamental Lexicon*, an epistolary painting for the distant Nowhere” (Ibid.). To which we can add the following observation:

The painting *Fundamental Lexicon* is a collection in which each character is an archetype of the Soviet ideological myth... Each figure has an accessory, which is coloured and more real than the person himself. The accessory defines the character, gives him a name. Working on the collection, I was like an entomologist who catches butterflies and puts them out with ether (Bruskin 2015b: 9; my emphasis. — *S. B.*).

As suggested above, we are facing a huge still life of the *vanitas* kind, in which life is but a memory turned into a necropolis for the archaeologist of the future. The objects, in this case the statues, either in ruins or damaged, provide us with indications about the civilisation of which they speak. Bruskin writes:

I am not interested in the historical style. I am interested in ideas. In Artefacts. *An Archaeologist’s Collection* does not represent the destruction of Soviet monuments, but the ruins of an ideology (2015b: 8).

The task of the artist is clear: to send a message to the humans of the future. But who could have foreseen that the Soviet empire would have collapsed so suddenly and unexpectedly, like an explosion (*vzryv*) in Lotman’s acceptance of the term (Lotman 1992a)? Thus, the artist himself has become that man of the future and imagines, as if in a time machine, that he is beholding the ruins of a lost empire, of a crumbling archaeology.

Here lies the essence of the transition from the models of *Fundamental Lexicon* to those of the installation — almost “total”, in Kabakov’s sense — *An Archaeologist’s Collection*, of which Bruskin said:

...before my eyes arose the ruins of the damaged civilization ... [and] the future is the unlivd present. I should steal the majestic picture that

⁹ Bruskin paraphrases a well-known passage from Nikolai Gogol’s *Dead Souls* (cf. Gogol 1996: 164).

was revealed to me and show it to my contemporaries. In order to do it, I took the heroes of *Fundamental Lexicon* and the emblems of Soviet civilization. Thirty-three. The number of letters in the Russian alphabet. Because it is believed that the world was created by the letters of the alphabet (1995b: 11, 12).

The characters have escaped their fixed order, the almost claustrophobic alphabet of *Fundamental Lexicon* and have started their own stories: from simple letters, they have become words composing a narrative. This is how Bruskin explains the choice to bury these statues in Tuscany, in a gesture that harks back to a classical Russian idea, that of Moscow as a third Rome:

But the Soviet Empire did not last, either. It fell like a house of cards in 1991. I decided to bring the shards of the Third Roman Empire to Italy, to bury them in the ground with the ruins of the First and Second Empires already reposing there. So that Truth, liberated from vessels, would acquire freedom and now be present all over the world, sanctifying people whatever their geographical location (Bruskin 1995b: 12).

As mentioned above, his artistic gesture is primarily centred on cultural memory, while also being marked by a typically Russian need of self-definition that must come to grips with the concept of time. This is a peculiar trait of Russian culture, which, according to Juri Lotman, “in its proper acceptation is a concatenation of explosions... The very word ‘new’ reappears again and again across Russian culture as a whole, with persisting repetitiveness” (Lotman 2014: 169).

IV. Explosions and ruins

To shed light on these complex questions, Lotman comes again to our rescue — especially the writings of Lotman’s last period, almost coeval with *Fundamental Lexicon*. From the second half of the 1980s to his death (in 1993), Lotman elaborated a kind of increasingly open science of culture (in the last years, he even talked of “culturology”), intended as an integral and trans-disciplinary approach to the study of human cultures. The term “culturology” does not actually replace that of “semiotics of culture”, but rather extends it, and considers the historical dimension of humanity through time both on a collective and individual level.

Lotman’s great innovation, however, lies in the concept of explosion (*vzryv*) and its connection to that of social cataclysm. Contrary to common belief, this concept is not an absolute novelty of Lotman’s last writings, as it had appeared long before in his reflections: in other words, it is not so much an extemporaneous idea as the development of a series of previous themes such as those of rhetoric, collision, and conflict. Besides, also according to Boris Uspensky, “the history of Russian culture cannot be read as a natural and or-

ganic evolution process, marked as it is by constant revolutionary jolts” (Uspenskij 1991: 41).

The “themes of unpredictability [*nepredskazuemost'*] and explosion [*vzryv*]” (Lotman 2014: 175), correlated to that of social cataclysm, lead to the concept of “semiotics of fear” (Lotman 1998). For Lotman, “fear” represents an important topic of investigation, in virtue of its association with the presence of the “other”, the “alien”, the “stranger”, the “foreigner” (*chuzhoi*), i.e. the person outside of the system. The cultural function of the *other* is immense: placed outside of any function, he bursts into the realm of the “ordinary”. Besides, the connection between *chuzhoi* and “outcast” (*izgoi*) is of primary importance and highly topical: every culture creates its own fringe of non-integrated outcasts. Their irruption into the system turns the extra-systemic dimension into one of the essential stimuli for the transformation of a static model into a dynamic one. The dynamic nature of culture is the fruit of the coexistence within one single cultural space of different languages associated with different degrees of translatability or untranslatability: the more densely packed and crowded is a cultural space, the more complex the system that it generates.

This fundamental confrontation — the irruption of the extrasystemic — will precisely be the challenge faced by the Soviet system.

Thus, from the semiosphere — a term coined by Lotman in 1984 to explain the reality of culture as a complex system, a multi-dimensional space-time packed with sense in continuous growth and evolution — we arrive to the scientific vision of Lotman’s last period and to its new vision of an open and multiple time. This vision anticipates the historical explosion that he will experience along with his entire cultural universe, namely the collapse of the Soviet system after the dissolution of the USSR.

The concepts of “explosion” and “unpredictability” are the theoretical leitmotifs of the last four years of Lotman’s life. They convey a complex vision of culture in which sense is generated by collective as well as individual thoughts in an “unpredictable”, and therefore creative and artistic manner. The theme of history is addressed in light of the cultural distinction between “gradual” and “explosive” processes. Lotman rethinks his theory of culturology within a more markedly historical perspective, already present in his previous writings, but amplified in the late 1980s and early 1990s by an ethical/anthropological reflection on episodes of momentous crisis. For Lotman, history is first and foremost a narrative category, a way in which humans interpret events by telling them: without an interpretation and “narrativization”, humans would lack the necessary explanatory connections between what comes before and what comes next, and would therefore lack a collective and individual perspective on what is going on. Memory looks at the past by constantly reinterpreting and retelling the great texts that inform our cultural identity, and the extent of truth is quite limited in this ever-changing universe.

In the last stage of his research, Lotman often returned to the theme of Hegelianism in Russia, subjecting it to a critical evaluation. Indeed, the concept of “explosion” is supposed to disarticulate and deconstruct the inevitably utopian vision of the historical process that characterises Hegel’s impact in Russia.

Lotman’s spatial semiotics thereby ended up incorporating temporal elements, in conjunction with a kind of change of direction: from Vladimir Vernadsky, who inspired the semiosphere, to Ilya Prigogine. Due to his Russian heritage, Lotman tended toward a spatial vision of time, but with the years he also started taking into account the temporal dimension which is the essential requisite of any semiotics of culture, as the latter is also the experience of the passing of time.

At this point, however, an additional step is necessary. Prigogine doubtlessly adopted the concept of unpredictability in his scientific discoveries. History is studded with junctures or crossroads, where the choice is only one among many possibilities. According to Lotman, history underwent a kind of rationalization process but, on the basis of Prigogine, he felt the necessity to introduce “the possible” in his methodology (Lotman 1992b). When Lotman wrote this, he was experiencing the full extent of the transition to the post-Soviet era along with its radical changes issued from an event — the collapse of the regime — that was far from predictable and seemed to open up a wide range of fruitful possibilities.

According to Lotman, enhancing the “unexploded” (the possible) meant identifying alternative ways which, due to their weakness or marginal position, had been dismissed and which, despite being unexplored and “lost”, were ripe with suggestions for the present.

I believe that Lotman’s perspective outlined so far is quite appropriate to understand Bruskin’s complex installation, i.e. to perceive history as a line occasionally disturbed by a cycle that brings us back to the present day, and to look at it in the form of texts and cultural forms deposited in the collective conscience, especially symbolic-artistic ones (evocative, among others, of the philosophy of Aby Warburg and Georges Didi-Huberman).

The collapse of the Soviet empire was doubtlessly an explosion, a trauma, a rift that placed at the heart of Bruskin’s work a strong element of unpredictability connected to the problem of time, memory, and collective and individual identities. Lotman ultimately would have explained Bruskin’s operation with the following words:

What is new is generated by an explosion. Implicit to these very words is a principle of unpredictability, but the historical study of explosion, any attempt to think of it as a moment of dynamic development, implies the proliferation of different hypotheses that formulate, in Pasternak’s words, “backward predictions”... In history, the present acts upon the future not only directly, but also through the past. The retrospective from the moment of the explosion to what preceded it can redefine the course of history and have a new impact on the future. The past never ends, and therefore the

future can be reborn again in unexpectedly different forms (Lotman 2014: 172).

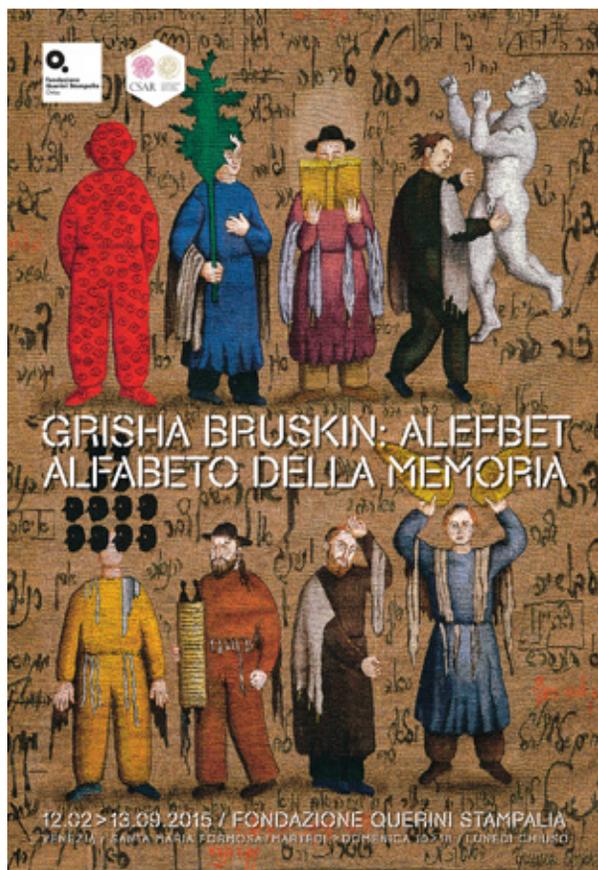
The consolidation of a collective memory is a task of the utmost importance in the framework of what we could call a contemporary cultural strategy. By considering culture as a non-hereditary memory of humanity, whose contents are acquired through the preservation and gathering of information (Lotman 2001), today's Europe set itself the priority of saving, knowing and sharing a common cultural past whose traces must not be lost (as insightfully highlighted in the 19th century by Francis Haskell, see Haskell 1993). The preservation of memory cannot be erased from the history of the human intellect, as testified by the fact that the destruction of a culture is first and foremost expressed through the destruction of its memory, the elimination of texts and monuments, the forgetting of its signs. This explains the relevance of ruins. Never more than today, perhaps, was there such a strongly felt need to preserve memory. The identity needs generated by current social changes focus the contemporary intellectual and scientific debate on the connection between memory and identity (both subjective and collective) and between memory and history. Maybe no period in human history ever showed such an obsession with memory.

Culture is a necessary condition for the existence of any form of human community. As Lotman writes, there never was a community with no characteristic texts, no characteristic behaviour, no characteristic moment charged with a *cultural* function (see Lotman – Uspenskij 1995).

Grisha Bruskin's installation, presented as a collateral event at the 56th Venice Biennale, is a kind of cultural window, an open perspective from which we can investigate a path that has already been walked to the end, and which helps us understand how the ruins of Soviet civilisation and of its Marxist-based ideology constitute, first and foremost, an integral part of a global cultural text. As it happens, the 2015 Biennale was called *All the World's Futures*, a title perfectly in line with Bruskin's concerns about the future of a Russia that must come to grips with the ruins of its ideology.

However, as suggested once again by Jurij Michajlovic Lotman, this problem does not concern Russia alone:

If the semiotic process was traditionally addressed to the space of a language and constituted a closed model, now the moment has clearly come for a principally open model. The window of the cultural world is never closed. Culture is always an open window. The historical destiny of Russian culture is always to explode beyond its own borders. In this light, any theoretical research on Russian culture is not only part of world culture, but becomes its inescapable field of investigation (Lotman 2014: 175).



Pic. 1. Poster of the exhibition Grisha Bruskin: Alefbet. Alphabet of Memory (Venice, Fondazione Querini Stampalia, February 12 — September 13, 2015)



Pic. 2. View of the goblins room at the exhibition Grisha Bruskin: Alefbet



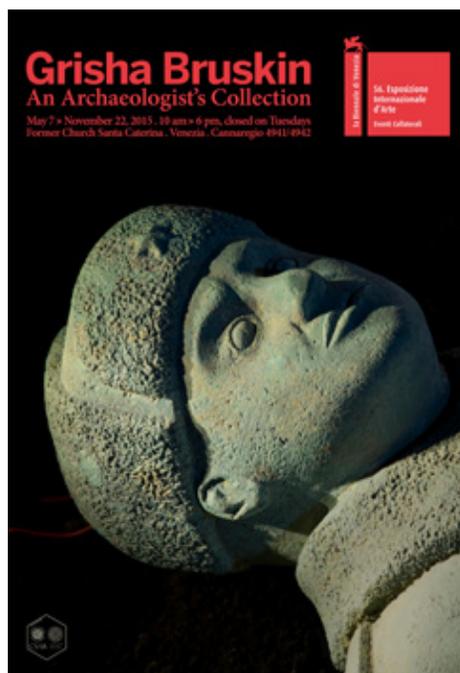
Pic. 3. View of the goblins room at the exhibition Grisha Bruskin: Alefbet



Pic. 4. Grisha Bruskin, Metamorphoses, 1992, gouache, 29 × 25 cm



Pic. 5. View of the paintings room at the exhibition Grisha Bruskin: Alefbet



Pic. 6. Poster of the exhibition Grisha Bruskin: An Archaeologist's Collection (Venice, former church Santa Caterina, May 7 — November 22, 2015)



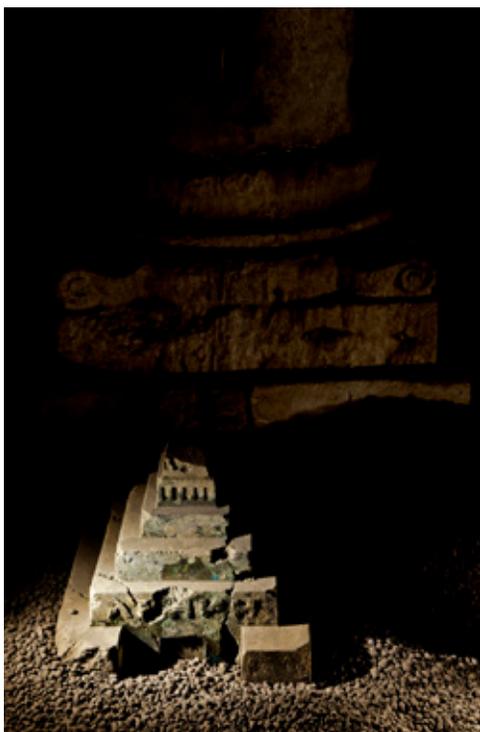
Pic. 7. View of the exhibition Grisha Bruskin: An Archaeologist's Collection



Pic. 8. View of the exhibition Grisha Bruskin: An Archaeologist's Collection



Pic. 9. Grisha Bruskin, Fundamental Lexicon, 1985, oil on canvas, part 1, 220 × 304 cm



Pic. 10. Grisha Bruskin, Lenin's Mausoleum, 2004–2009, bronze, natural patina, 24 × 34 × 34 cm

REFERENCES

- Arnheim Rudolf. *Il pensiero visivo*. Torino: Einaudi, 1974.
- Arnheim Rudolf. *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Barabanov Yevgeny. "Alef, Bet, Gimel...". Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015: 11–24.
- Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015.
- Blok Aleksandr. "Bez božestva, bez vdokhnoven'ia (Tsekh akmeistov)" [April 1921]. Blok Aleksandr. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*. T. 6: Proza, 1918–1921. Moscow and Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1962: 174–184.
- Bruskin Grisha. *Myslennno vami*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Bruskin Grisha. *Podrobnosti pis'mom*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
- Bruskin Grisha. *Proshedshee vremia nesovershennogo vida*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
- Bruskin Grisha. *Priamye i kosvennye dopolneniia*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Bruskin Grisha. "The Alefbet Tapestry, or The Continuation of Language". Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015a: 7–9.
- Bruskin Grisha. "An Archaeologist's Collection". Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015b: 9–12.
- Burini Silvia. "Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo". *Annali di Ca' Foscari XLVII/2* (2008): 191–223.
- Degot' Ekaterina. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moscow: Trilistnik.
- Epshtein Mikhail. "Pustota kak priem. Slovo i izobrazhenie u Il'i Kabakova". *Oktiabr'* 10 (1993): 177–192.
- Epshtein Mikhail. *Postmodern v russkoi literature*. Moscow: Vysshiaia shkola, 2005.
- Evdokimov Pavel. *La Teologia della Bellezza*. Rome: Edizioni Paoline, 1984.
- Gogol Nikolai. *Dead Souls*. Translated by Bernard Guilbert Guerney. Revised, edited, and with an introduction by Susanne Fusso. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Groys Boris. "Allegorical Man". Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015: 57–67.
- Haskell Francis. *History and its Images: Art and Interpretation of the Past*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Iampolski Mikhail. "Painterly Gnosis: On Grisha Bruskin's Alefbet Tapestry". Barbieri Giuseppe, Burini Silvia (eds.). *Grisha Bruskin: Alefbet. Alfabeto della Memoria / The Alphabet of Memory*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015: 69–115.
- Jakobson Roman. *Word and Language. Selected Writings*. Vol. 2. The Hague and Paris: Mouton, 1971.
- Jakobson Roman. *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Selected Writings*. Vol. 3. The Hague, Paris and New York: Mouton, 1981.
- Kabakov Ilya. *Tri installiatsii*. Moscow: Ad marginem, 2002.
- Kristeva Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 23/239 (1967): 438–465.
- Kristeva Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1981.
- Lichačev [=Likhachëv] Dmitrij S. *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*. Milano: Fabbri, 1991.
- Lipovetskii Mark. "Prisutstvuiia nastol'ko, naskol'ko pozvoliaet otsustvii". Bruskin Grisha. *Podrobnosti pis'mom*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005: 490–517.
- Lotman Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Translated from the Russian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. *Michigan Slavic Contributions* 7. Ann Arbor (Mich.): Michigan Slavic Publications, 1977.

- Lotman Yu[r]i M. O semiosfere. *Trudy po znakovym sistemam XVII. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* 641 (1984): 5–23.
- Lotman Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. London and New York: I. B. Tauris & Co., 1990.
- Lotman Yu[r]i M. *Kul'tura i vzryv*. Moscow: Gnozis, 1992[a].
- Lotman Yu[r]i M. *Klio na rasput'e*. Lotman Yu[r]i M. *Izbrannye stat'i*. T. I: Tallinn: Aleksandra, 1992[b]: 464–471.
- Lotman Jurij M. *Cercare la strada: Modelli della cultura*. Traduttore: Nicoletta Marcialis. Introduzione di Maria Corti. Venezia: Marsilio, 1994.
- Lotman Iurii. "Okhota za ved'mami: Semiotika strakha". *Sign System Studies* 26 (1998): 61–82.
- Lotman Yu[r]i M. "Pamjat' v kulturologicheskom osveshchenii". Lotman Yu[r]i M. *Semiosfera*. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 2001: 673–676.
- Lotman Jurij. *Tesi per una semiotica della cultura russa*. Gherlone Laura. *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*. Milan and Udine: Mimesis, 2014: 167–175.
- Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. *Tipologia della cultura*. Milan: Bompiani, 1995.
- Pozzi Giovanni. *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 1993.
- Prigov Dmitrii [= Dmitrii A.]. "Il samizdat sovietico". *Progetto Grafico* 11 (November 2007): 10.
- Shapiro Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings". *Semiotica* 1/3 (1969): 223–242.
- Uspenskij Boris A. "La pittura nella storia della cultura russa". *Volti dell'Impero russo. Da Ivan il terribile a Nicola I*. Milano: Electa, 1991: 41–44.
- Vallier Dora. *Sulle arti figurative*. Montani Pietro, Prampolini Massimo (eds.). *Roman Jakobson*. Introduction by Emilio Garroni. Roma: Editori riuniti, 1990: 357–363.

Силвија Бурини

ГРИША БРУСКИН: „АЛЕФБЕТ“ ПАМЋЕЊА

Резиме

У чланку се анализира пројекат Грише Брускина «Алефбет» са семиотичког аспекта. Визуелни рад Брускина у свој својој очигледности осмишљен је као лингвистички модел, али он га истовремено и надилази, будући да није само „алфабет“ него и „текст“ у ширем семиотичком смислу. Овај рад се састоји од текстова, кодираних на различите начине (пошто је његов уметнички бекграунд трострук: руски, јеврејски и совјетски), али исто тако и од текстова који су међусобно интертекстуално повезани (преко речи и визуелне слике). На тај начин се „своје“ открива кроз „туђе“. У чланку се пројекат Брускина не проучава само помоћу иманентне семиотичке анализе (основане пре свега на теорији семиосфере Јурија Лотмана) него и путем његовог смештања у контекст совјетског и пост-совјетског концептуализма.

Кључне речи: Гриша Брускин, „Алефбет“, московски концептуализам, семиотика, текст.

Оге А. Ханзен-Лёве

Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана
aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

РУССКИЕ КАК КОЧЕВНИКИ: КОНЦЕПТЫ НОМАДИЗМА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ*

В статье исследуются различные варианты концепта «кочевничества» / «бродяжничества», нахождения в чужом пространстве, существующие в русской культуре (а также противоположный им концепт «домашности», своего пространства, с которым категории номадизма всегда явно или неявно соотносятся). Позициюномада занимают самые разные фигуры – от странствующих монахов и юродивых до гностиков; от романтических странников из литературы XIX века до сиротских персонажей Андрея Платонова; от эмигрантов первой волны до постмодернистских «кочевников» московского концептуализма.

Ключевые слова: номадизм, кочевничество, бродяжничество, домашность, свое / чужое пространство.

The article describes several variants of the concept of “nomadism” / “vagabondism” (i.e. moving in “space that is not one’s own”) that exist in Russian culture. These concepts are opposed to the concept of “domesticity” (i.e. “one’s own space”), with which the categories of nomadism are related either explicitly or implicitly. The nomadic position is occupied by various figures: from wandering monks to “holy fools” and gnostics; from the Romantic wanderers of nineteenth-century literature to Andrei Platonov’s orphan characters; and from the first-wave émigrés to the postmodernist “nomads” of Moscow Conceptualism.

Key words: nomadism, vagabondism, domesticity, “one’s own space” / “the other people’s space”.

Кочевничество или домашность

К распространенным стереотипным образам России в широко известных «Философических письмах» (1828–1830) П. Я. Чаадаева принадлежат бесприютность, кочевничество, неоседлость, якобы присущие русским. Не в последнюю очередь это обусловлено тем, что Россия, по мнению философа, не принадлежит «ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку» и тем самым стоит «как

* Статья представляет собой переработанный и дополненный вариант работы: Hansen-Löve 2014.

бы вне времени» (Чаадаев 1991: 323). С одной стороны, Россия олицетворяет собой полное затишье, с другой, – постоянное беспокойство бесцельного скитания и бродяжничества, исходящие из ее внутренней безмерности и самоотчуждения. Кочевничество русских восходит к их происхождению от азиатских наездников, монголо-татар или «скифов», и в то же время – к некоему внутреннему беспокойству и архаической «бездомности», которая позволяет судить о полном отрешении от всего земного.

Астольф де Кюстин в своих знаменитых письмах «Россия в 1839 году» заимствовал все критические аргументы Чаадаева и соединил главные тезисы русского философа с собственными более или менее достоверными наблюдениями, сделанными во время путешествий по России. Де Кюстин фактически предвосхищает утверждения концептуалистов: русские живут как номады в своем плоском, бесконечном и безграничном, угрюмом и враждебном государстве, где шаблонность и пошлость выступают как результаты ничтожности и грубости нравов и общественных дел. Отсутствие природных красот, пустота степей («пустынь, лишенных живописных красот») и широта пространства для француза, в отличие от славянофилов, воспринимаются исключительно с отрицательным знаком: «Все голо и бедно, <...> здешний пейзаж не отличается ни величием, ни мощью, он просто-напросто невзрачен» (Кюстин 2008: 367). Именно в этом пустынном пространстве русские бродяжничают и номадизируют: «Ничто не может укорениться в столь зыбкой почве. Здесь все различия стираются, все способности уравниваются: туманный мир, в котором русские существуют сами и предоставляют существовать нам, появляется и исчезает по мановению руки этих бедных уродцев. С другой стороны, в столь изменчивой атмосфере ничто не прекращается навсегда; дружба или любовь, которые мы считали безвозвратно потерянными, оживают от одного взгляда, одного слова в то самое мгновение, когда мы меньше всего этого ожидаем, – с тем, впрочем, чтобы снова пропасть, лишь только мы уверуем в их прочность. <...> русские лживы, как вода» (Кюстин 2008: 482).

Практически теми же самыми словами за несколько лет до де Кюстина Гоголь описывал обманчивый мир Невского проспекта в одноименной повести (опубликована в 1835 году):

Он жлет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде (Гоголь 1938: 46).

Кюстин объясняет подобное следующим образом:

Русские – выходцы из сообщества племен, которые долгое время были кочевниками и всегда отличались воинственностью; они еще

не вполне позабыли бивуачную жизнь. Все народы, недавно переселившиеся из Азии в Европу, стоят в ней лагерь, словно турки. Петербург – это армейский штаб, а не столица нации (Кюстин 2008: 201).

На следующем историческом витке мы встречаем идею специфического русского кочевничества в московском концептуализме, в особенности у Ильи Кабакова и Бориса Гройса, которые со своей стороны обращаются к идеям Чаадаева, при этом, однако, могут также использовать кочевничество постмодернизма или неолиберального общества в позитивном ключе. Таким образом, изначально понимаемый негативно и крайне односторонне стереотип, связанный с российской жизнью, с точки зрения постмодернизма становится позитивным, своего рода фирменным знаком постсоветской России, которая в итоге должна выступать – как Советский Союз во времена концептуализма – в роли идеально-типического воплощения постмодернистского мышления.

В какой степени стереотип кочевничества представляет собой одностороннее явление, может подтвердить взгляд на его противоположность – русскую форму домашности, которая также легко прослеживается в истории самообразов России: это оседлая страна монахов, отшельников (или аскетов, подобных Симеону Столпнику, который заточил себя в башню) и крепостных крестьян, которые вплоть до начала XX века не могли свободно выбирать место жительства. Сюда же относится и другой популярный русский миф, связанный с усадьбой, дачей и даже коммуналкой, ставшей предметом «московских коллективных акций» или «музейных инсталляций» Ильи Кабакова, за «идеологическую составляющую» которых отвечал Борис Гройс.

С точки зрения кочевничества или недостаточной оседлости могут быть рассмотрены и герои Достоевского, которые живут второпях (как Раскольников) и у которых то и дело уходит почва из-под ног. Эта неприютность характеризует прежде всего «вечного гостя», который не имеет своего домашнего очага и поэтому постоянно навещает в гости то к одному, то к другому. Подобное может быть отнесено к габитусу Владимира Соловьева или вообще к аскетически-монашескому типу неприютности, который постоянно встречается в русской культуре и литературе. Светские формы этого типа воплощают такие литераторы, как Велимир Хлебников, или плутовские герои поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» (1969–1970).

*Странники (странствующие монахи)
и кочующие юродивые*

Stabilitas loci являлись в той же мере высоким, как и оспариваемым идеалом монашеской культуры Средневековья вплоть до Нового времени, которое в России, как известно, продолжалось до конца XIX века. Достаточно вспомнить идеализацию паломника в сочинениях исихазма,

восходящих к древнему сборнику духовных произведений православных авторов IV–XV веков «Добротолюбие» (Φιλοκαλία), который впервые увидел свет по-русски в 1793 году.

Свободно странствующий монах вместе со всеми остальными отторгнутыми людьми, рассеянными в старой Европе по сельским дорогам, демонстрирует резкую противоположность культуре оседлости и стабильной структуре общества. Образ жизни странника является неприемлемым: он не создает семью, порывает со всеми традициями, находится в состоянии ожидания конца света и поэтому легко отказывается от всех *stabilitas loci*, как и от *loci communes* старого мира.

В то время как представители различных сект, от богомилов и хлыстов до анабаптистов до скопцов, «кастрируют» все генетические связи, они становятся кочевниками некой антигенерации, которые ищут себе обитель не на Земле, а в грядущем, в Третьем Царстве Духа. В то время как Второму Царству Сына соответствует медиум нарративного сюжета, Царство Духа корреспондирует с чистым медиумом бессюжетности и беспредметности; иначе говоря: тяга к странствиям преобладает над родовым инстинктом размножения и генетическим принципом продолжения собственной истории.

С апокалиптической точки зрения как коллективное, так и индивидуальное существование должно быть лишено нарративности, историчности и героичности. Странник или кочевник не обладает ничем, кроме формулы *ubi bene ibi patria* («моя родина там, где мне хорошо»). При этом он не изгнанник, а просто человек, гонимый тягой к странствиям, которая могла восприниматься как норма в ритуализированных социумах, например, среди масонов. В обществе вольных каменщиков странствия осмысляются как *rites de passage*, то есть обряды перехода, и преподносятся как ритуальные путешествия каменщика.

Бродячая Русь – субкультурные коммуникативные сети

Еще в начале XX века, во времена паровозов и зарождающейся моторификации, секта бегунов превратила неортодоксальный способ передвижения бегом в принцип коммуникации, которая «субкутанно» (то есть подкожно) обеспечивала обмен информацией с некой подземной сетью. Бегуны являлись гарантами динамики распространения информации, содержанием которой было парадоксальным образом «антиинформативно»: главной целью коммуникации с подземными структурами было не дать секте распасться, связывая между собой ее опорные пункты. Таким образом, максимальная статика культуры общения могла вступить в конкуренцию с максимальной радикальностью самих посланий.

Информационно-технический фундаментализм устной и телесной форм коммуникации соответствовал во всей своей архаике предвосхищению того грядущего, чьи тайные признаки и знаки должны были распро-

страняться подобно некой инфекции или массовому психозу. Отправители и получатели информации настолько «настроены» друг на друга, что больше не нуждаются в сообщении, которое должно передаваться от одного коммуниканта к другому. Так злонамеренная клевета наносит непоправимый ущерб репутации, а словесная пропаганда в состоянии опрокинуть с ног на голову целые биржевые рынки.

Бегуны являются «предшественниками» сегодняшнего постинформационного общества: можно сказать, что они постоянно находятся в процессе коммуникации, пребывая в состоянии предвосхищения грядущего. Еретические формы коммуникации можно сравнить с грибницей: «тихая почта» бегунов, как и других странствующих сектантов, обеспечивающая секретный поток информации между отделенными друг от друга на огромные расстояния общинами и даже культурами, действовала вплоть до начала XX века.

*Гностик как «брошенный человек»:
Кочевничество как еретический образ жизни*

Гностик воплощает еретическое чувство покинутости и неприютности. Он не может устроить свой быт на Земле, как представители церкви, которые смогли подчинить себе всю ойкумену. Гностик в этом смысле живет не по экономическим законам, потому как все сотворенное, в том числе его собственное тело, кажется ему универсальной тюрьмой. Поэтому гностик постоянно находится в бегах, не питая надежды обрести какой бы то ни было успех или свободу от самого себя. Он не может выйти из своей кожи – разве только в актах экстаза, которые возвышают его над кругом нормальных людей и катапультируют за пределы земного шара.

Гностик – как и вообще еретик и сектант – в раннее Новое время переосмыляется в позитивной парадигме демиургического *deus in terris*: художника-демиурга, чье отчуждение от нормальности (*noema*) достигает апогея в культурном и художественном номадизме (*nomas*). Гностик, иноверец, сектант – все они ведут странствующий образ жизни, который либо выбирается добровольно, либо налагается теми, кто сам обустроился в состоянии домашности.

Гностик передвигается в черно-белом контрасте постоянного напряжения между Сциллой и Харибдой, причем он, подобно *dangling man*, висит в воздухе. Эта позиция пассивного созерцания довольно легко опрокидывается в гностической антилогике в свою аксиологическую противоположность, в положение сверхактивного возвышения над ничтожностью бытия.

Вслед за Хайдеггером Ханс Йонас истолковывает основное состояние гностика как пребывание на чужбине / отчужденное (Jonas 1934: 96 ff.). Гностик демонстрирует это отчужденное бытие, воспринимая свое как

чуждое, в то же время стремясь к преодолению исконно своего посредством акта двойного отрицания, то есть фактически отчуждения отчуждения. Эта апофатическая уловка характерна для всех дискурсивных и акциональных фигур гностиков и еретиков: «прыжок» по ту сторону своего ведет сквозь горящий обруч двойного отрицания того призрачного своего, которое изобличается как на самом деле чужое.

Романтический странник

Романтический странник в своем состоянии пути, пожалуй, являлся меланхолическим хозяином той внутренней домашности, того внутреннего мира, которого его никто не мог лишить. Как изгнанник у Байрона, Пушкина или Лермонтова, он был достойным членом «общества путешественников», то есть таким изгнанником, чья тоска по родине растворилась в тяге к дальним странствиям.

Романтический странник дома везде и в то же время – нигде. Эту парадоксальную позицию легко увидеть в стихах многих поэтов-романтиков, например, в стихотворении Лермонтова «Мой дом» (1830–1831):

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет.
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой,

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, теченье века
Объемлет в краткий миг оно.

И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нем
И в нем лишь буду я спокоен.

(Лермонтов 1936: 286; полужирный шрифт мой. – О. Х.-Л.)

При этом романтический странник мог также удовлетворять имманентным искусству правилам той сериальной нарративности, которая достигала апогея не только в смене места действия, но и в некоей интериоризации странствования – вплоть до минимальных миграций, как в «Путешествии вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра, или сочетания миграционной модели с моделью домашности во внутренних сентимен-

тальных путешествиях Лоренса Стерна. Сентиментальные путешествия переносят публичный тон литературы о путешествиях в интимное настроение внутреннего мира героев, которые максимально расширяют хронотоп своего повествования в пределах минимального временного пространства (текст, задающий такую парадигму в русской литературе, – «Странник» А. Ф. Вельмана (1831–1832) или пушкинское «Путешествие Онегина»). Во всяком случае, оппозиция странника и пленника образует центральную модель семантического мира романтизма.

В этом смысле можно предположить, что со временем пройденные литературными героями расстояния становятся все короче, – до тех пор, пока в XX веке не наступает минимализация литературных временных пространств, которая наиболее выразительно предстает перед нами в «Улиссе» (1922) Джеймса Джойса: классическая одиссея героя / героев уместается здесь в один-единственный день, проведенный и в одном-единственном городе. Внешний модус движения нисходит к нулю, в то время как внутреннее кочевничество неимоверно расширяется благодаря ассоциативной поэтике.

Уже в толстовской технике «потока сознания» внутреннее движение намного опередило внешнюю динамику, и уже в знаменитых экстазах гоголевской тройки Россия находится в пути как некий фантом космического масштаба, в то время как Чичиков, герой некоего сериального экономического проекта, «кочевничествует» между находящимися в тесном соседстве помещичьими дворами. Однако в силу гротескной природы персонажа его движения никогда не приводят к изменениям, внешняя динамика остается совершенно пустой: достаточно вспомнить начальную сцену «Мертвых душ», в которой въезжающая в город бричка Чичикова становится предметом абсурдных умозаключений случайных прохожих.

*Circulus vitiosus – Агасфер – лабиринтные движения
в раннем символизме*

Как следует из уничижительного (пейоративного) оттенка слова «декаданс» («упадничество»), который, однако, самими представителями этого направления не воспринимался, в раннем символизме 1890-х годов нисходящее движение становится не только доминантным, но и всеобщим. Эта тенденция к абсолютизации одного полюса и аннулированию другого (как правило, позитивного, конструктивного, космического) охватывает весь мир поэтики-ноэтики, причем парадоксальная невозможность непрекращающегося нисходящего движения (или даже падения, ср. образы падащих ангелов, падаших женщин и т. п.) демонстрируется *ad infinitum*. Параллельно у символистов появляются мотивы абсолютного покоя, «пустого спокойствия» и тишины как статики всех жизненных и сознательных актов, с одной стороны, и в духе не настроенной на коммуникацию апофатики, с другой (ср. Hansen-Löve 1989a: 133 ff., 174 ff.).

В той же мере литературный топос жизненного пути играет в символистском мифе жизнотворчества ключевую роль по отношению как к типу движения, так и к той или иной телеологической модели. В раннем символизме 1890-х годов (Брюсов, Сологуб, З. Гиппиус, Мережковский и другие) путь не накладывает размежевывающих ограничений и является неопределенным, то есть беспредельным; преобладающий тип движения – «кружащееся плутание» в *circulus vitiosus*, путь по краю между посю- и потусторонностью. Путь не имеет цели и, таким образом, не имеет конца (бесцельность, конец = начало, вечное возвращение); странствующий не претерпевает никаких изменений, изменяется только окружение, принимающее характер тени и миража (подробнее см. Hansen-Löve 1989b).

Эмигрант как кочевник – «бесприютность» и эмиграция

В неогностицизме Набокова старый еретический дуализм (материальный, темный мир зла vs. мир света и духа) переводится в оппозицию «свое / чужое», которая воплощается в противопоставлении родины, рая детства, «оригинала» – чужбине, эмиграции, миру как тюрьме. Оба мира сосуществуют симультанно, и иностранец, эмигрант или призрачная фигура Цинцинната кажутся ирреальными или вырезанными из бумаги. Ср. в «Других берегах»:

Туземцы <то есть немцы в Берлине. – О. Х.-Л.> эти были, как прозрачные, плоские фигуры из целлофана <...>. Но увы, прозрачные нации <...> вдруг отвратительно содрогались и отвердевали; студень превращался в бетон и ясно показывал нам, кто собственно бесплотный пленник и кто жирный хан (Набоков 2000: 313).

Здесь, как, например, и в романе «Приглашение на казнь» (1935–1936), категория призрачности / прозрачности понимается крайне амбивалентно: с одной стороны, она присуща представителям «тут»-мира, то есть пошлого, нормального, «реального» быта повседневной жизни, сущность и качество которого ставится под сомнение. Ирреальность здесь понимается как отрицательная оценка. С другой стороны, та же самая призрачность и мнимость приписывается теми же самыми людьми чужим, отрешенным от нормальной жизни героям, принадлежащим по большей части к миру «там» (таков и сам Цинциннат).

Подобные люди в прямом смысле слова «оригиналы», то есть идиоты и чужаки, если воспользоваться определениями Андрея Белого, описывавшего Берлин в памфлете «В мире теней» (1924). Этот памфлет наверняка мог послужить Набокову одним из источников для описания эмигрантской жизни как призрачно-мнимой. Кстати, номадизм у Белого в берлинский период выразился и в его пресловутых танцах или «козловаках» в ресторанах, где он, как это описывает Цветаева, вертелся как волчок.

Подобно тому как Калипсо хотела удержать бездомного Одиссея для того, чтобы он принадлежал ей, а не своим мечтам о родине, так и в «калипсической» культуре памяти речь идет о чужбине и о родине, о той тоске, которая характеризует гностического человека в своей фундаментальной брошенности как вечного Агасфера, в состоянии постоянной бездомности ищущего выхода из лабиринта, для того чтобы вернуться в мир света, связанный с детством, отчизной, культурной родиной и собственной идентичностью.

«Калиптик» вечно плетет паутину своих воспоминаний, чтобы встать на твердую почву памяти. Прямого возвращения на родину, не говоря уже о пути назад, для него нет: только посредством переплетений искусства и работы культурной памяти он может проломить ту стену, которая разделяет символическое «здесь» и «там», посю- и потусторонность, банальный материальный мир и тот мир иной, в который ведет только великое искусство и соответствующий гнозис.

*Универсальное сиротство: безотцовщина и бездомность
в «Чевенгуре» Платонова*

В романе Платонова «Чевенгур» (1926–1928) всеобщее сиротство представлено как глубоко прискорбное явление. В то же время это состояние «осиротения» тесно связано с аскетическим монашеским идеалом странствования, отсутствия собственности и земной неприкаянности, приписываемым Чаадаевым *ex negativo* самим русским. Апория состоит именно в том, что человек в равной степени тоскует и по семье, и по освобождению от каких бы то ни было принуждений и иерархий:

Чепурный прибежал уже после, весь взволнованный и тревожный.

– Чего там, говори, пожалуйста! – спрашивал он у грустно бредущих прочих.

– Там шел человек, – рассказывали прочие. – Мы думали, он к нам идет, а он скрылся <...>.

Прочие, вернувшись в город, иногда залезали на крыши домов и смотрели в степь, не идет ли оттуда к ним какой-нибудь человек, не едет ли Прошка с женами, не случится ли что-нибудь вдали. Но над бурьяном стоял один тихий и пустой воздух, а по заросшему тракту в Чевенгур сдувалась ветром бесприютная перекаати-поле, одинокая трава-странник (Платонов 1989: 217–218; полужирный шрифт мой. – О. Х.-Л.).

Идеальный коммунист не испытывает – по причине своей специфической «пустоты» и беспредметности – побуждения к обладанию собственностью или женским телом, и в этом смысле он невинен, наивен, по-детски простодушен.

«Антигенеричность» коммунизма проявляется не только на уровне пола: как следствие бесполого самотворения он возникает среди революционных масс «автогенно», то есть попросту самозарождается. В этом

отношении он является парадоксальным плодом сирот, отсутствие имущества у которых в то же самое время – совсем в духе Малевича – гарантирует «беспредметность» и, тем самым, «легкость бытия», которая отличает эмансипированного постреволюционного человека:

Вечером Дванов получил бумагу: немедленно явиться к предгубисполкома, чтобы побеседовать о намечающемся самозарождении социализма среди масс (Платонов 1989: 94).

Дванов лежал в траве Чевенгура, и, куда бы ни стремилась его жизнь, ее цели должны быть среди дворов и людей, потому что дальше ничего нет, кроме травы, поникшей в безлюдном пространстве, и кроме неба, которое своим равнодушием обозначает **уединенное сиротство людей на земле** (Платонов 1989: 220; полужирный шрифт мой. – О. Х.-Л.).

НОМА концептуалистов и НОМАдизм 1970–1990-х годов

Культурная топография российского государства проводит очень четкое внутреннее различие между центром (Москва, Санкт-Петербург, Киев и др.) и периферией: последняя в какой-то мере образует в царстве пустоты дополнительную зону, где царит Ничто плоскости и монотонной дали – бесструктурное пространство кочующих людей, ведущих бессмысленную жизнь. Эти «пустые места» (в смысле гоголевской повести «Нос») представляют собой огромную «свалку культуры», гигантскую «мусорку», в которой собираются и никогда не перегнивают остатки жизнедеятельности центральных зон. Здесь живут «отверженные», «дети свалок» без памяти и культуры и с бессодержательным языком, не обладающим устойчивой семантикой. Для них все является чужим языком и пустой формулой, которая используется поверхностно и без контекста: здесь нет связи между именем и вещью, произносимые слова не имеют референции.

Этот языковой мир не имеет ничего своего, он, напротив, пользуется чужим, в действительности не понимая его, – как пустой «скорлупой». Именно в этом пустом пространстве и разворачивается тотальная идеологизация слова, происходящая как раз из несоответствия между означаемым и означающим. Это различие высвобождает пустую энергию, которую Кабаков определяет как «ветер», чье бездуховное веяние пронизывает ничейную землю.

Кабаков делает различие между «уличными людьми», которые как раз населяют эту ничейную землю, и «домашними людьми», которые, в сущности, представляют западную культуру. Сходство с концептом домашности (как он представлен, например, у Розанова или Мандельштама) здесь проявляется с особенной яркостью. В глазах Кабакова «домашний человек» проводит четкую границу между внутренним и внешним, своим и чужим, порядком и хаосом, жильем и улицей. Второй член каждой

оппозиции преобладает в мире «уличного человека», который, по сути дела, не обладает «субстанциальным содержанием», а только негативным. Как бродяга, нищий и попрошайка, он олицетворяет абсолютно беспаятный и тем самым не имеющий культуры мир.

Инсталляция и публикация Ильи Кабакова «Жизнь мух» (Кёльн, 1992) соединяет в себе основные элементы псевдонауки и мифологии повседневности. Как раз такой распространенный в русской литературе мотив, как мухи, идеально подходит советской биоэстетике и мифопоэтике: связь с мусором и разложением, ярко выраженный танатосный аспект дионисийского насекомого, которому противопоставлен полноценный солярный символ пчелы, не случайно преобладающий в акмеизме Мандельштама.

Алеаторное зигзагообразное движение мух могло идеальным образом продемонстрировать феномен случайного, когда насекомое, опускаясь на словесные поля таблицы, соединяет отдельные лексемы в некий случайный текст (см. Кабаков 1992: 40–43 и далее): муха играет роль слова-джокера, которое может занять любое место или же не занять никакого.

Эта проекция чужого может – в качестве репроекции Запада на Восток – идеально служить самоконцептуализации России или Советского Союза как «страны мусора и мух». В подобной ребиологизации и ремифологизации концептуальный характер семантического и иконографического комплекса «Россия» проявляется с особенной четкостью: свою схожесть с разрядом крылатых насекомых Россия обнаруживает в той мере, в какой она является средоточием бесприютных и оторванных от родины людей, номадов (отсюда групповое наименование *Noma*). Это черно-белый мир хаоса, тюрьма для лишенных покоя и ценностей, из которой душам-мухам так же трудно выбраться на свободу, как и из тюрьмы гностического мира: «Только душа, которая заперта и со всех сторон окружена тьмой, может с такой силой мечтать о залитых солнцем далях» (Кабаков 1989: 15).

Одновременно муха фигурирует не только как часть гротескной всеобщности, но и как само по себе нечто цельное: в совокупности своего тела она выступает как *totum* текста о мухах (см. Кабаков 1992: 13). Эта цельность не является, однако, как в иерархиях государства пчел, реализацией космоса, скорее она представляет собой случайное множество, массу, нагромождение фрагментов, между которыми роem передвигаются мухи.

С мухами соотносятся все проекции чужого, другого, варварского, угрожающего. Мухи размножаются нерегулярно, зато в больших количествах, представляя тем самым угрозу жизненному пространству населения или высокоразвитой культуре; они, подобно цыганам, находятся повсюду и нигде, они поедают падаль, то есть являются вторичными паразитирующими существами; к тому же они распространяют болезни и не имеют упорядоченного языка, похожи одна на другую, совершенно бесцельны, бесполезны и недолговечны («муха-поденка»).

Представление о Ничто и о пустоте как о дыре в космосе, в материи (Кабаков 1992: 85) лишается в концептуализме своей символичности и демоничности и переносится в область концептуализации различия между Востоком и Западом. Все, что в этом смысле было сказано о Ничто и о пустоте, актуально в отношении России: она не обладает ничем своим, кроме своего Ничто, которое всасывает в себя позитивное (западное) бытие. В то же время Россия, будучи симулякром, ведет паразитирующую, вторичную, призрачную жизнь – и этот образ в точности соответствует сублинарному космосу у ранних символистов.

Остров пустоты характеризуется одновременно отсутствием истории и постисторичностью, ему одинаково чужды как происхождение, так и конечная цель, основной двигательный рефлекс его обитателей – это бегство, кочевничество чужаков в ничьей стране. Миф о бесприютном русском, которому так и не удалось устроить на Земле свою жизнь, находит здесь логическое продолжение.

*Кочевничество как *conditio humana* постмодернизма*

В постмодернизме, как и в повседневной культуре капитализма, кочевничество выступает в новом свете. Оно считается выражением новой формы жизни, которая значительно отличается от закостенелого «бидермейера» предшествующих эпох с их домашностью и служебными и биографическими *stabilitas loci*.

Постмодернистская хвала кочевничеству извлекает при этом, пусть порой и совсем неловко, выгоду из старого стереотипа бездомного или бесприютного, который в европейской культуре уже давно фигурирует как романтический герой, ищущий великих приключений или проходящий ритуальный переход из одной жизненной стадии (социального положения) в другую (*rites de passage*). Это заставляет его покинуть родной дом и бродить по свету в поисках счастья. Странник также задавал одну из парадигм героев модернизма: в начале 1900-х годов в России он олицетворял воплощение Вечного жида и тем самым такого «агасферства», которое более не оплакивалось, а, напротив, давало повод к гордости и самовосхвалению.

Вечный странник представляет себя как аутентичную фигуру эпохи и совершает в пределах собственного жизненного пути странствия и бегства XX века – эмиграции и иммиграции, насильственные переселения и ссылки целых народов. Однако впоследствии сам по себе горький жребий бесприютности начинает представляться господствующими слоями общества в качестве (само)образа автономии и суверенитета: в существующей сегодня экономической модели ничто не кажется столь опасным и сдерживающим развитие, как устройство на постоянную работу или бессрочный договор на аренду жилья.

Таким образом, отдельная личность определяет себя не линейным способом через «откуда», «куда» и «где»: она находится в состоянии

постоянной взаимосвязи (*Vernetztheit*) и потому пребывает в мире, которому больше неведомы промежуточные пространства. Всеобщая мобильность минимизирует расстояния между пунктами назначения, которые теперь не определяют путь телеологически, а, будучи только промежуточными станциями, объявляют само по себе движение нормальным состоянием.

В то время как традиционные формы жизни с их нарративами и лирическими героями четко разделяют путь и цель, последние теперь становятся идентичными и в терапевтических слоганах («путь есть цель»), и в медиасфере («средство сообщения есть само сообщение»), и в том, как сейчас принято представлять биографии людей, – они не протекают, а находятся в постоянном движении. Можно также привести аналогию с текстом: его значение не может быть выведено из некоего пра- или исходного текста, а только «флуктуирует» – или, как финансовый рынок, оказывается подвержено постоянным колебаниям (*volatility*).

Постмодернистская хвала кочевничеству скрывает, однако, ту огромную цену, которую современный странствующий человек должен заплатить. Она состоит в бесцельности движений и ориентиров, которые соединяют все пункты жизненного пути в мерцающее поле, где царит не *πρόνοια* (провидение), а самая настоящая *παράνοια*. Современный странник больше не является *homo viator*, и его станции на жизненном пути (Кьеркегор) все больше становятся похожи на собственные нарративизации, у которых есть сюжет и фабула.

Принятое сегодня представление о жизненном пути (*curriculum vitae*) держит пассажира, регулярно пользующегося транспортом для поездки на работу и с работы, мигранта, джетсеттера, летающего в другой город ради одной вечеринки, в постоянном заточении, в сети социальных переплетений или на такой топографической карте, отдельные местности которой (например, городские зоны или пригородные ландшафты) перестают различаться между собой. Или просто – вызывают безразличие.

ЛИТЕРАТУРА

- Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений: В 14 томах*. Т. 3: Повести. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1938.
- Кабаков И. *Выставка одной книги*. Берлин, 1989.
- Кабаков И. *Das Leben der Fliegen / Life of Flies / Жизнь мух*. Köln: Kölnischer Kunstverein; Edition Cantz, 1992.
- Кюстин Астольф де. *Россия в 1839 году*. Перевод с французского О. Гринберг, С. Зенкина, В. Мильчиной, И. Стаф. Под общей редакцией В. Мильчиной. Издание третье, исправленное и дополненное. Санкт-Петербург: Крига, 2008.
- Лермонтов М. Ю. *Полное собрание сочинений: В 5 томах*. Т. 1: Стихотворения 1828–1835. Москва; Ленинград: Academia, 1936.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода: В 5 томах*. Т. 5: Внецикловая повесть, рассказы из цикла «Дар», документальное произведение из цикла «Автобиография», избранные рассказы, поэзия, пьесы и публицистика, книга воспоминаний. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000.

- Платонов Андрей. *Чевенгур*. Вступительная статья и комментарий В. А. Чалмаева. Москва: Советская Россия, 1989.
- Чаадаев П. Я. *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Составление и комментарии С. Г. Блинова и др. Ответственный редактор и автор вступительной статьи З. А. Каменский. Т. 1. Москва: Наука, 1991.
- Hansen-Löve Aage A. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989[a].
- Hansen-Löve Aage A. "Weg und Ziel. Zum System der Bewegung im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende". *Wiener Slawistischer Almanach* 23 (1989[b]): 151–174.
- Hansen-Löve A. A. "Rusi kao nomadi: Koncepti nomadizma". Vojvodić Jasmina (ed.). *Nomadizam: Zbornik znanstvenih radova u spomen na profesora Aleksandra Flakera*. Zagreb: Disput, 2014: 53–64.
- Jonas Hans. *Gnosis und spätantiker Geist*. T. I: Die Mythologische Gnosis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1934.

Oge A. Ханзен-Леве

РУСИ КАО НОМАДИ: КОНЦЕПТИ НОМАДИЗМА У РУСКОЈ КУЛТУРИ

Резиме

У раду се истражују различите варијанте концепта „номадизма“ / „лутања“, налажења у туђем простору, које постоје у руској култури (а такође и њима супротстављен концепт „домаћег“, свог простора, с којим се категорија номадизма очигледно или неочигледно увек доводи у везу). Позицију номада заузимају најразличитије фигуре – од скитница монаха и јуродивих до гностика; од романтичарских луталица у књижевности XIX века до сиротињских ликова Андреја Платонова; од емиграната првог таласа до постмодернистичких „номада“ московског концептуализма.

Кључне речи: номадизам, кочевничество, лутање, домашность, свој / туђи простор.

Борис Орехов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
nevmenandr@gmail.com

ПЕРЕВОД «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»
Н. И. ЯЗВИЦКОГО: ГЕНЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ
И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ*

В статье обсуждается один из самых ранних переводов «Слова о полку Игореве», выполненный Н. И. Язвицким. На основе многочисленных текстуальных совпадений показано, что Язвицкий при работе над собственным переводом активно пользовался малоизвестным стихотворным переводом И. И. Сирякова, позволяя себе многочисленные заимствования (согласно распространенному в исследовательской традиции мнению, главным источником работы Язвицкого считается прозаический перевод А. С. Шишкова). В конце продемонстрировано, что, несмотря на значительное число заимствований, в анализируемом переводе обнаруживаются и оригинальные авторские фрагменты.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», Н. И. Язвицкий, И. И. Сиряков, А. С. Шишков, перевод.

The article discusses one of the earliest translations of *The Lay of Igor's Campaign*, which was carried out by Nikolay Yazvitsky. On the basis of numerous textual confluences, it is shown that in his own translation work Yazvitsky actively used a little-known verse translation by Ivan Siryakov, allowing himself numerous borrowings. This runs counter to the prevailing opinion in the research tradition, which holds that the main source of Yazvitsky's work is a prose translation by Alexander Shishkov. Finally, it is shown that, despite a significant number of borrowings, there are also original fragments found in the analyzed translation.

Key words: *The Lay of Igor's Campaign*, Nikolay Yazvitsky, Ivan Siryakov, Alexander Shishkov, translation.

* Если бы не И. А. Пильщиков, эта статья никогда бы не была написана. Уже больше 10 лет назад, 1 июня 2006 года, Игорь Алексеевич вместе с К. В. Вигурским объясняли моему другу Е. В. Шаульскому, почему «Параллельный корпус переводов “Слова о полку Игореве”» не может быть создан. Корпус появился в сети уже 3 февраля 2007 года (<http://nevmenandr.net/slovo>; дата обращения: 30.06.2017) в некотором смысле как ответ на прозвучавшие тогда скептические реплики. Сейчас я пишу эту статью, пользуясь корпусом как необходимым подспорьем. У меня нет другого выхода, кроме как посвятить свой текст юбилару.

Опубликованный в 1812 году перевод «Слова о полку Игореве», выполненный Н. И. Язвическим (1812; далее – *Я*), стал пятым переводом и третьим стихотворным переводом знаменитого древнерусского памятника на современный русский язык. До него из печати выходили: 1) прозаический перевод, сопровождавший первое издание памятника (*ПИ*); 2) прозаический перевод А. С. Шишкова (1805; далее – *Ш*); 3) стихотворный перевод И. Сирякова (1803; далее – *С*); 4) стихотворный перевод А. Палицына (1807; далее – *П*).

Несмотря на то что *Я* относится к своего рода «мифологическому первовремени» «Слова о полку Игореве» (он сделан еще до гибели рукописи¹), внимания читателей и исследователей он получил немного, занимая положение вторичного и стилистически слабого опыта. Так, например, Ф. Я. Прийма (1980: 117) походя характеризует его как «весьма посредственный».

Генетически работа Язвического возводилась к *Ш*: «В переложении Я<звический> основывается на переводе С<лова о полку Игореве, сделанном> А. С. Шишковым, воспроизводя даже его доп<олнения> к тексту, не имеющие соответствия в оригинале» (Савельева 1995: 276). И еще раньше М. Г. Альтшуллером было высказано аналогичное мнение, на котором, возможно, основывается и идея, прозвучавшая в предыдущей цитате: «После Палицына перевод Шишкова использовал для поэтического переложения памятника Н. Язвический <...>. Язвический сохраняет в переводе вставки Шишкова, правда, не так раболепно следуя за прозаическим текстом, как Палицын» (Альтшуллер 1971: 119). На указанную особенность накладываются биографические обстоятельства: Шишков возглавлял «Беседу любителей русского слова» в 1811–1816 годах, то есть в тот период, когда был опубликован *Я*, причем опубликован он был именно в «Чтении в Беседе...» – печатном органе литературного общества архаистов. Если к этому присоединить ту комплиментарность, с которой Язвический говорит о Шишкове в предисловии к своей публикации², предположить зависимость *Я* от *Ш* будет абсолютно естественно³.

В предисловии к публикации Язвический, кроме *Ш*, упоминает также еще два из четырех существующих переводов: «[Мусин-Пушкин] отыскаль, перевель и издалъ пѣснь сію; <...> г-нъ Палицынъ, воспользовавшись замѣчаниями и переводами гр. Мусина-Пушкина и А. С. Шишкова, пере-

¹ Цензурное разрешение на шестую книгу «Чтения в беседе...» было выдано 11 марта 1812 года, а рукопись была утрачена в сентябре того же года.

² «[Шишков] съ особеннымъ вниманіемъ раскрыль ея смыслъ, сдѣлалъ собственныя замѣчанія и показалъ соотечественникамъ своимъ лучшія мѣста и стихотворческія красоты ея». Далее Шишков подразумевается в числе словесников, имеющих «несравненно болѣе моего и опыта, и вкуса, и познаній» (Язвический 1812: 32, 33).

³ Правда, наряду с этим существует мнение о большом влиянии, которое оказал на *Я* Карамзин и его школа (Прийма 1980: 214). При этом Карамзин воспринимается как противоположный Шишкову полюс историко-литературной ситуации того времени. Я не склонен видеть в этом противоречия, усматривая скорее естественную сложноформализуемую внесхемность литературного процесса.

ложилъ пѣснь сію въ шестистопные ямбическіе стихи». Таким образом, Язвицкий, делая обзор работ предшественников, умалчивает о *С* (и только о нем), и остается непонятным, был ли он знаком с этим текстом.

Кроме обзора предшественников Язвицкий говорит о мотивах, подтолкнувших его к созданию перевода: «...Одна токмо любовь ко всему Славено-Рускому, собственное мое удовольствіе, пламенные чувства, заключающіяся въ пѣсни сей воодушевили меня, и принудили какъ бы забыть недостатокъ силъ моихъ». Это заявление обычно трактуется в патриотическом ключе: «...“Пламенные чувства” и подчеркнуты в переложении Я<звицкого>, оно проникнуто оптимизмом, богатырским духом и заканчивается прославлением героев *С* «Слова о полку Игореве»» (Савельева 1995: 276). В том же смысле, по всей видимости, следует воспринимать и посвящение *Я* генералу от инфантерии Николаю Михайловичу Каменскому (1776–1811), прошедшему суворовскую школу и отличившемуся в турецкой кампании 1810–1811 годов (ему посвящены стихи в другой книге Язвицкого – «Оды похвальные»).

Язвицкий «переложилъ пѣснь сію Рускими дактило-хореическими, древними нашими стихами», то есть четырехстопным хореем с дактилическим окончанием. Альтшуллер упоминает, что этот размер был выбран до Язвицкого Сиряковым, но представляет этот факт как обычный. Но все же не следует забывать, что до *Я* переводов «Слова о полку Игореве» было не так много, а стихотворных и вовсе было только два; поэтому, встраиваясь в традицию, Язвицкий имел возможность выбора исключительно между *П* и *С* (если последний вообще был ему знаком). *П* выполнен александрийским стихом, так что Х4д в контексте переводов «Слова...» указывает на значимую связь *Я* и *С* (типологическую или генетическую – отдельный вопрос).

В Поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка⁴ находится всего 15 текстов в соответствующем размере, написанных до появления *Я*. Большинство из них так или иначе эксплуатируют стилистику национально-фольклорного ореола (Н. Ф. Остолопов, «Бедная Дуня», 1802) или тематику военных подвигов (А. П. Сумароков, «О ты, крепкий, крепкий Бендер-град...», 1770; Г. П. Каменев, «Граф Глейхен», 1802; Н. И. Гнедич, «Последняя песнь Оссиана», 1804), хотя в 1800-х годах, уже после *С*, обнаруживаются опыты использования Х4д в жанре послания (И. П. Пнин, «Послание к некоторым писателям», 1805; К. Н. Батюшков, «К Филисе: Подражание Грессету», 1804–1805).

Таким образом, существует вероятность независимого от *С* выбора Язвицким для своего перевода Х4д как размера, подходящего стилистически и тематически. Но приблизиться к точному ответу на вопрос, какой из переводов оказал на *Я* решающее влияние, может помочь только внимательное текстуальное сопоставление переводов между собой.

⁴ ruscorpora.ru/search-poetic.html (дата обращения: 30.06.2017).

Вопреки процитированным суждениям, отраженным в статье Альтшуллера и «Энциклопедии “Слова о полку Игореве”», такое сопоставление демонстрирует подавляющее число случаев совпадений *Я* и *С* при минимуме значимых пересечений между *Я* и *Ш*. Из 218 фрагментов⁵ 74 обнаруживают повторение Язвицким тех или иных переводческих решений (отбор слов или конструкций) вслед за Сиряковым. Однако не все эти схождения равнозначны. Некоторые общности могут быть объяснены не влиянием одного текста на другой, а выбранной метрической схемой. Так, в *С* читаем: «Туть взглянулъ на солнце красное» [8]; при этом в *Я*: «Князь възрѣлъ на солнце свѣтлое». Не все обнаруженные схождения обладают такой слабой доказательной силой. Например, строка «Сабли блещуци изотренны» [24] в *Я* явным образом взята из *С* (где она отличается одной буквой: «Сабли блещуци изостренны»), так как эпитет «блещуци» не мотивирован ни оригинальным текстом, ни каким-либо из прочих переводов «Слова...».

Кажется, такие случаи, когда *Я* похож на *С* и только на него, наиболее показательны. Однако нельзя не признать, что среди обнаруженных схождения между переводами доминирует другая ситуация: текст в *Я* одновременно сходен с *С* и с *Ш*. То есть можно было бы предположить, что у *Я* и *С* был очевидный общий источник.

Вот несколько примеров.

Уже в [1] древнерусское «старыми словесы» и в *С*, и в *Я* передано одинаково: «слогомъ древности». Сам оборот происходит из «богатырской сказки» Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1794), очевидно, созданной под влиянием еще не опубликованного «Слова...»: «Я намерен слогом древности / рассказать теперь одну из них / вам, любезные читатели». Любопытно, как у Карамзина в этом тексте связываются вместе фольклорно ориентированные формулы («Нам другие сказки надобны...»), «Парнас гора высокая...») и ученая («Не желаю в мифологии...») или сентименталистская стилистика («любезные читатели»). «Илья Муромец» наверняка был известен и Сирякову, и Язвицкому, но в *Ш* перевод этого места отличается минимально и тоже мог послужить источником для *С* и *Я*: «начать древним слогом...».

В [29] в *Ш*, *С* и *Я* появляется отсутствующий в оригинале «филин»: «кричит филин на вершине дерева» (*Ш*), «Филинъ на вершинѣ древь кричить» (*С*), «И, увь! зловѣщій филинъ сей» (*Я*). В *Ш* этот фрагмент отсутствует. В [49] *Ш* вводит отсутствующее в оригинале языковое сравнение «пыль столбом», которое отражается и в *С*: «Въ полѣ пыль столбомъ подъемлется», и в *Я*: «Пыль столпомъ въ поляхъ подъемлется». В [114] у *С* и *Я* обнаруживаются сразу две идентичные строки: «Я сего ли ожидаль отъ васъ / При сребристой сѣдинѣ моей». В то же время аналогично это

⁵ Текст «Слова о полку Игореве» рассматривается разделенным на 218 фрагментов в соответствии с членением, предпринятым в издании Р. О. Якобсона (Grégoire et al. 1948). Далее номер фрагмента дается в тексте в квадратных скобках.

место выглядит и в *ПИ*: «Сего ли я ожидал от вас при сребристой седине моей!» При этом *Ш* сильно отличается: «Что сотворили вы сребряной сѣдинѣ моей?»

Обилие таких эпизодов позволяет постулировать как минимум сильное влияние *ПИ* на *С*, но можем ли мы говорить о генетической связи *С* и *Я*?

Внимательное обследование переводов с однозначностью свидетельствует, что да: в *С* и *Я* достаточно схождений, которые не обнаруживаются больше ни в одном из переводов. Рассмотрим подробнее наиболее эффектные случаи.

В [3] *С* и *Я* мы находим идентичную строку «Сѣрымъ волкомъ по землѣ бѣжалъ», в ней особенно замечательно появление глагола «бежать», которого нет больше ни в одном из переводов (разумеется, нет его и в оригинале).

В [5] и в *С*, и в *Я* обнаруживается не мотивированный оригиналом эпитет «подсолнечный», отсутствующий в остальных переводах. *С*: «Разглашали по подсолнечной»; *Я*: «И онѣ въ странахъ подсолнечныхъ».

В уже цитированном [24] в *С* читаем: «Луки крѣпкіе натянуты»; в *Я*: «Крѣпко луки ихъ натянуты». В то же время идея крепости луков отсутствует и в оригинале, и в остальных переводах. Так, в *Ш* говорится просто: «луки у нихъ напряжены».

В [39] в *С*: «Чисто сребренное деревко», в *Я* слова переставлены: «Древко сребряное, чистое», однако переводчика выдает отсутствующий в оригинале и других переводах эпитет деревка «чистый».

В [41] в *С* и *Я* находится идентичная строка: «Ни отъ дерзостныхъ кохтей твоихъ». Никакого эксплицитного указания на «дерзостные когти» нет ни в оригинале, ни в остальных переводах.

В [45] в *С* и *Я* появляется отсутствующее во всех остальных рассматриваемых текстах слово «воскипѣвшаго».

В [87] в *С* читаем: «Раззоряли землю русскую»; не мотивированное оригиналом и другими переводами слово «разорять» всплывает в *Я*: «Раззоряютъ землю Рускую». В *Ш* этот момент передан лексически иначе: «нападаютъ, рыщутъ, грабятъ Рускую землю».

В [93] в *С* и *Я* две строки очень похожи, хотя и не идентичны: «Святославу жь худо грѣзилось; / Онѣ боярамъ такъ рассказывалъ» (*С*) и «Святославу худо грезилось; / Такъ боярамъ онѣ рассказывалъ» (*Я*). «Худо» больше не «грезится» князю ни в одном из переводов. В *ПИ* это место передано так: «Святославу же худой сон привиделся».

В [123] в *Я* появляется эпитет Кончака «злбный»: «Застрѣли Кончака злбнаго». Однако до *Я* так называли Кончака только в *С*: «Въ Кончака, въ Кошѣя злбнаго». В *ПИ* и *Ш* Кончак характеризуется как «неверный» и «нечестивый» соответственно.

В [140] как в *С*, так и в *Я* победы приобретают эпитет «гремящие», отсутствующий в остальных переводах. Правда, сама по себе характеристика побед «гремящи» в целом известна русской поэзии XVIII века и могла бы возникнуть в двух переводах независимо, если бы, конечно,

не все остальные свидетельства в пользу ориентации Язвицкого на текст Сирякова.

В [165] только в *С* и в *Я* киевские горы называются «утесами»: «Приковать къ утесамъ кїевскимъ?» (*С*); «Приковать къ утесамъ Кїевскимъ?» (*Я*).

В [170] эпитет «быстрый» по отношению к реке Каяле возникает только в *С* и в *Я*: «Во струѣ Каялы быстрья» (*С*); «Во струяхъ Каялы быстрья» (*Я*). Опять-таки «быстрый» как эпитет реки – традиционное народно-поэтическое определение, которое могло бы появиться у двух переводчиков независимо, однако общее число сходжений в *С* и *Я* заставляет сомневаться в таком сценарии.

Напомним, что в статье Альтшуллера (1971: 119) упомянуты «вставки Шишкова», не имеющие соответствия в оригинале. К ним отнесены [100], [101] и [102]: «Тогда бояре, прервавъ молчаніе, рекли Князю: долго мы таили, долго, храня драгоцѣнное для насъ маститой старости твоей спокойствіе, скрывали отъ тебя общія напасти. Но бѣдствіе наше, превосходитъ мѣру, и не можемъ долѣе оставлять тебя въ невѣденіи. Познай Государь!» (*Ш*); «Туть рекли бояра Князю ихъ: / Грусть давно тягчить умы у насъ / Князь! познай кручину общую: / Два слетѣли ясны сокола / Съ твоего престола отческа / Доставать Тмутараканъ себѣ» (*Я*). Действительно, это место очень похоже в двух переводах, материальным выражением этого сходства служат слова, содержащие идею того, что грустные известия скрывались боярами от князя уже давно: «долго мы таили» и «Грусть давно тягчить умы у насъ». Однако не случайно, что цитата из *Я* оборвана и последние две строки в статье Альтшуллера не приведены. Дело в том, что они гораздо более сходны с соответствующими строками в *С*: «Что слетели вдруг два сокола / Со престола златомъ блещуща / Доставать Тмутараканъ городъ».

В обоснование зависимости *Я* от *Ш* Альтшуллер приводит также фрагмент [200], в котором Язвицкий при трактовке трудного места принимает сторону Шишкова. Тут нужно заметить, что в финале «Слова...» действительно появляются 4 фрагмента ([201], [206], [211], [216]), в которых *Я* восходит к *Ш* и не повторяет при этом другие переводы (в том числе и *С*). По всей видимости, эта тенденция носит локальный характер и касается только последних 17 фрагментов текста.

В [201] в *Ш*: «и тишина царствуютъ въ природѣ», в *Я*: «Тишина повсюду царствуетъ». Больше «тишина» не «царствует» ни в одном переводе.

В [206] в *Ш*: «упустивъ изъ рукъ сокола», в *Я*: «Упустивши сокола изъ рукъ...». Глагол «упустить» автором «Слова...» и другими переводчиками не используется.

В [211] в *Ш*: «Игорь возвратился: съ нимъ возвратились бодрость и мужество», в *Я* повторены «бодрость и мужество»: «Бодрость, мужество, веселіе / Съ Княземъ вмѣстѣ возвратилися». Аналогично к *Ш* восходит и *Л*: «Имъ бодрость, мужество, надежды, возвращаетъ».

В [216] в *Ш*: «Воспѣта слава Игорю Святославичу». Глагол «воспеть» есть только здесь и в *Я*: «Пѣснь была воспѣта Игорю».

Однако такие места, где *Я* явно восходит к *Ш* и не может при этом восходить к другим переводам, единичны. В то время как число пересечений *Я* и *С* исчисляется десятками.

Если же систематически говорить о тех добавлениях, которые мы можем найти в *Ш*, то в *Я* они чаще всего не воспроизведены. Так, в [8] читаем: «Внезапу небеса помрачаются, солнце въ полудни меркнетъ, ночь чернымъ покровомъ своимъ одѣваетъ землю. Безтрепетныя доселѣ сердца воиновъ содрагаются: всякъ въ необычайномъ знаменіи семь мнить видѣть предвѣщаніе бѣдствія и персть прещенія небеснаго». Ничего подобного в *Я* нет. Аналогично в [9] обнаруживается пространная переводческая вольность Шишкова: «Но Игорь пребываетъ непоколебимъ въ намѣреніи своемъ; не устрашаетъ его грозное чело нахмуренной природы: толико же бодръ по средѣ мрака, колико и при сіяніи солнца, твердымъ и спокойнымъ гласомъ». В *Я* это место оставлено без внимания. То же в [10], [11], [18], [101] и других.

Оба перевода (*Я* и *Ш*) неполны⁶, но множества выпущенных в них текстуальных фрагментов пересекаются слабо. Шишков отказывается от перевода фрагментов [12], [17], [31–41], [59–64], [143], [160]. Язвицкий пропускает фрагменты [2], [4], [14], [17], [57–67], [76], [79–80], [88–91], [103–110], [116–118], [123–126], [135–139], [143–149], [153–156], [159–161], [167], [191], [194], [197–199]. Таким образом, оба переводчика оставляют без перевода только фрагменты [17], [59–64], [143] и [160], а в остальном их решения выглядят независимыми друг от друга. По меньшей мере очевидно, что Язвицкий сокращал свой текст, руководствуясь собственными соображениями: он исправно перевел большой эпизод, располагающийся во фрагментах [31–41] и отсутствующий у Шишкова, и не перевел довольно много фрагментов во второй половине «Слова...», для которых у Шишкова перевод имелся.

Пропуски в *Я* довольно очевидно идеологически мотивированы. Язвицкий охотно переводит восхваления русских князей, но оставляет без внимания отступления, описывающие тяжелые последствия поражений, какими они предстают во фрагментах [103–110]. Кроме того, он избавляется от вставных историй про старых князей, не принимавших непосредственного участия в событиях, связанных с походом Игоря. Так, пропущены сюжетные линии Всеслава Полоцкого [153–156] и юного Ростислава [197–199].

Все сказанное не без оснований указывает на вторичность *Я*, однако нельзя не отметить и частные случаи проявления оригинального художественного мышления переводчика.

Текст перевода оказывается встроен в предуведомление таким образом, что грамматическая конструкция, начатая в предложении предисловия,

⁶ По словам самого переводчика, это сокращенный опыт. Язвицкий якобы собирался опубликовать полный текст, который, по его словам, уже готов (не сохранился), «если сіе сокращеніе благосклонно будетъ принято». Однако и опубликованный текст, как будет видно из дальнейшего, демонстрирует хорошо прочитываемую авторскую интенцию в части того, что именно переведено, а что оставлено без перевода.

оказывается завершена уже в стихотворной строке *Я*. Такой синкретичный стихопрозаический способ представления перевода, очевидно, указывает на особое положение «Слова...» в литературных спорах эпохи, на которых в своей статье подробно останавливается Альтшуллер.

В [13] Язвицкий конструирует совершенно оригинальное температурное противопоставление холодной воды из Дона и жара сражения русских и половцев, вкладывая эту антитезу в уста Игора: «Иль изъ Дону воду хладну пить, / Послѣ жаркаго сраженія».

В [47] можно обнаружить своеобразную трактовку известной формулы: «Руская Земля и Воинство! / Ты теперъ не подъ Шеломенемъ». Больше никто из переводчиков не использовал здесь предлога «под», указывающего на защищенность русских войск «шеломом» своей земли.

Очень исторически и политически актуальной для 1812 года выглядит явная ошибка переводчика, где слова о движении Всеслава отнесены к вражеским войскам: «Врагъ течеть ужъ къ граду Кіеву / Будто дикій, ярый, тощій звѣрь» [157].

Итак, фигурировавшее до сих пор в авторитетной научной литературе представление, что главным источником для *Я* является *Ш*, следует решительно отвергнуть. Перечисленные текстуальные совпадения не оставляют сомнений в том, что *С* был Язвицкому знаком, а странная забывчивость переводчика, не назвавшего среди предшественников именно Сирякова, чей текст послужил основой переложения 1812 года, создает неблагоприятное впечатление намеренного неупоминания при недобросовестном цитировании исходного текста. Скорее всего, и хорей с дактилическими окончаниями избран Язвицким под непосредственным влиянием Сирякова. В то же время можно предположить, что Язвицкий не считал плагиатом такое обращение с чужим словом, а воспринимал текст в духе средневекового подхода всеобщей принадлежности, предполагающей неограниченную рецитацию без ссылок. Что касается *Ш*, то он оказал на *Я* минимальное влияние, исчерпывающееся несколькими предложениями в финале текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Альтшуллер М. Г. «Слово о полку Игоре» в кругу «Беседы любителей русского слова»». Лихачев Д. С. (ред.). *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 26. Ленинград: Наука, 1971: 109–122.
- Палицын 1807 – *Игорь, героическая песнь. С древней славянской песни, писанной в XII веке, преложил стихами Александр Палицын*. Харьков: Университетская типография, 1807.
- Прийма Ф. Я. *«Слово о полку Игоре» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX века*. Ленинград: Наука, 1980.
- Савельева Н. В. «Язвицкий Николай Иванович». *Энциклопедия «Слова о полку Игоре»*: В 5 томах. Т. 5: Слово Даниила Заточника – Я. Дополнения. Карты. Указатели. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995: 276–277.
- Сиряков 1803 – *Поход Игора противу половцев, перевод в стихах русского склада*. [Перевод И. Сирякова.] Санкт-Петербург, 1803.

- Шишков 1805 – «Примечания на древнее сочинение, называемое Ироическая песнь о походе на половцев или Слово о полку Игоревом». [Перевод А. С. Шишкова.] *Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею*. Ч. 1. Санкт-Петербург: Императорская типография, 1805: 23–234.
- Язвицкий 1812 – «Игорь Святославич. Ироическая песнь». [Перевод Н. И. Язвицкого.] *Чтение в Беседе любителей российской словесности* 6 (1812): 32–54.
- Grégoire Henri, Jakobson Roman, Szeftel Marc, Joffe J. A. (eds.). *La Geste du Prince Igor: Épopée russe du douzième siècle*. New York: Rausen, 1948.

Борис Орехов

ПРЕВОД „СЛОВА О ИГОРОВОМ ПОХОДУ“ Н. И. ЈАЗВИЦКОГ: ГЕНЕТИЧКЕ ВЕЗЕ И СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

Резиме

У чланку се анализира један од првих превода „Слова о Игоровом походу“, превода Н. И. Јазвицког. На основу многобројних текстуалних поклапања, показано је да се Јазвицки приликом превођења доста ослањао на мало познати препев И. И. Сирјакова, од кога је преузимао неке делове (у складу с распрострањеним мишљењем у истраживачкој традицији, главни извор превода Јазвицког представља превод А. С. Шишкова). На крају је показано да без обзира на значајни број позајмљених делова, у анализираном преводу ипак се примећују и оригинални ауторски фрагменти.

Кључне речи: „Слово о Игоровом походу“, Н. И. Јазвицки, И. И. Сирјаков, А. С. Шишков, превод.

Алина Бодрова

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук
allinnbod@gmail.com

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО ЭПИГРАФА, ИЛИ КОГДА ПУШКИН ВПЕРВЫЕ ПРОЧЕЛ ВАЛЬТЕРА СКОТТА*

Статья вводит в научный оборот источник эпиграфа к первоначальной редакции (1820) поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник», который, как удалось установить, русский поэт заимствовал из французского перевода знаменитого романа Вальтера Скотта «Айвенго» (1820). Прослеживая судьбу ранних французских переводов Скотта и историю их распространения в России, автор уточняет хронологию знакомства Пушкина с вальтер-скоттовским романом и реконструирует его бытовую и историко-литературный контекст, показывая тесную связь интереса Пушкина к Вальтеру Скотту с его увлечением Байроном и байронизмом.

Ключевые слова: рецепция Вальтера Скотта в России, русский байронизм, А. С. Пушкин, южные поэмы.

The article reveals the source of the epigraph to the initial version of Alexander Pushkin's narrative poem *The Prisoner of the Caucasus* (1820). It is shown that the Russian poet took it from the French translation of Sir Walter Scott's famous novel *Ivanhoe* (1820). Tracing the fate of Scott's early French translations and the history of their distribution in Russia, the article refines the chronology of Pushkin's acquaintance with Scott's novel. It reconstructs Pushkin's literary-historical and biographical experience, showing a close connection between Pushkin's interest in Walter Scott and his enthusiasm for Byron and Byronism.

Key words: reception of Walter Scott in Russia, Russian Byronism, Alexander Pushkin, "southern poems".

Среди узнаваемых «байронических» примет первой южной поэмы Пушкина особое место занимают внешние, паратекстовые элементы, к

* Статья написана в ходе работы над проектом МК-3255.2017.6 «“Вторая волна” русского байронизма: Рецепция творчества Дж. Г. Байрона в России в конце 1830-х – 1860-е гг.». Основные ее положения были представлены в качестве доклада на Международной научной конференции «Гаспаровские чтения – 2017» (Москва, 19–22 апреля 2017 года). Приношу искреннюю благодарность А. А. Добрицыну, Р. А. Евстифеевой и В. А. Мильчиной за библиографические и библиотечные консультации и Н. Г. Охотину за подробные и полезные обсуждения разбираемого сюжета.

которым относятся не только посвящение и авторские примечания, наличествующие во всех прижизненных изданиях «Кавказского пленника», но и эпитафия, предполагавшиеся Пушкиным на разных этапах работы над текстом¹.

Так, уже в самой ранней дошедшей до нас рукописи поэмы – основном черновике в записной книжке ПД 830² – было намечено два эпитафия, вписанных на обороте изящно оформленного титульного листа нового сочинения, первоначально носившего заглавие «Кавказ» (л. 9)³. Первый эпитафия, который, судя по цвету чернил, был записан непосредственно перед тем, как поэт приступил к перебеливанию первых фрагментов поэмы на том же развороте (Рак 2003б: 131), – это хрестоматийная цитата из гётевского «Пролога на театре», сопровождаемая к тому же прямым указанием на источник: «Gieb meine Jugend mir zurück! *Goethe. Faust*» (ПД 830, л. 9 об.). Второй эпитафия, согласно наблюдению В. Д. Рака, появился на л. 9 об. позднее (он записан более небрежным, быстрым почерком и чернилами другого оттенка), вероятно, когда «поэма уже близилась к концу» (Рак 2003б: 131). Он представляет собой французское четверостишие, происхождение которого до сих пор оставалось неясным⁴:

¹ История замысла и текста «Кавказского пленника» была обстоятельно реконструирована С. М. Бонди, готовившим поэму для Большого академического издания, куда, как известно, сколь бы то ни было развернутые комментарии в итоге не вошли. Однако основные положения концепции Бонди с некоторыми уточнениями и дополнениями были затем изложены его ученицей С. Д. Селивановой в главах о «Кавказском пленнике» в ее книге «Над пушкинскими рукописями» (Селиванова 1980: 32–94), где в пространных выдержках были приведены материалы неопубликованного комментария Бонди (см. Рак 2003б: 129; Проскурин 2007: 147). Существенные уточнения хронологии работы над первым черновиком поэмы, заставляющие пересмотреть многие заключения и решения Бонди, в недавнее время предложил В. Д. Рак (2003б: 129–161); его наблюдения были учтены и отчасти скорректированы в комментарии О. А. Проскурина, содержащем наиболее полное и обстоятельное изложение истории текста «Кавказского пленника» (Проскурин 2007: 146–180). На выводы двух этих последних работ мы будем опираться в дальнейшем изложении.

² В соответствии с традицией пушкиноведческих изданий мы используем аббревиатуру ПД для обозначения единиц хранения из первой описи фонда А. С. Пушкина в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург) (РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1).

³ Воспроизведение см. в: (Пушкин 1995).

⁴ Пользуясь случаем указать на источник еще одного до сих пор не идентифицированного французского стихотворного эпитафия в Записной книжке ПД 830 – двустишия, записанного на ее первом листе неизвестной рукой (вероятно, кого-то из семьи Раевских; см.: (Рак 2003б: 112–114)): «Epigraphe. Que de beaux chants je méditais encore! / Ma Gloire à peine atteignait son aurore» (ПД 830, л. 1). Это двустишие взято из поэмы Шарля Юбера Мильвуа на скандинавский сюжет под названием «Искушение Эгиля» («La rançon d'Egill»), где герой, знаменитый скальд, спасается от уготованной ему казни благодаря своему искусству: король Армин, чьего сына Эгиль убил, милует его, услышав его хвалебную песню (Millevoüe 1815: 167); отметим, что в посмертных изданиях Мильвуа (Millevoüe 1822: 222; 1823: 136 и др.) этот фрагмент поэмы напечатан с пропуском второй из интересующих нас строк «Ma Gloire à peine atteignait son aurore». О том, мог ли даритель тетради, вероятно и вписавший в нее этот эпитафия, подразумевать какие-либо параллели между судьбой Эгиля и Пушкина, будущего обладателя Записной книжки, остается только строить догадки.

C'est donc fini, comme une histoire
 Qu'une grand'mère en ses vieux ans –
 Vient de chercher dans sa mémoire
 Pour la conter à ses enfants.

[Итак, конечно, как история, / Которую старая бабка /
 Отыскала в своей памяти, / Чтобы рассказать ее детям.]

Большинство исследователей не сомневалось, что это «невскрытая цитата» (Катанская 1959: 472) «из неустановленного сочинения на французском языке» (Рак 2003б: 131) или «неидентифицированного французского стихотворения» (Проскурин 2007: 147), хотя высказывались и предположения о том, что эпитафия сочинен самим Пушкиным (Кошкинко 2004: 211–212). Как бы то ни было, неопределенность источника, очевидно, затрудняла интерпретацию эпитафии – его семантика и прагматика описывались редко и вскользь, в отличие от первого эпитафия из «Фауста», а также эпитафий из поэмы Ипполито Пиндемонте «Путешествия» и послания Вяземского Ф. И. Толстому-Американцу, намечавшихся на позднейших стадиях работы над «Кавказским пленником» (о них см. ниже). Так, С. Д. Селиванова предполагала «серьезную», лирическую огласовку французского эпитафия, который, с ее точки зрения, передавал «грусть по невозвратимому прошлому, по ушедшей юности» (Селиванова 1980: 67). Напротив, по мнению Ю. В. Манна (1995: 157), затем поддержанному И. В. Кошкинко (2004: 88) в новейшей обобщающей работе о пушкинских эпитафиях, выбранное Пушкиным четверостишие – в противовес яркому лирическому эпитафию из «Фауста» – с одной стороны, обозначало ироническую отстраненность авторской позиции (за счет снижающего, антиромантического сравнения), а с другой – создавало эпическую дистанцию (через мотивы завершения, старой истории). Такая трактовка, исходящая по необходимости из имманентного толкования эпитафия (а вернее, не вполне точного и удачного его перевода в Большом академическом издании⁵), плохо объясняет пушкинский выбор и соположение анонимной цитаты с программной репликой из «Фауста». Обнаружение источника загадочного французского четверостишия позволяет точнее обрисовать как прагматику, так и контекст такого авторского решения.

Безвестный французский эпитафия был заимствован Пушкиным из очень известного сочинения – романа Вальтера Скотта «Айвенго» (Scott 1820a), появившегося в продаже в самом конце декабря 1819 года⁶ и мгновенно снискавшего не только английскую, но и общеевропейскую славу и популярность, о чем свидетельствует, в частности, молниеносное

⁵ «И все это прошло, словно история, / Которую бабушка в своей старости / Старается отыскать в глубине своей памяти, / Чтобы о ней рассказать внучатам» (Пушкин 1937–1959, IV: 475).

⁶ См. перечень ранних откликов, первые из которых датируются последними числами декабря 1819 года: (Corson 1943: 230–231).

появление его полного французского перевода. Уже в начале апреля 1820 года благодаря усилиям «переводчика “Рассказов моего хозяина”» – неутомимого Огюста-Жана-Багиста Дефоконпре (Defausconpret)⁷ – в Париже вышла французская версия «Айвенго» под заглавием «Ivanhoé, ou le Retour du croisé» (Scott 1820b)⁸. Перевод Дефоконпре, в целом заслуживший лестные оценки как современников, так и позднейших исследователей, не отличался точностью, причем это касалось не только пропусков и сокращений в основном тексте, но и паратекстовых элементов – а именно эпитафий, которыми сопровождается каждая глава романа Скотта. Многие из них, в особенности восходящие к «старой» английской драматургии или поэзии, Дефоконпре был вынужден переводить сам, нередко сокращая цитаты или, наоборот, дополняя, достраивая их, исходя из собственных интерпретаций и литературного вкуса. Ярким примером подобной практики может служить судьба эпитафии к заключительной главе «Айвенго» в его переводе. Одной афористичной строке английского оригинала: «So! now 'tis ended, like an old wife's story» (Scott 1820a, III: 346) – в передаче Дефоконпре соответствует целое четверостишие, то самое, которое и послужило Пушкину вторым эпитафием к поэме «Кавказ»:

C'est donc fini; comme une histoire
 Qu'une grand'mère, en ses vieux ans,
 Vient de chercher dans sa mémoire,
 Pour la conter à ses enfants.
 (Scott 1820b, IV: 238)⁹

Эпитафия к последней главе романа Скотт взял из пьесы «Белый дьявол» («The White Devil», 1612) младшего современника Шекспира и выдающегося английского драматурга эпохи королевы Елизаветы и Якова I, Джона Уэбстера (John Webster, 1580 (?) – 1634 (?))¹⁰. Это реплика из длинного монолога одного из героев кровавой драмы – Франческо Медичи, флорентийского герцога, который обдумывает план мести своему

⁷ О переводах Дефоконпре и их роли в создании европейской репутации Скотта см.: (Maigron 1898: 133; Якубович 1930: 137, 140–147; Hersant 1999; Barnaby 2006; Chevrel et al. 2012: 546–553).

⁸ Объявление о выходе перевода см.: *Bibliographie de la France* 15 (08. 04. 1820): 194. Имя переводчика раскрыто в: (Quérard 1836: 566). В отличие от английских изданий, сохранявших до 1826 года анонимность автора уэверлевых романов, их французские переводы с самого начала выходили с именем Скотта на титуле, несмотря даже на его публичное опровержение авторства в письме к Дефоконпре от 15 апреля 1821 года (см. Cunningham 1833: 6–7; Долинин 1988: 11–94).

⁹ Этот пример красноречиво подтверждает ту принципиальную для пушкинской эпохи роль переводов-посредников (прежде всего французских), о которой неоднократно писал юбиляр (Пильщиков 1995; 2001; 2013а; 2013б). Характерно, что в издании 1822 года Дефоконпре предложил другой, гораздо более сжатый и точный вариант перевода этого эпитафия: «C'est donc fini comme un conte de vieille» (Scott 1822: 251).

¹⁰ В разных источниках год смерти Уэбстера колеблется в пределах 1625–1635 годов.

зятю Паоло Орсини, герцогу Браччано, убившему собственную жену – сестру Франческо Изабеллу – ради того, чтобы соединиться с возлюбленной, Витторией Коромбоной, чей муж был также убит Браччано и его поделщиками:

...what have I to do
 With tombs, or death-beds, funerals, or tears,
 That have to meditate upon revenge?
So, now 'tis ended, like an old wife's story:
 Statesmen think often they see stranger sights
 Than madmen.
 (Ancient British Drama 1810, III: 26; курсив мой. – А. Б.)

[...Не до могил,
 До смертных лож, поминок и рыданий,
 Покуда я обдумываю месть,
И кончено, как сказка старой бабы.
 Виденья государственных людей
 Страннее слов безумца.]
 (Перевод И. А. Аксенова (Аксенов 1916: 138); курсив мой. – А. Б.)

В Англии имя Уэбстера, сочинения которого (прежде всего «Белый дьявол» и «Герцогиня Мальфи») в XVIII веке несколько раз переиздавались в сводном компендиуме «старых» драматических сочинений (Doddsley 1744, III: 313–412)¹¹, не было забыто. Более широкой известности Уэбстера в конце 1800-х – начале 1810-х годов способствовали публикация отдельных фрагментов из его произведений в хрестоматии Чарльза Лэма (Charles Lamb) «Образцы английских драматических поэтов – современников Шекспира» (Lamb 1808: 197–234)¹² и перепечатка ряда пьес в антологии «Старинной английской драмы» (Ancient British Drama 1810, III: 1–46, 508–543), вышедших на волне романтического интереса к национальной доклассицистской литературе¹³. Как следует из позднего письма Скотта к редактору первого полного собрания сочинений Уэбстера (Webster 1830) Александру Дису (Alexander Dyce), автор «Уэверли» высоко ценил Уэбстера и считал его «одним из лучших наших старых драматургов» («one of the best of our ancient dramatists»¹⁴), – и на этом фоне появление в «Айвенго» эпиграфа из одной из самых известных его

¹¹ Эта антология переиздавалась также в 1780-м и в 1825–1827 годах (Mahaney 1973: 53).

¹² В 1819 году отрывки из пьес Уэбстера включил в сводную британскую антологию Томас Кэмпбелл (Campbell 1819, I: 133; III: 215–233), опираясь в своей выборке на материалы Лэма, хотя и не разделяя его высоких оценок Уэбстера (см. Moore 1981: 51–59; Schuman 1985: 10).

¹³ В ряде каталогов и справочников составление этого сборника приписывается Вальтеру Скотту (см., например: Mahaney 1973: 53), но его участие в этом издательском проекте остается недоказанным (Ball 1907: 52, note 1, 151).

¹⁴ Письмо от 31 марта 1831 года (Lockhart 1871: 115).

пьес не удивительно. Очевидно, впрочем, что Скотта привлекла афористичная лаконичность формулировки Уэбстера, а исходный контекст не имел для него особого значения, – едва ли он предполагал сколько-нибудь значимую отсылку к жестокой трагедии мести, выбирая цитату из нее в качестве эпиграфа к финальной главе «Айвенго»¹⁵, где развязка уже свершилась и автор досказывает в общем счастливую историю своих героев.

Но если английские читатели в той или иной степени имели шанс оценить обращение Скотта к памятнику старинной национальной драмы, то первым французским читателям «Айвенго» имя Уэбстера не должно было говорить практически ничего. Как следует из фундаментальной библиографии Самуэля Шумана (Schuman 1985), фиксирующей все сколько-нибудь значимые критические и научные упоминания о сочинениях английского драматурга, наиболее ранняя статья о нем во французской печати появилась только в 1823 году (Schuman 1985: 9), а первый перевод «Белого дьявола» увидел свет уже в 1865 году (Lafond 1865: 1–171)¹⁶. В этом смысле показательно, что ни в одном из изданий французского перевода «Айвенго» начала 1820-х годов фамилия Уэбстера не была напечатана правильно: в первом издании 1820 года она фигурировала в подписи под эпиграфом как «Wbester» (Scott 1820b, IV: 238), а в изданиях 1821-го и 1822 годов – как «Werster» (Scott 1821: 238; Scott 1822: 251).

Едва ли можно сомневаться в том, что Пушкину во время работы над «Кавказским пленником» имя Уэбстера решительно не было знакомо, – очевидно, прагматика и семантика эпиграфа определялись для него контекстом вальтер-скоттовского романа, с которым он, не владея в достаточной степени английским языком, мог познакомиться только благодаря французскому переводу-посреднику. Для своей новой поэмы «Кавказ» Пушкин выбирал эпиграф из свежего, модного сочинения популярного европейского писателя, обозначая таким «внешним» образом (как и в случае с Гёте и Байроном) те литературные ориентиры, с кото-

¹⁵ Эпиграф, взятый из той же пьесы Уэбстера (действие V, реплика Франческо Медичи (Ancient British Drama 1810, III: 40)), но без указания на источник, предпослан еще одной главе из финальной части «Айвенго»: «I found them winding of Marcello's corpse. / And there was such a solemn melody, / 'Twixt doleful songs, tears, and sad elegies, – / Such as old granddames, watching by the dead, / Are wont to outwear the night with. – Old Play» (Scott 1820a, III: 289). Ср. в переводе Дефокоппре: «Ils suivoient à pas lents le corps de Marcello, / Chantant dévotement des pseumes, des prières, / Soupirant, et versant des larmes bien amères. – Ancienne tragédie» (Scott 1820b, IV: 180).

¹⁶ Разумеется, отсутствие переводов не могло помешать знакомству с драмами Уэбстера тем, кто хорошо владел английским языком и интересовался английской литературой, в том числе шекспировского времени. В этом отношении характерен пример Стендаля, который уже в 1827 году использовал эпиграф из той же драмы Уэбстера для своего первого романа «Арманс, или Несколько сцен из парижского салона в 1827 году» («Armançe, ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827»). Соблазнительно предположить, что в этом случае Стендаль вдохновлялся примером Вальтера Скотта – неслучайно эпиграф из «Белого дьявола» сопровождал, как и в «Айвенго», именно *финальную* главу. Впоследствии автор «Арманс» переработал сюжет «Белого дьявола» в новеллу «Виттория Аккорамбони, герцогиня Браччиани» (1837), вошедшую в «Итальянские хроники» (см. Dédeyan 1951).

рыми он хотел соотносить свой эксперимент в жанре лирической поэмы, имевший, однако, более сложный генезис и гораздо более тесно связанный с русской поэтической традицией (Проскурин 2007: 180–193). Но, как показывает дальнейший перебор эпитафий¹⁷ и их отсутствие в прижизненных изданиях, уже очень скоро поэт решил отказаться по крайней мере от части этого романтического паратекстового антуража.

Существенно, однако, что рассматриваемый французский эпитафия – наиболее раннее фактическое свидетельство интереса Пушкина к творчеству Вальтера Скотта¹⁸, знакомство с которым обычно неопределенно датируют временем южной ссылки¹⁹, ссылаясь прежде всего на черновик письма к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 года, написанного при посылке последнему окончательного текста «Кавказского пленника»: «Местные краски верны но понравятся ли читателям избалованным поэтическими панорамами Байр<она> и Валь<тера> Ск<отта> – я боюсь и напомнить об них своими бледными рисунками...» (Пушкин 1937–1959, XIII: 372). Учитывая хорошую документированность работы над рукописями «Кавказского пленника» и детально восстановленную хронологию творческой и бытовой жизни Пушкина на юге в 1820-м – начале 1821-го, эту датировку можно попытаться уточнить.

Работа над основным черновиком поэмы в Записной книжке ПД 830 велась с конца августа (после 24-го) 1820 года по декабрь 1820-го – первую половину января 1821 года в Гурзуфе, Кишиневе и Каменке, имении В. Л. и А. Л. Давыдовых. Начальная дата устанавливается с большой надежностью на основании карандашной пометы на л. 9 («1820 Августа 24»), поверх которой Пушкин оформлял, уже пером, название на обложке новой поэмы. Окончание работы над черновиком датируется более

¹⁷ В беловом автографе «Кавказского пленника» в тетради ПД 831 Пушкин вынес в качестве первого эпитафия стихи из поэмы итальянского поэта Пиндемонта (1753–1828), взятые не из первоисточника, а из книги Жана Шарля Леонара де Сисмонди «Литература южной Италии» (Sismondi de Simonde 1819: 75; см. Проскурин 2007: 159–160); строка из «Фауста» при этом стала вторым эпитафием.

Более проблематичен вопрос о еще одном эпитафии – строках из неопубликованного послания Вяземского к Ф. И. Толстому («Под бурей рока твердый камень, / В волненьях страсти – легкой лист»). О том, что Пушкин на каком-то из заключительных этапов работы над поэмой хотел использовать их в таком качестве, но отказался от этого из-за ссоры с Толстым, известно только из более позднего письма Вяземскому от 14 октября 1823 года («К стати об эпитафиях – знаешь ли эпитафия К<авказского> Пле<нника>? – Под бурей рока твердый камень, / В волненьях страсти – легкой лист. – Понимаешь, почему не оставил его. Но за твои 4 стиха я бы отдал 3 четверти своей поэмы. Addio» (Пушкин 1937–1959, XIII: 70)). Данными сохранившихся рукописей это не подтверждается (Проскурин 2007: 208); впрочем, и в Чегодаевской, и в Гнедичевской рукописях поэмы (второй и третий беловой автографы соответственно) наружные листы, где мог быть эпитафия, утрачены (Проскурин 2007: 164, 169).

¹⁸ Сводку данных об обращении Пушкина к творчеству Скотта и обширную библиографию по вопросу см.: (Якубович, Рак 2004).

¹⁹ Ср. формулировку обобщающей статьи в справочнике «Пушкин и мировая литература»: «Уже на юге П<ушкин> был знаком с творчеством С<котта>» (Якубович, Рак 2004: 311).

расплывчато, но в любом случае не позднее начала – середины января 1821 года, когда, по всей вероятности, была начата запись белого текста поэмы, уже носившей заглавие «Кавказский пленник», в другой тетради – ПД 831 (в конце белого автографа, на л. 18, дата: «23 февр. 1821. *Каменка*», но, судя по разным чернилам и почерку, а также довольно многочисленным исправлениям, текст определенно писался не в один прием, а достаточно долго (Рак 2003б: 154–161; Проскурин 2007: 156, 158–159)). Как уже было отмечено, французский эпиграф был вписан Пушкиным не сразу – об этом свидетельствует характер записи, отличающейся по чернилам и почерку от первых страниц черного автографа, а также содержание четверостишия, которое, наверное, могло соотноситься с историей северной любви пленника и его угасшей души (ПД 830, л. 29 об.–36) или, вероятнее, со всем сюжетом поэмы, который в более или менее оформленном виде сложился к началу декабря 1820 года: об этом свидетельствует письмо Гнедичу от 4 декабря, где Пушкин сообщал, что у него «поэма готова или почти готова» (Пушкин 1937–1959, XIII: 21). Однако, учитывая, что в белом автографе ПД 831 Пушкин выбрал *другой* эпиграф, между этими решениями должно было, наверное, пройти какое-то время.

Кроме того, здесь важно иметь в виду не только творческие, но и бытовые обстоятельства, в которых Пушкину мог попасть в руки французский перевод свежего романа Вальтера Скотта²⁰. Хотя книга поступила в продажу в Париже еще в начале апреля 1820 года (см. выше), но, судя по газетным объявлениям, до петербургских книгопродавцев она дошла только в начале августа²¹. Таким образом, ни Пушкин перед отъездом на Юг, ни уехавшие из Петербурга в начале июня 1820 года сестры Раевские с матерью не успевали приобрести эту книжную новинку (ср.: Рак 2003а: 85). Из этого следует, что в первые месяцы южной ссылки – во время пребывания в Екатеринославе при Инзове и в Гурзуфе с Раевскими – Пушкин едва ли мог познакомиться с полным текстом нового романа Скотта. Однако, по-видимому, именно молодым Раевским, владевшим английским языком и, вероятно, имевшим при себе в Крыму сочинения

²⁰ Аналогичная проблема применительно к истории знакомства Пушкина с французскими переводами Байрона была виртуозно решена В. Д. Раком (2003а).

²¹ 4-томное издание перевода Дефоконпре («*Jvanhoe, par Walter Scott, 1820. 4 vol. in 12*») можно было купить за 13 рублей в книжном магазине Шарля Вейера (Weyher), о чем он объявлял в «Санктпетербургских ведомостях» от 6 августа 1820 года (*Санктпетербургские ведомости* 63 (06. 08. 1820): 773 (Первое прибавление)). В каталогах другого книгопродавца, специализировавшегося на иностранных изданиях, Вильгельма Грефа, первое французское издание «Айвенго» не значится: Graeff 1821a: 39–44 (цензурное разрешение 6 сентября 1820 года); Graeff 1821b: 26 (цензурное разрешение 7 февраля 1821 года; из романов Скотта фигурируют французские издания «Монастыря», «Шотландских пуритан» и «Черного карлика» («*Le Nain mystérieux*»)). Затем у Грефа можно было купить полную серию исторических романов Скотта и некоторые романы по отдельности (в том числе «Айвенго») в издании 1821 года: Graeff 1822: 37 (цензурное разрешение 17 сентября 1821 года). Ценные фактические сведения об иностранной книжной торговле в Петербурге 1800–1810-х годов и в том числе обстоятельный перечень газетных объявлений о поступающих в продажу иностранных книгах см.: (Гринченко 2012).

не только Байрона, но и Скотта в подлиннике²², Пушкин был обязан своим интересом к обоим английским романтикам, которые на рубеже 1810–1820-х годов только начинали входить в моду в России²³.

Французский же перевод «Айвенго», как и издания Байрона в переводе Амедея Пишо и Эзеба де Саля, очевидно, стал доступен Пушкину не ранее его приезда в Кишинев 21 сентября 1820 года (Цявловский 1999: 204; ср. Рак 2003а: 89–92). Косвенным свидетельством в пользу того, что «Айвенго» входил в кишиневский круг чтения не только Пушкина, но и его тамошних знакомых в 1820–1821 годах, можно считать именование местной красавицы М. Е. Эйхфельд «еврейкой» – по «воображаемому сходству» с героиней Вальтера Скотта (Анненков 1874: 190)²⁴ – в ранней редакции послания «Алексееву» (конец августа (после 25-го) – декабрь 1821 года (Пушкин 2016: 636–641)), а затем и в более поздней переписке Пушкина и Алексеева, строившейся на отсылках к их общей кишиневской молодости²⁵. Нельзя исключать, что французское издание Скотта оказалось

²² Ср. рассказ М. Н. Волконской, известный в записи П. И. Бартенева (1856), что в Грузьфе Ел. Н. Раевская, «отлично знавшая по-английски», «переводила из Байрона и В. Скотта на французский язык; но втихомолку рвала свои переводы и бросала. <...> [Пушкин] под окном подбирал клочки бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверял, что они необыкновенно близки» (Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 210).

²³ О ранней рецепции Скотта в России см. прежде всего обстоятельную статью Ю. Д. Левина (1975), снабженную библиографией переводов из Скотта и упоминаний о нем в печати за 1811–1833 годы, а также соответствующую главу из книги А. А. Долинина (1988: 121–172). Из разысканий Левина следует, что в 1820 году Скотт еще не успел приобрести той популярности, которой он достигнет к середине 1820-х годов. Переводы из его произведений (в том числе из «Айвенго») были крайне немногочисленны (три отрывка, помещенные в 1820 году в «Сыне Отечества» и «Вестнике Европы», два из которых – в ноябрьском и декабрьском номерах), как и журнальные публикации и упоминания о Скотте и его сочинениях в переписке и дневниках (Левин 1975: 13, 15, 29–30). Известно, что в конце 1820 года за чтение «Айвенго» принялся Н. И. Тургенев, записавший в дневнике под 6 декабря: «...Начал читать Ivanhoe», которого он будет дочитывать еще в мае 1821 года (см. записи от 6 декабря 1820 года и 6 и 22 мая 1821 года: Тарасов 1921: 253, 266, 267).

²⁴ П. В. Анненков специально оговаривал, что не следует смешивать Эйхфельд с «еврейкой цинических эпиграмм Пушкина» (Анненков 1874: 190), но само именование адресатки известного кишиневского стихотворения «Христос воскрес, *моя Реввека!*...» (10–12 апреля 1821 года), по всей вероятности, было обусловлено недавним чтением романа Скотта. См. также предположение Т. Г. Цявловской о раннем, кишиневском знакомстве Пушкина с французским переводом «Айвенго», тоже основанное на «скоттовском» именовании Эйхфельд (Цявловская 1966: 9).

²⁵ «Люби, ласкай свои желанья, / Надежде и *Еврейке* верь – / Как тень пройдут любви мечта<нья>, / И станешь тем, что я теперь» (Пушкин 2016: 252–253; курсив в цитатах здесь и далее мой. – А. Б.); «Не могу изъяснить тебе моего чувства при получении твоего письма. Твой почерк опрятный и чопорный, кишеневские звуки, берег Быка, *Еврейка*, Соловкина, Калипсо. Милый мой: ты возвратил меня Бессарабии!» (Пушкин – Н. С. Алексееву, 1 декабря 1826 года (Пушкин 1937–1959, XIII: 309)); «Пиши мне, мой милый, о тех местах, где ты скупаешь, но которые сделались уже мило моему воображению – о берегах Быка, о Кишеневе, о красавицах вероятно состаревшихся – о *Еврейке*, которую так долго и так упорно таил ты от меня, своего черного друга» (Пушкин – Алексееву, 26 декабря 1830 года (Пушкин 1937–1959, XIV: 136)).

в имении Давыдовых Каменке, где Пушкин провел несколько месяцев – с середины ноября 1820-го по конец февраля 1821 года – и где, по его собственным словам в уже цитированном письме к Гнедичу от 4 декабря 1820 года, было «много шампанского, много острых слов, много книг, немного стихов» (Пушкин 1937–1959, XIII: 20). После отъезда большинства гостей и во время болезни в первой половине – середине декабря (Цявловский 1999: 224–225) у Пушкина было время прочитать или дочитать роман²⁶. Как раз в Каменке Пушкин завершал работу над основным черновиком «Кавказского пленника» в Записной книжке ПД 830, и ряд последних страниц текста (л. 36 об., 37, 37 об., 38 об., 39, 39 об., 40, 41) заполнялись тонким пером, которым сделана и запись французского четверостишия на обороте титула поэмы.

Не решаясь, однако, сужать датировку эпиграфа в ПД 830 на таких косвенных основаниях, обозначим более широкий временной диапазон для этого «вальтер-скоттовского эпизода» в истории текста «Кавказского пленника»: *октябрь – декабрь 1820 года*. С этого же времени, по-видимому, нужно вести и историю Пушкина – читателя Вальтера Скотта.

Из этих обстоятельств проистекает еще одно важное следствие, касающееся литературного фона первых южных поэм Пушкина, в частности «Кавказского пленника», который обнаруживает ряд сюжетных и ситуационных пересечений с обсуждаемым романом автора «Уэверли». В их числе можно назвать и конструкцию любовной коллизии в целом (благородная и деятельная, но безответная любовь экзотической красавицы к герою из чуждого культурного пространства и социальной среды, который, в свою очередь, любит женщину из «своего мира»), и отдельные мотивы, с ней связанные:

- героиня берет на себя инициативу в заботах о страждущем герое (Айвенго страдает от раны, пленник тоже попадает к черкесам «с обезображенной главой»);
- при первом ее появлении герой не верит собственным глазам и считает, что это только «лживый сон, / Усталых чувств игра пустая»;
- героиня говорит на экзотическом, чужом языке, который своим звучанием производит впечатление на героя²⁷;

²⁶ Так, во время болезни в Каменке Пушкин, судя по выпискам в Записной книжке (ПД 830, л. 39 об., 43), читал «Историю государства Российского» Карамзина (см. Рак 2003б: 156–157).

²⁷ Ср. черновые наброски к сцене первого прихода Черкешенки в ПД 830 и эпизод появления Ревекки у постели раненого Айвенго: «Но кто в глубокой тишине / Идет как легкое виденье»; «Но кто в сиянии луны / <...> / Идет как легкое виденье / <...>. Перед ним / Мила как Гений утешенья / С приветом нежным и немым / Стоит Черкешенка младая / Склонившись [полный] ковш она / К немым устам его подносит»; «С нее очей [не] сводит он / И молча мыслит – это сон – / <...>. / Он ловит радостной душой / Невнятной речи звук волшебный / И взоры Девы молодой»; «Он чуждых слов не понимает / Но взор умильный говорит / Живи: и пленник оживает» (Пушкин 1937–1959, IV: 300–303) – «On juge bien que cette illusion ne fut pas détruite, quand il vit entrer avec précaution dans la chambre une femme richement vêtue <...> C' étoit une sorte d'apparition aux

– ухаживая за героем, героиня испытывает к нему все более сильные чувства;

– и, наконец, экзотическая героиня, сознавая невозможность взаимности и видя силу любви героя к женщине из другого мира, жертвенно отступает от своего чувства и благословляет героя на счастье в привычном ему пространстве.

Важно, однако, что все эти сюжетно-конструктивные элементы вальтер-скоттовского романа, разумеется, не уникальны, но находят параллели в «восточных повестях» и других произведениях Байрона (прежде всего в первых песнях «Дон Жуана»). Вероятно, на них «Айвенго» и был отчасти ориентирован, но – что более существенно – именно на этом байроновском фоне оказался прочитан Пушкиным, к чему не могло не располагать практически синхронное кишиневское знакомство с поэмами Байрона и романом Скотта во французских прозаических переводах. Но если следы чтения Байрона обнаруживаются в черновиках «Кавказского пленника», относящихся уже к концу сентября – началу октября 1820 года (см. Проскурин 2007: 153), то применительно к «Айвенго» подобная датировка гораздо более расплывчатая – в отсутствие дословных пересечений с переводом Дефоконпре – и, вероятнее всего, несколько более поздняя (см. выше). С другой стороны, несомненно, что, когда Пушкин завершал работу над текстом в Записной книжке ПД 830 и записывал первый беловик поэмы в тетрадь ПД 831 (декабрь 1820-го / январь 1821 года – 23 февраля 1821 года (Рак 2003б: 159; Проскурин 2007: 158–159)), он уже успел прочесть до конца роман Скотта и вполне мог учитывать те или иные его сюжетные и характерологические решения.

Иными словами, роман Скотта, попав в сильное «байроновское поле», соотнесение с которым было принципиально важно для Пушкина в «Кавказском пленнике» (Жирмунский 1978: 46–50, 178–179 и др.; Проскурин 2007: 188–193), мог, как кажется, стать одним из фоновых «референтных» текстов, представляющих эту новую – в широком смысле романтическую – европейскую традицию. В таком качестве он, вероятно, оказался значимым не только для первой южной поэмы, но и для «Братьев разбойников» (ср. разбойничью тему в «Айвенго») и «Бахчисарайского фонтана», отдельные сюжетные и персонажные параллели с которым уже отмечались исследователями (Greenleaf 1994: 126, 373; Проскурин 2007: 288).

yeux du chevalier blessé, et il alloit lui adresser la parole, quand mettant un doigt sur sa charmante bouche, elle lui fit signe de garder le silence. <...> Les accents d'une langue étrangère paroissent ordinairement durs à l'oreille de celui qui ne la comprend pas, mais sortant de la bouche de la belle Rébecca, ils produisirent cet effet romanesque que l'imagination attribue aux charmes d'une fée bienfaisante. Ils étoient inintelligibles pour Ivanhoe, mais la voix pleine de douceur qui les prononçoit, le regard plein de bonté qui les accompagnoit, les rendoient touchans et les faisoient arriver jusqu'au cœur» (Scott 1820b, III: 66–68; курсив мой. – А. Б.). Байроновские параллели из «Корсара» и «Дон Жуана» к тем же фрагментам см.: (Проскурин 2007: 211–213).

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов И. А. (сост.). *Елисаветинцы*. Вып. 1. Москва: Центрифуга, 1916.
- Анненков П. *Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху*. Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича, 1874.
- Гринченко Н. «Частная иностранная книжная торговля в С.-Петербурге в первой четверти XIX в.: (По материалам “Санкт-петербургских ведомостей”)». *Книжное дело в России в XIX – начале XX века: Сборник научных трудов*. Вып. 16. Санкт-Петербург: РНБ, 2012: 28–47.
- Долинин А. *История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели*. Москва: Книга, 1988.
- Жирмунский В. М. *Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы*. Ленинград: Наука, 1978.
- Катанская Л. (сост.). «Указатель имен». Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 16 томах*. [Т. 17:] Справочный том: Дополнения и исправления. Указатели. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1959: 79–488.
- Кошкин И. В. *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург: Институт русской литературы РАН, 2004.
- Левин Ю. «Прижизненная слава Вальтера Скотта в России». Алексеев М. П. (ред.). *Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы*. Ленинград: Наука, 1975: 5–67.
- Манн Ю. *Динамика русского романтизма*. Москва: Аспект Пресс, 1995.
- Пильщиков И. «О роли версий-посредников при создании переводного текста: (Дмитриев – Лагарп – Скалигер – Тибулл)». *Philologica* II/3-4 (1995): 87–111.
- Пильщиков И. «Батюшков – переводчик Тассо: (К вопросу о роли версий-посредников при создании переводного текста)». Гаспаров М. Л. (ред.). *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 года*. Москва: Языки славянской культуры, 2001: 345–353.
- Пильщиков И. «“Есть наслаждение и в дикости лесов...” К. Батюшкова: (Предыстория и эдиционная судьба)». Вдовин Алексей, Лейбов Роман (ред.). *Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон*. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013[a]: 106–124 (Труды по русской и славянской филологии. Новая серия: Литературоведение. Вып. IX).
- Пильщиков И. А. «По какому источнику Пушкин перевел Ариосто?». *Русская литература* 3 (2013[б]): 127–150.
- Проскурин О. «[Комментарии к поэме] “Кавказский пленник”». Пушкин А. С. *Сочинения: Комментированное издание*. Под общей редакцией Дэвида Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. Москва: Новое издательство, 2007: 145–250.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 16 томах*. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937–1959.
- Пушкин А. С. *Рабочие тетради: [В 8 томах. Факсимильное издание]*. Под редакцией Эрнеста Холла, Сергея Фомичева. Т. 2. Санкт-Петербург; Лондон; Болонья: Эдитриче Композитори, 1995.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 20 томах*. Т. 2: Стихотворения. Кн. 2: Юг. 1820–1824. Санкт-Петербург: Наука, 2016.
- Пушкин в воспоминаниях 1998 – Вацуру В. Э., Гиллельсон М. И., Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л. (сост.). *Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 томах*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1998.
- Рак В. Д. «Заметки к теме “Пушкин и Байрон”: I. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона». Рак В. Д. *Пушкин, Достоевский и другие: (Вопросы текстологии, материалы к комментариям)*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003[a]: 64–111.
- Рак В. Д. «Пушкин на подступах к поэме “Кавказ” и в работе над нею: (К истории заполнения тетради ПД 830)». Рак В. Д. *Пушкин, Достоевский и другие: (Вопросы*

- текстологии, материалы к комментариям). Санкт-Петербург: Академический проект, 2003[6]: 112–161.
- Селиванова С. Д. *Над пушкинскими рукописями*. Москва: Наука, 1980.
- Тарасов Е. И. (ред.). *Архив братьев Тургеневых: В 7 томах*. Т. 5: Дневники и письма Н. И. Тургенева за 1816–1824 годы. Петроград: Академическая двенадцатая государственная типография, 1921.
- Цявловская Т. Г. «Новые автографы Пушкина на русском издании “Айвенго” Вальтера Скотта». *Временник Пушкинской комиссии*. 1963. Ленинград: Наука, 1966: 5–30.
- Цявловский М. А. (сост.). *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 томах*. Т. 1: 1799–1824. Москва: Слово/Slovo, 1999.
- Якубович Д. П. «Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтер Скотта». *Язык и литература*. Т. 5. Ленинград: [РАНИОН], 1930: 137–184.
- Якубович Д. П., Рак В. Д. «Скотт». *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. XVIII–XIX. Санкт-Петербург: Наука, 2004: 311–316.
- Ancient British Drama 1810 – *The Ancient British Drama: In 3 vols*. London: W. Miller, 1810.
- Ball Margaret. *Sir Walter Scott as a Critic of Literature*. New York: Columbia University Press, 1907.
- Barnaby Paul. “Another Tale of Old Mortality: The Translations of Auguste-Jean Baptiste Defauconpret in the French Reception of Scott”. Pittock Murray (ed.). *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*. London: Continuum, 2006: 31–44.
- Campbell Thomas. *Specimens of the British Poets: In 3 vols*. London: Murray, 1819.
- Chevreil Yves, D’hulst Lieven, Lombez Christine (eds.). *Histoire des traductions en langue française: XIX^e siècle. 1815–1914*. Paris: Verdier, 2012.
- Corson James. *A Bibliography of Sir Walter Scott: A Classified and Annotated List of Books and Articles Relating to His Life and Works 1797–1940*. Edinburgh; London: Oliver & Boyd, 1943.
- Cunningham Allan. *Notice biographique et littéraire de sir Walter Scott, traduite par A.-J.-B. Defauconpret, traducteur des Oeuvres complètes de sir Walter Scott; suivie d’une Notice sur les diverses éditions de la traduction de M. Defauconpret*. Paris: Librairie de Ch. Gosselin, 1833.
- Dédéyan Charles. “Stendhal adaptateur de Vittoria Accoramboni”. *Symposium* V/2 (1951): 292–301.
- Dodsley Robert (ed.). *A Select Collection of Old Plays: In 12 vols*. London: Printed for R. Dodsley in Pall-Mall, 1744.
- Graeff Wilhelm. *Cinquième catalogue des livres français qui se trouvent dans la Librairie de W. Graeff...* St. Petersburg: De l’Imprimerie de Ch. Kray, 1821[a].
- Graeff Wilhelm. *Sixième catalogue des livres français qui se trouvent dans la Librairie de W. Graeff...* St. Petersburg: De l’Imprimerie de Ch. Kray, 1821[b].
- Graeff Wilhelm. *Septième catalogue des livres français qui se trouvent dans la Librairie de W. Graeff...* St. Petersburg: De l’Imprimerie de Ch. Kray, 1822.
- Greenleaf Monika. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Hersant Patrick. “Defauconpret, ou le demi-siècle d’Auguste”. *Romantisme* 106 (1999): 83–88.
- Lafond Ernest (trans., ed.). *Contemporains de Shakespeare: John Webster et John Ford*. Paris: J. Hetzel, 1865.
- Lamb Charles. *Specimens of English Dramatic Poets, Who Lived about the Time of Shakespeare: With Notes*. London: Longman, Hurst, Rees & Orme, 1808.
- Lockhart John Gibson (ed.). *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*. Vol. 9. Boston: James R. Osgood and Company, 1871.
- Mahaney William. *John Webster: A Classified Bibliography*. Salzburg: Inst. f. Engl. Sprache u. Literatur, Univ. Salzburg, 1973.
- Maigron Louis. *Le roman historique à l’époque romantique: Essai sur l’influence de Walter Scott*. Paris: Librairie Hachette, 1898.
- Millevoye Charles-Hubert. *Alfred, Poème en quatre chants*. Paris: Chez Eymery et Firmin Didot, 1815.
- Millevoye Charles-Hubert. *Œuvres complètes... dédiées au Roi...* T. 2. Paris: Ladvoat, 1822.

- Millevoye Charles-Hubert. *Œuvres complètes... dédiées au Roi...* T. 3. Paris: Ladvocat, 1823.
- Moore Don (ed.). *Webster: The Critical Heritage*. London; Boston; Henley: Routledge; Kegan Paul, 1981.
- Quérard Joseph-Marie. *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France, &c.* T. 8. Paris: Firmin Didot père et fils, 1836.
- Schuman Samuel. *John Webster: A Reference Guide*. Boston, Mass.: G. K. Hall & Co, 1985.
- [Scott Walter]. *Ivanhoe: A Romance: In 3 vols*. Edinburgh; London: A. Constable and Co.; Hurst, Robinson, and Co., 1820[a].
- Scott Walter. *Ivanhoé, ou le Retour du croisé, roman traduit de l'anglais par le traducteur des Contes de mon hôte: En 4 tomes*. Paris: H. Nicolle, 1820[b].
- Scott Walter. *Œuvres complètes*. T. 39: Ivanhoé, ou le Retour du croisé, traduit de l'anglais. Paris: H. Nicolle, 1821 (= Romans historiques. T. IV).
- Scott Walter. *Œuvres complètes*. T. 38: Ivanhoé, ou le Retour du croisé, traduit de l'anglais. Paris: Ch. Gosselin; Ladvocat, 1822. (= Romans historiques. T. III).
- Sismondi de Simonde Jean Charles Leonard. *De la littérature du Midi de l'Europe*. 2^e éd., revue et corrigée. T. III. Paris: Treuttel et Würtz, 1819.
- Webster John Dyce A. (ed.). *The Works of John Webster: In 4 vols*. London: W. Pickering, 1830.

Алина Бодрова

ИЗ ИСТОРИЈЕ ЈЕДНОГ ЕПИГРАФА, ИЛИ КАДА ЈЕ ПУШКИН
ПРВИ ПУТ ПРОЧИТАО ВАЛТЕРА СКОТА

Резиме

Тема овог рада је увођење у научни дискурс извора епиграфа уз првобитну редакцију Пушкинове поеме „Кавкаски заробљеник“, који је руски песник преузео из француског превода познатог романа Валтера Скота „Ајванхо“ (1820). Пратећи судбину раних француских превода В. Скота и њихову распрострањеност у Русији, аутор тачно одређује хронологију Пушкиновог познанства са Скотовим романом и реконструише његов свакодневни и историјско-књижевни контекст, истовремено показујући интересовање Пушкина како за Валтера Скота, тако и за Бајрона и бајронизам.

Кључне речи: рецепција Валтера Скота у Русији, руски бајронизам, А. С. Пушкин, јужне поеме.

Джозеф Пешио
Висконсинский университет в Милуоки
peschio@uwm.edu

ЖАЛОБА ВАЛЕРИАНА ОЛИНА: МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ЦЕНЗУРНОГО КОМИТЕТА

В статье публикуются ключевые документы из архивного дела по жалобе В. Н. Олина на Санкт-Петербургский цензурный комитет (СПЦК), который в 1823 году не пропустил олинское стихотворение «Стансы к Элизе». Литератор не только подал официальную жалобу на СПЦК, но и обратился к широкому кругу петербургской литературной элиты за поддержкой. Для этой цели он составил «трехслойный текст», состоящий из: 1) отрывков из «Стансов»; 2) замечаний цензоров к ним; 3) возражений Олина на указанные замечания. Этот текст получил широкую известность еще в конце XIX века, а многочисленные ссылки на него имеют общий источник – исследование материалов в архиве СПЦК, опубликованное Петром Щебальским в 1871 году. К сожалению, Щебальский не избежал серьезных ошибок, его публикация до сих пор не была сверена с архивными документами. В действительности данный историко-литературный сюжет гораздо сложнее и интереснее. Настоящая публикация вводит в научный оборот большее количество материалов (публикуются шесть документов из архива СПЦК, тексты сопровождаются краткими комментариями) и представляет более полную картину знаменитого эпизода из истории русской цензуры.

Ключевые слова: В. Н. Олин, «Стансы к Элизе», Санкт-Петербургский цензурный комитет, история русской цензуры, П. К. Щебальский.

The article publishes key documents from the archival case concerning Valerian Olin's complaint on the St. Petersburg Censorship Committee (SPCC) who 1823 did not pass his poem "Stanzas for Elise". The author not only lodged a complaint, but also turned to a large circle of St. Petersburg literary elite for support. For that he put together a "three-layered text", consisting of: 1) excerpts from the "Stanzas"; 2) censors' comments to them; 3) Olin's objections to these comments. The text was widely known at the end of the nineteenth century, and numerous references to it have a common source – a study of the SPCC materials by Petr Shchebalsky, published in 1871. Unfortunately, Shchebalsky did not escape serious mistakes, and his publication has not until now been checked against the archival records. In fact, the historical and literary case is much more complicated and interesting than assumed. The present article introduces additional materials for scholarly consideration (six documents from the SPCC archive, accompanied by brief comments) and presents a more complete picture of the famous episode from the history of Russian censorship.

Key words: Valerian Olin, "Stanzas for Eliza", St. Petersburg Censorship Committee, history of Russian censorship, Petr Shchebalsky.

Вниманию читателя предлагается публикация документов из архивного дела под названием «Жалоба Олина». Состязание поэта-издателя В. Н. Олина с петербургской цензурой – один из хорошо известных эпизодов в истории российской цензуры. Когда в 1823 году Санкт-Петербургский цензурный комитет (далее – СПЦК) во главе с А. И. Красовским не допустил к публикации стихотворение Олина «Стансы к Элизе», поэт обратился к исполняющему должность попечителя Санкт-Петербургского учебного округа Д. П. Руничу с жалобой на СПЦК. Для этого он составил своеобразный «трехслойный» текст, состоящий из самого стихотворения, замечаний по нему цензора Красовского и возражений Олина на эти замечания (см. тексты № 3 и № 4 в настоящей публикации). Этот «трехслойный текст» вскоре стал распространяться по столицам и прославился как наглядный пример цензурного ханжества и нелепости. С тех пор как его описал П. К. Щебальский, процитировав ряд фрагментов (Щебальский 1871: 42–45), на него ссылается вот уже несколько поколений историков русской литературы. Однако описание Щебальского не избежало ошибок и искажений, которые, к сожалению, повторяются с конца XIX века (см. Скабичевский 1892: 178–180) по сей день (см., например: Жирков 2001: 80–81; Рейфман 2015: 96–97 и др.). Более того, большинство позднейших исследователей описывают и цитируют олинский текст чаще всего не по публикации Щебальского, а по изложению Скабичевского, не принимая в расчет то обстоятельство, что последний некритически опирался на своего предшественника. Цель настоящей публикации – ввести в научный оборот более полную картину дела Олина. Тексты, представленные здесь, позволят нам непосредственно познакомиться с работой СПЦК и Министерства духовных дел и народного просвещения. Как, надеюсь, сможет убедиться читатель, известный эпизод с цензурным запретом «Стансов к Элизе» на самом деле гораздо интереснее и сложнее, чем обычно принято думать.

Изложим основную сюжетную канву литературного скандала. В начале апреля 1823 года Олин подал на рассмотрение стихотворение «Стансы к Элизе» цензору А. С. Бирукову, который усомнился в том, что представленный текст может быть опубликован, и принес «Стансы» на заседание СПЦК 12 апреля, чтобы обсудить их с коллегами-цензорами. СПЦК не одобрил стихотворение. Цензор Красовский сообщил свои замечания Олину, и поэт практически сразу составил вышеупомянутый «трехслойный текст», который начал распространять. В середине мая Н. И. Греч подал в СПЦК новый номер издававшегося им журнала «Сын отечества», в состав которого входил олинский перевод отрывка из поэмы Вальтера Скотта «Рокби» (1813), озаглавленный «Замок Литтлькот». Красовский, узнав о существовании «трехслойного текста» и о его распространении среди читающей публики, попросил Олина явиться к нему для обсуждения перевода, который также не был одобрен СПЦК. Описания этой встречи сильно расходятся, но Олиным она была воспринята как знак того, что цензура впредь вообще не будет принимать его сочи-

нения на рассмотрение, до тех пор пока высшее начальство не даст на то особого разрешения. Вскоре, 27 мая 1823 года, Олин обратился к Руничу с жалобой (см. документ № 2). Через неделю, 6 июня, Рунич послал копию жалобы в СПЦК и потребовал объяснения (см. документ № 1). СПЦК обсуждал это «предложение» Рунича на заседании 14 июня. Цензоры ответили Руничу письменно, что не могут выполнить его просьбу, поскольку «Комитетъ ни одной изъ сихъ бумагъ (то есть текста «Стансов», замечаний и возражений Олина. – *Дж. П.*) у себя не имѣеть» (лл. 8–8 об.). Как можно убедиться по другим приводимым в настоящей публикации документам, это довольно прозрачная ложь. К сожалению, черновик письма СПЦК к Руничу от 14 июня 1823 года не удалось разобрать полностью, поэтому он в публикации не представлен. 29 июня Рунич послал цензорам сильно измененный вариант олинского «трехслойного текста» вместе с письмом, в котором снова попросил их объяснить обстоятельства, описанные в жалобе Олина (см. документ № 3). Письмо Рунича обсуждалось на заседании СПЦК 2 августа, и в тот же день цензоры отправили свой ответ на его запросы (см. документ № 5). Рунич закруглил все дело письмом от 17 августа, в котором в нескольких достаточно туманных выражениях отказался от собственных претензий к СПЦК (см. документ № 6). Существует легенда, источник которой пока не удалось установить, будто Олин из-за своей жалобы подвергся полицейскому выговору и ему было запрещено печатать какие-либо переводы иностранных сочинений. Стихотворение «Стансы к Элизе» было впервые опубликовано спустя 149 лет, после того как текст «Стансов» был обнаружен в альбоме Варвары Олениной, дочери известного археолога и государственного деятеля А. Н. Оленина (см. *Поэты 1972: 129–130, 707*).

Министерские документы, относящиеся к «Жалобе Олина», хранятся в Российском государственном историческом архиве (Ф. 777. Оп. 1. Д. 408). Так как здесь не хватает места представить все тексты, в данной публикации приводятся только внутриведомственные письма из этого дела, протоколы же заседаний СПЦК пока остаются неопубликованными, хотя и там исследователей ждет немало интересного. Например, сравнение протоколов с письмами позволяет с уверенностью утверждать, что ключевые письма от СПЦК, адресованные Руничу, сочинил именно А. И. Красовский, а участие в их написании его коллег-цензоров К. К. Фон Поля и А. С. Бирукова было минимальным. Фон Поль и Бируков попали в 1824 году под следствие в связи с так называемым «делом Госнера» (см. об этом: *Греч 1930: 575–591; Ruud 1982: 44–48*); Бируков был оправдан только в 1828 году.

Тексты писем воспроизводятся с максимальной точностью: сохраняются орфография и пунктуация в соответствии с эдичионной практикой, выработанной, в частности, И. А. Пильщиковым (Перцов – Пильщиков 2011; ср. также: *Peschio – Pilshchikov 2012: 53*). Подчеркивания воспроизводятся курсивом, конъектуры даются в угловых скобках, зачеркивания,

которые удалось прочесть, – в квадратных скобках. Публикуемые тексты сопровождаются краткими комментариями.

Хочу выразить искреннюю благодарность Алине Бодровой и Михаилу Трунину. Без их помощи многие места в публикуемых документах остались бы либо неразобранными, либо неверно прочтенными. За такой помощью я обычно обращаюсь к нашему юбиляру, Игорю Пильщикову, который – это не преувеличение – научил меня читать рукописи, терпеливо проводя со мной много часов за столом в читальном зале архивов, а потом за компьютерами на разных континентах. Надеюсь, что сие небольшое приношение своими недостатками не слишком его огорчит.

№ 1. Письмо Рунича в СПЦК от 6 июня 1823 года (л. 1–1 об.).

Писарская копия

М. Д. Д. и Н. П.

Санктпетербургскій Учебный округъ.

Отъ Исправляющаго Должность Попечителя

Въ Санктпетербургѣ

6. «Юня» 1823.

№ 571

<О> жалобѣ Олина

Санктпетербургскому Цензурному Комитету.

Г. Олинъ принесъ мнѣ письменную жалобу на здѣшнюю Цензуру въ непускѣ стихотворенія его, подъ названіемъ: *Стансы къ Элизѣ*, хотя въ оныхъ не было ни чего противнаго Уставу о Цензурѣ, и переведенной имъ изъ Валтеръ-Скоттовой поэмы Баллады, подъ названіемъ: *Замокъ Литтилькотъ*, присовокупляя, что онъ объяснялся по сему съ Г. Цензоромъ Статскимъ Совѣтникомъ Красовскимъ и получилъ отъ него отзывъ, что сочиненія его Олина, безъ особеннаго разрѣшенія Господина Министра Духовныхъ Делъ и Народнаго Просвѣщенія¹, рассмотрѣны быть немогутъ.

Прочитавъ представленную мнѣ Г. Олинымъ піэсу, не нахожу въ ней ничего т<акого,> почему она подвергалась бы запрещенію, <и> потому предлагаю Цензурному Комитету объяснить обстоятельства въ письмѣ Г. Олина заключающіеся, съ котораго препровожд<аю> у сего копію.

Исправляющій Должность Попечителя

Дмитрій Руничъ

¹ Министерство духовных дел и народного просвещения существовало в 1817–1824 годах, министром был князь А. Н. Голицын.

№ 2. Письмо Олина Руничу от 27 мая 1823 года (л. 2–3).
Писарская копия

копія

Ваше Превосходительство
Милостивый Государь!

Въ исходѣ прошлаго мѣсяца, сего текущаго 1823 года, доставиль я въ здѣшнюю Цензуру одно изъ моихъ стихотвореній, подѣ названіемъ: *Стансы къ Элизѣ*. Цензура, сдѣлавъ свои замечанія, не пропустила сей піэсы, хотя въ оной и не было ничего противнаго Цензурному уставу. Но дабы Ваше Превосходительство могли усмотрѣть, справедливыли сіи послѣднія слова мои, при семъ приложить честь имѣю вышеупомянутое стихотвореніе вмѣстѣ съ примѣчаніями, сдѣланными Цензурою, и моими на оныя возраженіями.

Упражненія въ наукахъ и Литтературѣ, доставляя извѣстность, очень часто бываютъ для людей недостаточныхъ, въ Государствахъ просвѣщенныхъ, основаніемъ ихъ благосостоянія; и я, Ваше Превосходительство! скажу откровенно, что всѣ средства мои къ существованію заключаются единственно въ слабыхъ моихъ способностяхъ¹: причина весьма достаточная, чтобы искать мнѣ у власти Правительства защиты отъ несправедливыхъ притязаній, заграждающихъ мнѣ мою дорогу.

Одинъ изъ здѣшнихъ Цензоровъ, Г. Красовскій, получивъ на прошедшихъ дняхъ отъ Г. Издателя *Сына Отечества* переведенную мною Балладу изъ Вальтеръ-Скотовой Поэмы *Rokeby*, подѣ названіемъ: *Замокъ Литтль-котъ*², пригласиль меня къ себѣ письмомъ, которое также при семъ приложить честь имѣю, для сообщенія мнѣ своихъ мыслей. Когда же, по прошествіи нѣкотораго времени, пришелъ я къ Г. Красовскому, въ слѣдствіе его приглашенія, то онъ объявилъ мнѣ, что онъ до тѣхъ поръ не будетъ разсматривать моихъ піэсъ, пока не получитъ на сіе разрѣшенія отъ Господина Министра Народнаго Просвѣщенія. Слова сіи, Ваше Превосходительство! заставляють меня предполагать, что есть отъ Высшаго Начальства запрещеніе не принимать піэсъ моихъ въ Цензуру, и я не знаю, чѣмъ заслужиль я такое несчастіе. Всѣ переводы и сочиненія мои не заключаютъ въ себѣ, кажется, ничего такого, за что бы слѣдовало подвергать меня сему строгому и оскорбительному приговору.

Посему, находясь вынужденнымъ прибѣгнуть къ законной защитѣ Вашего Превосходительства³, осмѣливаюсь всепокорнѣйше просить Васъ, благоволить разсмотрѣть сіе обстоятельство, и если дѣло мое окажется справедливымъ, есть ли нѣтъ особеннаго предписанія не принимать піэсъ моихъ въ Цензуру, то приказать возвратить мнѣ права мои, предоставленныя мнѣ наравнѣ съ прочими, священною властію самаго Правительства.

Съ глубочайшимъ высокопочитаніемъ имѣю честь быть,
 Милостивый Государь!
 Вашего Превосходительства
 покорнѣшій слуга
 Валеріанъ Олинъ

= вѣрно: Коллежскій Секретарь Чернышевъ
 С. Петербургъ
 1823 года Маія 27 дня

¹ В 1810–1820-е годы Олин служил в самых разных местах. В 1820 году он был преподавателем словесности в Университетском пансионе. Не удалось уточнить, продолжал ли он там работать в 1823 году. Если у него действительно были доходы только от литературной деятельности, то он должен был жить в крайней нужде. По версии Красовского и СПЦК (см. далее документ № 5), Олин печатался практически безвозмездно: «... Какъ засвидѣтельствовалъ Г. Издатель Сына Отечества, [Олин] печатаетъ въ его журналѣ свои Стихотворенія для одного удовольствія своего и любителей поэзіи, не получая за оныя никакой платы». Кроме того, многочисленные олинские издательские затеи закончились быстро и неблагоприятно. Свою роль здесь играла и цензура. Так, цензор Г. М. Яценков в 1819 году получил строгий выговор за разрешение напечатать «Письмо покойного М. В. Ломоносова к И. И. Шувалову о размножении и сохранении российского народа» в олинском «Журнале древней и новой словесности» (Сухомлинов 1889: 459–460). Вскоре Яценков был уволен. Впоследствии цензура замедляла, например, выпуск издаваемой Олиным газеты «Рецензент» (Шаронова 1996: 492). Бедность Олина является, пожалуй, самой яркой чертой его биографического мифа. Например, по сей день очень популярна легенда, восходящая, по всей видимости, к С. А. Венгеру, о том, что Олин дважды продавал Жуковскому билеты на розыгрыш своей табакерки: добрый Жуковский в первый раз вернул Олину выигранную табакерку, а во второй – просто дал денег, отказавшись от билетов, так как не хотел еще раз возвращать свой «выигрыш» (Венгеров 1901: 513–519).

² Ссылаясь на Щебальского, комментаторы сборника «Поэты 1820–1830-х годов» утверждают: «В цензурном объяснении Олин назвал “Стансы” подражанием отрывку из поэмы Вальтера Скотта “Рокби”, однако они не связаны с этим источником» (Поэты 1972: 707). Как видно по публикуемому документу, ничего подобного и не было. В начале 1820-х годов публиковать стихотворные переводы из Скотта мало кому удавалось. Жуковский, например, боролся с СПЦК на протяжении всего 1822 года за свой перевод скоттовской баллады «The Eve of St. John» («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»), который не одобрял СПЦК. Перевод был напечатан в сильно искаженном виде и под другим названием в

«Новостях литературы» только два года спустя (см. Семенко 1959: 463–465). «Иванов вечер» приводится в письме СПЦК от 2 августа 1823 года (документ № 5, см. ниже) как пример литературной безнравственности.

³ Согласно 40-й статье «Устава о цензуре» 1804 года, литераторы имели право жаловаться на несправедливые, с их точки зрения, притеснения: «Если сочинитель или издатель почтетъ себя обиженнымъ за неодобрение его сочинения, равно и въ случаѣ задержанія его сочинения или другихъ какихъ притѣсненій, можетъ принести на Цензуру жалобу Главному Училищу Правленію, которое рѣшить, справедлива ли жалоба или нѣтъ. Предоставляется также приносить сему Правленію и въ случаѣ запрещенія продажи Цензурными Комитетами напечатанныхъ уже книгъ» (Сборник постановлений 1862: 93). Однако Олин обратился не в Главное правление училищ, а непосредственно к Руничу. Возможно, он решил так поступить, зная о том, что жалоба П. А. Вяземского, которая была подана в полном соответствии с «Уставом», была отклонена (см. письмо от СПЦК, датированное 16 мая 1823 года: Российский государственный исторический архив (РГИА). Санкт-Петербург. Ф. 777. Оп. 1. Д. 406. Л. 14–25 об.). По всей видимости, жалоба Вяземского была принята самим министром Голицыным, который потом переправил ее Руничу. Голицын и СПЦК, таким образом, нарушили «Устав», поскольку весь смысл 40-й статьи заключался в том, чтобы жалобы рассматривались не теми же цензурными комитетами, на которые они были поданы, а чиновниками другого ведомства.

№ 3. Письмо Руничу в СПЦК от 29 июня 1823 года (л. 9–11).

Писарская копия

М. Д. Д. и Н. П.

Санктпетербургскій Учебный Округъ.

Отъ Исправляющаго Должность Попечителя.

Въ Санктпетербургѣ.

«29» Іюня 1823.

№ 663

Отвѣтъ на № 71

Санктпетербургскому Цензурному Комитету.

Въ слѣдствіе представленія Комитета отъ 14 Іюня¹, препровождаю въ оный Стихотворенія <sic!> Г. Олина, подъ названіемъ: *Стансы къ Элизѣ*, съ означеніемъ на оныхъ замѣчаній Цензуры и возраженій Сочинителя, для доставленія надлежащаго отзыва на предложеніе мое отъ 6 Іюня подъ № 571.

Исправляющій Должность Попечителя

Дм. Руничъ

А.

Стансы къ Элизѣ

Улыбку усть твоихъ *небесную* ловить.

Сильно сказано: женщина не достойна того, чтобы улыбку ея называть небесною.

И молча на *тебѣ* свои покоить взоры.

Тутъ есть какая-то двусмысленность.

Невѣрила рѣчамъ презрѣнной клеветы

И поняла, чего *душа* моя искалаДолжно объяснить что именно, ибо здѣсь дѣло идетъ о *душѣ*.

Что въ мнѣнїи мнѣ людей? одинъ твой нѣжный взглядъ

Дороже для меня вниманья всей *вселенной*.

Слишкомъ сильно сказано: къ тому же во вселенной есть и Цари, законныя власти, вниманіемъ которыхъ дорожить должно.

О какъ бы я желалъ, пустынныхъ странъ въ тиши,

Безвѣстный близъ тебя къ блаженству приучаться,

И кроткою мелодіей твоей души,

Во взорахъ дышущей, безмолвствуя пленяться.

Такихъ мыслей никогда разсѣвать не должно: это значить, что Авторъ не хочетъ продолжать своей службы Государю для того только, чтобы быть всегда со своею любовницею. Сверхъ сего къ блаженству можно приучаться только близъ Евангелія, а не близъ женщины.

О какъ бы я желалъ всю жизнь *тебѣ* отдать

Чтожь останется Богу?

У ногъ твоихъ порой, для пѣсней лиру строить

Слишкомъ грѣшно и унижительно для христианина сидѣть у ногъ женщины.

Всѣ тайныя твои желанья упреждать

И на груди твоей главу мою покоить

Стихъ чрезвычайно сладострастный!

Тебѣ лишь посвящать, разлуки не страшась,

Дыханье каждое и каждое мгновенье;

И сердцемъ близъ тебя, другъ милый! Обновясь,

Въ улыбка усть твоихъ печалей пить забвенье.

Всѣ эти мысли совершенно противны духу Христіанства: ибо въ Евангеліи сказано: кто любить Отца своего и мать свою паче меня, тотъ несть меня достоинъ.

Прим. соч. Въ заключеніе Гг. Цензоры сказавъ, что вся эта піеса и грѣшна и соблазнительна, спросили меня: къ кому она писана? къ женщинѣ или къ дѣвицѣ, къ ближайшей родственницѣ, или посторонней? говоря, что это имъ необходимо нужно знать, потому что по многимъ стихамъ видно, что будто бы съ этой особой имѣлъ онъ <sic!> тѣсную связь. Я отвѣчалъ имъ, что я на будущей недѣлѣ стану говѣть и исповѣдываться, и что тогда покаюсь священнику въ грѣхахъ моихъ; но какъ Цензура не есть исповѣдная, а Цензоры не Попы, то и ненахожу никакой нужды объясняться съ ними по сему предмету.

¹ В данном представлении члены СПЦК написали Руничу, что они не могут объяснить обстоятельства дела Олина, так как не располагают ни текстом «Стансов», ни текстом цензорских замечаний, ни текстом олинских возражений на замечания. По протоколам заседания СПЦК, состоявшегося 2 августа 1823 года (документ № 4, см. ниже), и по письму СПЦК к Руничу от того же числа (документ № 5) становится ясно, что на самом деле эти тексты были легко доступны. Члены СПЦК даже упрекают Рунича в том, будто тот позволил Олину намеренно вводить себя в заблуждение: «[Олин] представилъ вамъ при своемъ письмѣ неполный экземпляръ своихъ примѣчаній, какія онъ старался распространить въ Публикѣ для осмѣянія Цензуры», – и великодушно берутся предоставить полный экземпляр: «Изъ попавшагося случайно Цензорамъ полнѣйшаго экземпляра таковыхъ замѣчаній, который Комитетъ имѣетъ честь при семъ представить Вашему Превосходительству, можно будетъ получить яснѣйшее понятіе о Г. Олинѣ».

№ 4. Полный текст «Стансов к Элизе» с цензурными замечаниями и возражениями на них Олина. Из протоколов заседания СПЦК, состоявшегося 2 августа 1823 года (лл. 12 об.–15). Черновик

1.
Когда растались мы, прелестный другъ!
Скажешь? изъ глазъ моихъ токъ слезный некатился;
Но грудь оледѣниль мнѣ холодъ гробовой,
Тоска стѣснила духъ и свѣтъ въ очахъ затмился.
2.
О сладостно, клянусь! съ тобою было жить,
Сливать съ душой твоей всѣ мысли, разговоры,
Улыбку устъ твоихъ *небесную* ловить (1)
И молча *на тебѣ* свои покоить взоры (2).
3.
Когда вокругъ меня сгустилась тьма, какъ ночь!
И разумъ мой пожрать готовъ былъ мракъ глубокой,
Надежды свѣтъ погасъ, друзья бѣжали прочь –
Взошла ты для меня звѣздою одинокой.
4.
И кроткіе твои, прелестный другъ! лучи
Одни лишь надо мной подъ мракомъ тучъ блистали;
Не измѣнялися, и въ грозной сей ночи
Какъ взоры Ангела меня сопровождали.
5.
Благодарю я твой благотворный свѣтъ!
Онъ, неожиданный и милый посѣтитель,
Мнѣ сердце отогрѣлъ, и въ немъ минувшихъ лѣтъ
Надежду оживилъ, какъ горній утѣшитель.

6.

Ты зрѣла моего задумчивость чела,
 Мой грустный, мрачный взоръ и блѣдныя ланиты:
 Но улыбнулась мнѣ, – въ душѣ моей прочла
 И пробудила въ ней огонь подъ пепломъ скрытый¹.

7.

О дѣва милая! изъ смертныхъ всѣхъ лишь ты
 Подъ бурей страшною меня не покидала;
 Не вѣрила рѣчамъ презрѣнной клеветы
 И поняла, *чего* душа моя искала (3)

8.

Отрадной сѣнію была ты для меня:
 Такъ пальма юная, одна въ степи унылой,
 Росистую къ землѣ вершину приклоня,
 Прохладну стелѣтъ тѣнь подъ <sic> тихою могилой.

9.

И для чего меня развратный свѣтъ винить?
 Всѣхъ больше мнѣ мои извѣстны заблужденья,
 Но въ сердцѣ, милый другъ! гдѣ образъ твой сокрытъ;
 Клянусь, не можетъ быть и тѣни преступленья!

10.

Пусть зависть на меня свой изливаетъ ядъ,
 Пускай злословія шипить языкъ презрѣнной:
 Что въ мнѣнїи мнѣ людей?... одинъ твой нѣжный взглядъ
 Дороже для меня *вниманья* всей вселенной (4)!

11.

Но если небеса, о кроткій Ангель мой!
 Судили на Земли намъ вѣчную разлуку;
 За чѣмъ, прелестный другъ! мы встрѣтились съ тобой?
 За чѣмъ ты подала мнѣ ласковую руку?

12.

*О какъ бы я желалъ, пустынныхъ странъ въ тиши
 Безвѣстный близъ тебя къ блаженству приучаться* (5),
 И кроткою твоей мелодїей души,
 Во взорахъ дышущей, безмолвствуя плѣняться!

13.

О какъ бы я желалъ *всю жизнь тебѣ отдать* (6)
У ногъ твоихъ порой, для пѣсней лиру строить (7).
 Всѣ тайныя твои желанья упреждать
И на груди моей главу твою покоить <sic> (8)!

14.

Тебѣ лишь посвящать, разлуки не страшась,
Дыханье каждое и каждое мгновенье;
И сердцемъ близъ тебя, другъ милый! Обновясь (9),
 Въ улыбка устъ твоихъ печалей пить забвенья.

Изложенныя самимъ Г. Олинымъ примѣчанія Цензуры на разные мѣста сего стихотворенія, равно как и его возраженія на сіи примѣчанія суть слѣдующіе:

Переписываемыя Авторомъ Цензурные примѣчанія отвѣчающія мѣстамъ, означеннымъ в стихотвореніи его цифрами 1–9

1. «Улыбку устъ твоихъ *небесную* ловить» Слишкомъ сильно сказано; женщина не достойна того, чтобы улыбку ея называть *небесною*.

2. «И молча *на тебѣ* свои покоить взоры» Тутъ есть какая-то двусмысленность³.

3. «И поняла, *чего* душа моя искала» Надобно объяснить, что именно; ибо здѣсь дѣло идетъ о душѣ.

4. «Что въ мнѣніи мнѣ людей?... одинъ твой нѣжный взглядъ

Дороже для меня вниманья всей вселенной!»

Сильно сказано, къ тому же во вселенной есть и Цари и Законныя власти, вниманіемъ которыхъ дорожить должно.

5. «О какъ бы я желалъ, пустынныхъ странъ въ тиши

Безвѣстный близъ тебя къ блаженству приучаться»

Такихъ мыслей никогда разсѣвать не должно; это значитъ, что Авторъ не хочетъ продолжать своей службѣ Государю, для того только, чтобы быть всегда съ своею любовницею; сверхъ сего къ блаженству можно только приучаться близъ Эвангелія, а не близъ женщинъ.

6. «О какъ бы я желалъ *всю* жизнь тебѣ отдать» Чтожъ останется Богу?

7. «*У ногъ твоихъ* порой, для пѣсней лиру строить» Слишкомъ грѣшно и унижительно для христіанина сидѣть у ногъ женщины.

8. «И на груди моей главу твою покоить» <sic!> Стихъ чрезвычайно сладострастный.

9. «*Тебѣ лишь посвящать*, разлуки не страшась, *Дыханье каждое и каждое мгновенье;*

И сердцемъ близъ тебя, другъ милый! Обновясь»

Всѣ эти мысли совершенно противны духу Христіанства, ибо въ Эвангеліи сказано: *Кто любитъ Отца своего или мать свою паче меня, тотъ несть меня достоинъ.*

Возраженія Г. Олина на сіи примѣчанія

1. Выраженіе, кажется, вообще и весьма употребительное, особенно в поэзіи. Не говоримъ ли мы: *небесные взоры, небесная улыбка, она мила какъ Ангель?* и проч.²

2. Странно, кажется, искать двусмысленности тамъ, гдѣ она ни для кого не существуетъ.

3. Въ стихахъ и прозѣ, Писатель оставляетъ иногда Читателей, какъ извѣстно, подразумѣвать то, что хотѣлъ сказать онъ; и еслибы подъ симъ выраженіемъ скрывалась какая нибудь непозволительная мысль, въ такомъ только случаѣ, думаю, можно было бы требовать объясненія.

4. Выраженіе также общее и употребительное, не заключающее въ себѣ, кажется, никакой вольнодумной мысли; и ужели въ Поэзіи и Краснорѣчьи – въ подобныхъ случаяхъ – должно говорить всегда съ *оговорками?*

5. Стихи сіи не заключаютъ въ себѣ ничего болѣе, кромѣ нѣжныхъ⁴ чувствъ, перелитыхъ въ слова, не исключаящія впрочемъ обязанностей гражданскихъ и духовныхъ; и какъ возможно, по мнѣнію моему, подводитъ подъ подобный масштабъ мечты Поэзіи?

6. Правота, чистая совѣсть, здравый разсудокъ.

7. Я истинно не знаю, что мнѣ отвѣчать на сіе мнѣніе.

8. Во первыхъ, слѣдовало бы сказать, почему этотъ стихъ сладострастенъ; во вторыхъ, сколько есть подобныхъ стиховъ, пропущенныхъ Цензурою безъ малѣйшаго сомнѣнія.

9. Мнѣ кажется, что нельзя и не должно смѣшивать с вымыслами и чувствами Поэзіи Священныхъ истинъ Религіи.

¹ Это единственный стих, который отличается на лексическом уровне от текста «Стансов», впоследствии обнаруженного в альбоме Варвары Олениной: там не «подъ пепломъ», а «под сердцем» (Поэты 1972: 129).

² Необходимо заметить, что подобного рода словосочетания (сакральное определение + определяемое слово со значением ‘физическое или женское’), как кажется, довольно редки в поэзии первой половины 1820-х годов. Например, у Пушкина пока известно только одно такое словосочетание («небесные черты» в стихотворении «Я помню чудное мгновение...»). Возможно, Пушкин апеллирует здесь к А. Г. Родзянко (с которым была тесно связана история отношений Пушкина с А. П. Керн), употребившему в 1823 году это словосочетание в своем стихотворении «Споры»: «Хотите образца прелестной красоты? / Вот вам Нарышкиной небесные черты» (Поэты 1972: 160). Дело Олина – один из первых и самых громких случаев, когда работа цензуры стала предметом широкого обсуждения и когда борьба поэта с цензурными нападка ми велась в открытую. Не исключено, что другие сочинители могли обратить внимание на то, какие именно слова и словосочетания не нравились цензорам. Впрочем, как показала Алина Бодрова (2018), этот неофициальный запрет на сакральные определения, похоже, был снят при новом министре народного просвещения А. С. Шишкове, который боролся с остатками «мистицизма» в министерстве после ухода Голицына. Начиная с 1825 года сакральные определения можно наблюдать в целом ряде опубликованных стихотворений. Благодарю автора за возможность ознакомиться с этой работой в рукописи.

³ Здесь СПЦК действует в полном противоречии с «Уставом о цензуре», 21-я статья которого гласит: «Когда мѣсто, подверженное сомнѣнію, имѣеть двоякій смыслъ, въ такомъ случаѣ лучше истолковать оно е выгоднѣйшимъ для сочинителя образомъ, нежели его преслѣдовать» (Сборник постановлений 1862: 89).

⁴ В публикации Скабичевского (1892: 179) ошибочное чтение: «неясныхъ», восходящее к Щебальскому (1871: 43). Очевидно, что в данном случае Скабичевский некритически воспроизводит олинский текст по работе своего предшественника. В дальнейшем исследователи, как правило, пользовались более доступной книгой Скабичевского, таким образом, тиражируя чужие ошибки.

№ 5. Письмо СПЦК Руничу от 2 августа 1823 года (л. 19–28).
Черновик

М. Д. Д. и Н. П.
С. Петербургскій Учебный Округъ.
Цензурный Комитетъ
Въ Санктпетербургѣ.
Августа 2 дня 1823.
№ 97
Отвѣтъ на №№ 571 и 663

Господину Исправляющему должность Попечителя С. Петербургскаго Учебнаго Округа.

Санкт-петербургскій Цензурный Комитетъ въ исполненіе двухъ предписаній Вашего Превосходительства отъ 6 и 29 Іюня сего года № 571 и 663, рассмотрѣвъ приложенную при первомъ предписаніи письменную жалобу Г. Титулярнаго Совѣтника Олина, и сообщенные Комитету при второмъ *Стансы къ Елизѣ*, имѣетъ честь представить Вашему Превосходительству слѣдующее объясненіе

1) О стихотвореніи: *Стансы къ Елизѣ*.

Г. Олинъ прислалъ сіи стихи на шестой недѣлѣ великаго поста¹ къ Г. Цензору Статскому Совѣтнику Бирукову, который усумнясь одобрить ихъ къ напечатанію въ настоящемъ ихъ видѣ, внесъ оныя въ первое собраніе Цензурнаго Комитета 12 Апрѣля сего года. Комитетъ прочитавъ Стихотвореніе Г. Олина и узнавъ изъ объясненія явившагося въ оный самаго Автора, что воспѣваемая въ Стансахъ его Елиза была ни супруга, ни невѣста, ни родственница его, а идеаль любовницы, долженъ былъ таковое Стихотвореніе по самому предмету его признать эротическимъ или сладострастнымъ. Сверхъ сего въ такихъ Стихахъ и особливо въ такое время, когда Сочинитель просилъ позволенія напечатать ихъ, были слишкомъ замѣтны по двусмыслію и непристойности многія обращенія Г. Олина къ Елизѣ, напримѣръ:

*«О сладостно клянусь, съ тобою было жить,
Сливать съ душой твоей всѣ мысли, разговоры
Улыбку устъ твоихъ небесную ловить,
И молча на тебѣ свои покоить взоры».*

Или:

*«Что въ мнѣньи мнѣ людей?
Одинъ твой нѣжный взглядъ
Дороже для меня вниманья всей вселенной».*

Или:

«О какъ бы я желалъ *пустынныхъ* странъ *въ тиши,*
Безвѣстный *близь тебя къ блаженству приучаться».*

<Далее СПЦК приводит остальные места, указанные в предыдущем документе; см. № 4.>

Такимъ образомъ Цензурному Комитету показались равно предосудительными выбранный Г. Олиным в его Элизѣ неблагородный Идеаль и восторги Стихотворца, дышущаго одною нѣгою чувственности и страстию любви, котория онъ желалъ передать чрезъ печатаніе Читателямъ Стансовъ, не уважая и времени поста напоминавшаго всѣмъ о воздержаніи страстей и ему самому о покаяніи, какъ онъ [самъ] признается (хотя и въ непристойныхъ шуткахъ) въ [последнемъ примѣчаніи] прилагаемой у сего бумагѣ подъ буквою А, въ последнемъ примѣчаніи.

По сему Комитетъ не могъ согласить пропуска любовныхъ стиховъ Г. Олина съ двумя статьями Высочайше утвержденного Устава о Цензурѣ², а именно: со *второю*, въ которой сказано, что главный предметъ разсматриванія (всякаго рода книгъ и *Сочиненій* назначаемыхъ къ *общественному употребленію*) есть доставить обществу книги и *Сочиненія* способствующія к *истинному просвѣщенію ума и образованію нравовъ*, и удалить книги и *Сочиненія* *противныя сему намеренію*, и съ *пятнадцатою* статьею, въ которой между прочимъ изъяснено, что Цензурный Комитетъ и каждой Цензоръ въ особенности, при разсматриваніи книгъ и *Сочиненій* наблюдаетъ, чтобы *ничего не было въ оныхъ противнаго Закону Божию, и нравственности*. На противъ того Г. Олинъ съ своей стороны не могъ убѣдить Комитетъ ни въ томъ, что Стансы его къ Элизѣ будутъ способствовать къ истинному просвѣщенію ума и образованію нравовъ, ни въ томъ, что оныя въ читателяхъ, особливо молодыхъ, не возбуждаютъ нечистыхъ чувствованій, котория, какъ извѣстно, *противны Закону Божию*: ибо оный въ Седьмой Заповѣди именно запрещаетъ всѣ виды безпорядочной любви, а въ Евангеліи Матѳея въ главѣ 5 в стихѣ 28 даже говоритъ, что «всякой кто взглянетъ на женщину съ похотствованіемъ, уже прелюбодѣйствовалъ съ нею въ сердцѣ своемъ». Сколь строго въ Словѣ Божіемъ запрещены соблазны, сіе всякому извѣстно.

Для Г. Олина было бы трудно доказать то, что Стихи его можно назвать *нравственными*, по крайней мѣрѣ согласно съ общимъ понятіемъ людей: безпристрастные читатели не найдутъ въ его Стансахъ ни одной мысли, которая представляла бы имъ въ его Элизѣ какую либо истинную добродѣтель, не смотря на то, что пѣвецъ называетъ милую дѣву свою *кроткимъ Ангеломъ*, улыбку устъ ея *небесною*, взоры ея *Ангельскими*; приближеніе къ ней *блаженствомъ*, такія и всѣ подобныя выраженія обращаемыя къ *любвициѣ* суть только смѣшеніе со всѣмъ противныхъ понятій и злоупотребленіе Стихотворческой Свободы и языка поэзіи,

злоупотребленіе сего изящнаго искусства, которое обяыываетъ поэта всегда представлять читателю соединеніе пріятнаго съ *полезнымъ*. Воспѣваемая Г. Олинымъ привязанность къ нему Элизы есть одна только взаимная страсть и болѣе ничего.

Къ сему объясненію Комитетъ долженъ присовокупить, что обязанъ былъ разсматривать Стансы Г. Олина тѣмъ съ большею разборчивостію, что Комитету повторено было нѣсколько разъ приказаніе Его Сіятельства Господина Министра Духовныхъ Дѣлъ и Народнаго Просвѣщенія, чтобы Цензура вообще сколько можно болѣе остерегалась пропускать эротическія, или любострастныя Стихотворенія³.

Хотя на семъ основаніи Комитетъ замѣтилъ Г. Олину нѣсколько мыслей и выражений, которыя просилъ его перемѣнить; однакожь Сочинителю Стансовъ не отказывалъ онъ рѣшительно въ позволеніи напечатать оныя. Комитетъ находилъ только нужнымъ сдѣлать сіи перемѣны и особливо представить читателямъ благороднѣйшій Идеаль.

Г. Олинъ вмѣсто того, чтобы принять сей совѣтъ, или представить Комитету на его замѣчанія свои возраженія, или по крайней мѣрѣ принести узаконеннымъ въ 40 статьѣ Цензурнаго Устава порядкомъ жалобу на неодобреніе Комитетомъ Стиховъ его, употребилъ болѣе полутора мѣсяца на распространеніе ихъ въ разныхъ домахъ, прибавя къ своимъ Стихамъ изложенныя имъ въ насмѣшливомъ видѣ примѣчанія Цензуры и свои на нихъ возраженія, которыхъ онъ Комитету вовсе не сообщалъ.

Въ мнимыхъ *примѣчаніяхъ Цензуры* Г. Олинъ съ намѣреніемъ конечно непохвальнымъ позволилъ себѣ обратить въ шутку женскій полъ, желая возбудить въ Публикѣ негодованіе противу Цензоровъ, намѣкая ей, что они не знаютъ различать женщинъ и имѣють обо всѣхъ ихъ вообще неуважительное мнѣніе, что Цензоры со всѣмъ некстати напоминають писателямъ о Царяхъ и Законныхъ властяхъ, что они приводятъ въ объясненія своихъ съ нимъ и также безъ всякаго приличія тексты изъ Евангелія и прочее.

Цензурный Комитетъ не находитъ нужнымъ доказывать неосновательность *возраженій* Г. Олина: она очевидна. Довольно здѣсь замѣтить духъ возражателя, которому кажется, что Поэту Христіанину позволительно иногда писать и печатать совершенно противное Священнымъ Истинамъ Религіи; и даже позволительно защищать таковое неуваженіе сихъ истинъ *однимъ тѣмъ*, что *оныхъ не лъзя и не должно смѣшивать съ вымыслами и чувствами Поэзіи*, хотя Поэзія, какъ выше замѣчено, есть искусство *Изящное*, слѣдственно, всегда долженствующее имѣть въ своихъ произведеніяхъ *цѣль полезную*.

Наконецъ Комитетъ считаетъ неизлишнимъ для объясненія обстоятельствъ сего дѣла донести Вашему Превосходительству, что Г. Олинъ обратившійся къ вамъ съ жалобою на Цензуру спустя уже полтора мѣсяца послѣ возвращенія ему изъ оной Стансовъ его къ Елизѣ, представилъ вамъ при своемъ письмѣ неполный экземпляръ своихъ примѣчаній, какія онъ старался распространить въ Публикѣ для осмѣянія Цензуры. Изъ

попавшагося случайно Цензорамъ полнѣйшаго экземпляра таковыхъ замѣчаній, который Комитетъ имѣеть честь при семъ представить Вашему Превосходительству, можно будетъ получить яснѣйшее понятіе о Г. Олинѣ, который въ своемъ дѣлѣ не хотѣлъ искать рѣшенія отъ начальства Цензурнаго Комитета, а позволилъ себѣ прежде искать удовлетворенія въ униженіи Цензурнаго Комитета предъ Публикою. Въ послѣднемъ примѣчаніи сей бумаги, въ непристойныхъ шуткахъ надъ исповѣдію Сочинитель открываетъ себя еще болѣе и вмѣстѣ оправдываетъ невольню Цензурный Комитетъ въ томъ, что осторожность Цензуры в <настоящемъ> случаѣ была весьма у мѣста.

II. О переведенной Г. Олинымъ балладѣ *Замокъ Лиммель-Комъ*. Сей переводъ Г. Олина вмѣстѣ съ другою его же Стихотворною піэсой: *Къ Гирляндѣ* присланъ былъ въ Маѣ мѣсяцѣ сего года къ Цензору Статскому Совѣтнику Красовскому отъ издателя Сына Отечества, Коллежскаго Совѣтника Греча. Цензоръ Красовскій не найдя въ стихахъ: *Къ Гирляндѣ* ничего противнаго уставу о Цензурѣ одобрилъ ихъ къ напечатанію, и они помѣщены были въ 19-й книжкѣ Сына Отечества. Что касается до баллады *Замокъ Лиммель-Комъ*; переведенной Г. Олинымъ изъ валтеръ-скотовой поэмы *Matilda of Rokeby*: то Цензоръ найдя какъ въ сихъ Стихахъ, такъ и въ приобщенныхъ къ нимъ примѣчаніяхъ нѣкоторыя мѣста, требующія перемѣны, просилъ Г. Переводчика пожаловать къ нему для сообщенія своихъ замѣчаній. Нѣсколько времени прошло въ ожиданіи Г. Олина. Между тѣмъ Цензоръ Красовскій узналъ, что Сочинитель Стиховъ *Стансы къ Элизѣ* распространилъ въ Публикѣ вышеупомянутыя насмѣшливыя примѣчанія насчетъ Цензурнаго Комитета, сіе обстоятельство доказывающее, сколько Г. Олинъ готовъ пользоваться всякимъ поводомъ разглашать по своему о Цензурѣ все для нее неприятое, заставило Цензора Красовскаго быть осторожнымъ въ сношеніяхъ своихъ съ такимъ писателемъ, который не пощады всего Комитета, тѣмъ менѣе удержался бы отъ сочиненія и распространенія новыхъ насмѣшливыхъ замѣчаній на счетъ одного Цензора. Такимъ образомъ порицанія и странныя перетолкованія, которыя позволилъ себѣ Г. Олинъ приложить къ замѣчаніямъ Цензуры на его Стансы къ Элизѣ, заставили Цензора Красовскаго просить Г. Олина, когда сей къ нему явился, чтобы онъ не поставилъ ему въ вину уклоненія личныхъ съ нимъ по другому сочиненію объясненій до того времени, пока Цензурный Комитетъ или даже Начальство онаго не узнаютъ дѣйствій его Г. Олина послѣ разсмотренія его Стансовъ къ Элизѣ, и не снабдятъ Цензора Красовскаго наставленіями, какъ можетъ сообщать ему свои замѣчанія безъ опасенія подвергнуть Цензуру вновь публичному осмѣянію. Сія осторожность въ объявленіи Г. Олину замѣчаній на піэсу содержаніемъ своимъ подобную стихотворенію Валтера Скота: *Ивановъ вечеръ*, казалась не излишнею по крайней мѣрѣ для удержанія Г. Олина и подобныхъ ему писателей отъ произвольныхъ толковъ, обращенныхъ къ порицанію Цензуры. Впрочемъ Г. Олину дано было разумѣть, что всѣ сочиненія и переводы его, не требующія никакого съ нимъ объясненія,

и слѣдственно неподаяющія ему случая къ разпространенію въ Публикѣ непріятныхъ слуховъ о Цензурѣ, будутъ пропускаемы прежнимъ порядкомъ: въ семь Г. Олинъ былъ удостовѣренъ пропущеннымъ вскорѣ послѣ того Цензоромъ Красовскимъ стихотвореніемъ его: *къ Другу*, которое напечатано въ 24 книжкѣ Сына Отечества, и еще недавно одобренною къ напечатанію переведенною Г. Олинымъ съ Французскаго Таблицею возрастовъ человѣческихъ.

Здѣсь не нужно называть другихъ піэсъ Г. Олина, прежде сего также пропущенныхъ Цензурою, хотя онѣ равнымъ образомъ служатъ доказательствомъ, что Цензура никогда не заграждала ему дороги искать извѣстности и средствъ къ существованію, о которыхъ онъ упоминаетъ въ своей жалобѣ: но здѣсь неизлишне замѣтитъ мимоходомъ, что піэсы подобныя *Стансамъ къ Елизѣ* и *Балладѣ Замокъ Литтель-Котъ*, по мнѣнію Цензурнаго Комитета, тѣмъ менѣе могутъ быть основаніемъ благосостоянія недостаточнаго Автора, что онъ, какъ засвидѣтельствовалъ Г. Издатель Сына Отечества, печатаетъ въ его журналѣ свои Стихотворенія для одного удовольствія своего и любителей поэзіи, не получая за оныя никакой платы.

Симъ объясненіемъ Цензурный Комитетъ надѣется исполнить требованіе Вашего Превосходительства, и вмѣстѣ удостовѣряетъ васъ, что Г. Олинъ въ принесенной Вамъ на оный жалобѣ слишкомъ свободно переиначилъ обстоятельства своего дѣла, написавъ въ оной то, чего совсѣмъ небыло, и умолчавъ о томъ, что имъ самимъ сдѣлано къ оскорбленію Цензуры.

При семъ Комитетъ имѣетъ честь возвратить Вашему Превосходительству стихотвореніе Г. Олина *Стансы къ Елизѣ*, которое оному болѣе не нужно.

Подлинное подписали: Г. Г. Цензоры

Александръ Бируковъ

Александръ Красовскій

Карль Фонъ Поль

Скрѣпилъ: Секретарь Ив. Пенинскій

Съ подлиннымъ вѣрно: Губернскій Секретарь А. Протопоповъ

¹ Красовский отмечался особенной чувствительностью в отношении Великого поста. Весной 1823 года, незадолго до дела Олина, он препятствовал публикации выполненного В. И. Туманским перевода стихотворения «Падение листьев» Шарля Юбера Мильвуа, написав рядом с датой, которую поставил Туманский в конце перевода: «9 марта 1823, т.е. в один из первых дней Великого поста, весьма неприлично писать о любви девы, неизвестно какой, когда говорят о любви к матери и о смерти; при этом *НВ* “Сына отечества” читают люди степенные и даже духовные» (Рейфман 2015: 95–96). Как пишет А. И. Рыжов, который три десятилетия спустя служил секретарем Красовского, «внѣшней религіозности онъ требоваль

и отъ своихъ подчиненныхъ. Они должны были говѣть великимъ постомъ *ex officio*» (Рыжов 1874: 108).

² В «Уставе» эти две статьи, пожалуй, самые расплывчатые. 2-я статья: «Главный предметъ сего разсматриванія (книгъ и сочиненій. – *Дж. П.*) есть доставить обществу книги и сочиненія, способствующія къ истинному просвѣщенію ума и образованію нравовъ, и удалить книги и сочиненія, противныя сему намѣренію» (Сборникъ постановлений 1862: 85). В 15-й статье говорится объ ответственности цензоровъ: «Цензурный Комитетъ и каждый Цензоръ въ особенности, при разсматриваніи книгъ и сочиненій наблюдаетъ, чтобы ничего не было въ оныхъ противнаго закону Божію, Правленію, нравственности и личной чести какого-либо гражданина. Цензоръ, одобрившій книгу или сочиненіе, противное сему предписанію, какъ нарушитель закона, подвергается отвѣтственности, по мѣре важности вины» (Сборникъ постановлений 1862: 88).

³ По всей видимости, речь идет о неформальном распоряженіи Голицына. Официальныхъ документовъ, подтверждающихъ существованіе такого рода приказанія министра, обнаружить не удалось (см. Патрушева – Фут 2016).

№ 6. Письмо Рунича в СПЦК от 17 августа 1823 года (л. 29).

Писарская копия

№ 79

18 Августа 1823

М. Д. Д. и Н. П.

Санктпетербургскій Учебный Округъ.

Отъ Исправляющаго

Должность Попечителя.

Въ Санктпетербургѣ.

«17» Августа 1823.

№ 784

Отвѣтъ на № 97.

Санктпетербургскому Цензурному Комитету.

Получивъ представленіе Комитета отъ 2^{го} сего Августа на жалобу Титулярнаго Совѣтника Олина, и находя изъясненныя въ ономъ обстоятельства, не принадлежащими къ моему разсмотренію, заданнымъ отъ Господина Министра Духовныхъ Дѣлъ и Народнаго Просвѣщенія, Комитету въ руководство приказаніемъ не пропускать эротическихъ или любострастныхъ стихотвореній; я объявилъ Г. Олину, что бы онъ, если имѣеть справедливыя причины къ неудовольствію, поступилъ на основаніи § 40 Устава о Цензурѣ¹.

Исправляющій Должность Попечителя

Дмитрій Руничъ

¹ См. примеч. 3 к документу № 2.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодрова А. С. «Поэт Языков, цензор Красовский и министр Шишков: К истории цензурной политики 1824–1825 годов». *Русская литература* 1 (2018), в печати.
- Венгеров С. А. «Комментарии». Белинский В. Г. *Полное собрание сочинений: В 12 томах*. Т. 4. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1901: 493–574.
- Греч Н. И. «Дело Госнера». Греч Н. И. *Записки о моей жизни*. Москва; Ленинград: Academia, 1930: 575–591.
- Жирков Г. В. *История цензуры в России XIX–XX вв.: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений*. Москва: Аспект-Пресс, 2001.
- Патрушева Н. Г., Фут И. П. (ред.). *Цирюляры цензурного ведомства российской империи: Сборник документов*. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2016.
- Перцов Н. В., Пильщиков И. А. «О лингвистических аспектах текстологии». *Вопросы языкознания* 5 (2011): 3–30.
- Поэты 1972 – *Поэты 1820–1830-х годов: В 2 томах*. Общая редакция Л. Я. Гинзбург. Составление В. Э. Вацуру. Т. 1. Ленинград, 1972.
- Рейфман П. С. *Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: В 2 томах*. Т. 1: Цензура в дореволюционной России. Вып. 1: Допетровская Россия – первая треть XIX в. Москва: Пробел-2000, 2015.
- Рыжов А. И. «Александр Иванович Красовский». *Русская старина*. IX/1 (1874): 106–125. Сборник постановлений 1862 – *Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год*. Санкт-Петербург: Типография Морского министерства, 1862.
- Семенко И. М. «Примечания». Жуковский В. А. *Собрание сочинений: В 4 томах*. Т. 2: Баллады, поэмы и повести. Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1959: 449–485.
- Скабичевский А. М. *Очерки истории русской цензуры (1700–1863 г.)*. Санкт-Петербург: Издание Ф. Павленкова, 1892.
- Сухомлинов М. И. *Исследования и статьи по русской литературе и просвещению: В 2 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1889.
- Шаронова А. В. «Рецензент». Вацуру В. Э., Фомичев С. А. (ред.). *Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827*. Санкт-Петербург: Государственный пушкинский театральный центр, 1996: 492–493.
- Щебальский П. К. «Материалы для истории русской цензуры (1803–1825)». *Беседы в обществе любителей российской словесности при Императорском московском университете* 3 (1871): 6–49.
- Peschio Joe, Pilshchikov Igor. «Стихотворные тексты из архива общества “Зеленая лампа”». *Pushkin Review* 15 (2012): 53–95.
- Ruud Charles. *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Дозеф Пешио

ЖАЛБА ВАЛЕРИЈАНА ОЛИНА: МАТЕРИЈАЛИ ИЗ АРХИВА
САНКТ ПЕТЕРБУРШКОГ ЦЕНЗУРНОГ КОМИТЕТА

Резиме

У раду су објављени кључни архивски документи у вези са жалбом В. Н. Олина на Санкт Петербуршки цензурни комитет (СПЦК), који је 1823. године пропустио да објави Олинову песму „Станце за Елизу“. Књижевник не само да је предао званичну жалбу на СПЦК, него се за подршку обратио и широком кругу петербуршке књижевне елите. У том циљу је саставио „трослојни текст“, који се састојао од 1) одломака из „Станце за Елизу“; 2) цензорских примедба на песму; 3) Олинових замерки на указане примедбе. Тај текст

је постао нашироко познат крајем XIX века, док су многобројне референце на њега имале заједнички извор у материјалима из архиве СПЦК које је објавио Петар Шчебаљски 1871. године. Нажалост, Шчебаљски није успео да избегне озбиљне грешке, тако да његова публикација није била оверена заједно са архивским документима. Ова публикација уводи у свет науке велику количину материјала (објављују се шест докумената из архиве СПЦК, као и текстови пропраћени кратким коментарима), и представља потпунију слику познате епизоде из историје руске цензуре.

Кључне речи: В. Н. Олин, „Станце за Елизу“, Санкт Петербуршки цензурни комитет, историја руске цензуре, П. К. Шчебаљски.

Роман Лейбов
Тартуский университет
roman.leibov@gmail.com

ИЗ ЗАМЕТОК НА ПОЛЯХ ТЮТЧЕВСКИХ КОММЕНТАРИЕВ

В статье рассматривается показательный отрицательный пример эдиционной практики – шеститомное собрание сочинений Тютчева, вышедшее в издательском центре «Классика», точнее, два тома лирики из этого издания. Оно может быть определено как своего рода «практическое пособие» по тому, как нельзя издавать академические собрания сочинений, и свод типичных ошибок комментаторов и составителей. В статье анализируются типовые ошибки, допущенные в области стиховедения.

Ключевые слова: эдиционная практика, стиховедение, халтура, Тютчев.

The article deals with an illustrative negative example of editing practices – the six-volume collection of Fyodor Tyutchev's works published by Klassika. More precisely, the article focuses on the two volumes of poetry published as part of this edition. This example is discussed as a kind of a “practical manual” on how not to publish academic collections of poetry, as it provides a full set of the typical errors committed by commentators and compilers. The goal of the article is to analyze typical errors in the field of prosody and poetics.

Key words: critical edition, verse analysis, quickie, Tyutchev.

В истории отечественной эдиционной филологической практики есть своего рода прецедентные издания, являющиеся памятниками русской культуры и перипетий, часто связанных с экстраординарными обстоятельствами. Так, 16-томное полное собрание сочинений Пушкина (1937–1949) с его уникальным текстологическим аппаратом и минималистическими комментариями, сведенными к истории текста и прижизненных публикаций, можно рассматривать как надгробный памятник первоначального проекта, воплотившегося в единственном томе драматических произведений, вышедшем в 1935 году под редакцией Д. П. Якубовича с комментариями С. М. Бонди, Г. О. Винокура, Ю. Г. Оксмана, А. Л. Слонимского, Б. В. Томашевского, Н. В. Яковлева и самого Якубовича. В состоявшемся ПСС можно увидеть символ сталинской мемориализации Пушкина: похожие на надгробные плиты огромные тома с крупным

шрифтом, широкими полями, священным пушкинским текстом и талмудическим сводом редакций и вариантов¹.

В своей заметке мы коснемся издания тоже в своем роде исторического. Если будет позволено так выразиться, это – издание-симулякр, памятник российских административно-научных практик рубежа тысячелетий. Речь идет о двух томах лирики выпущенного под эгидой ИМЛИ и ИРЛИ собрания: (Тютчев 2002–2005)² (далее: ПССиП³). Интересующие нас первый и второй тома вышли в 2002-м и 2003 годах и уже стали объектом справедливой и остроумной критики А. Ю. Балакина, сосредоточившегося на первом томе, но успевшего добавить некоторые замечания вслед только что вышедшему второму (Балакин 2004).

Не возвращаясь к общей оценке разных сторон этого удивительного издания, данной нашим предшественником (удачно суммированной им в формуле «кустарщина и неразбериха»), остановимся специально лишь на одном аспекте комментариев к тютчевской лирике в ПССиП.

Речь пойдет об их стиховедческой составляющей.

Сам по себе стиховедческий аспект комментария – одна из проблем, постоянно возникающих перед филологами. Позволим себе обширную цитату из рассуждения И. А. Пильщикова, касающуюся стиховедческого комментария:

Поразительно, что в подавляющем большинстве так называемых научных комментариев к произведениям русской поэзии он отсутствует. Стоит ли удивляться, что вопрос о соотношении исследований по теории и истории стиха и академического комментария остается нерешенным. Какие параметры стиха следует описывать в комментарии? Нужно ли учитывать только те аспекты стихосложения, которые могут получить содержательную интерпретацию (е. г. эксплуатация семантического ореола метра, обращение к какой-либо редкой форме и т. д.)? Но ведь какие-то данные могут оказаться полезны читателю комментария, даже если сам комментатор не смог сделать из них должных выводов. Другая проблема: по-видимому, версификационная система комментируемого автора должна описываться в контексте, то есть на фоне версификации современников. Нужно ли учитывать поэтов-предшественников, и если да, то в какой мере? (Пильщиков 2006: 272–273).

¹ Тем примечательнее, конечно, исключения, вроде обоснования адресации стиха *С Гомером долго ты беседовал один* Гнедичу (а не Николаю Павловичу) (Пушкин 1937–1959, III, кн. 2: 1237).

² Издательский центр «Классика», выпустивший это издание, судя по каталогу, ни прежде, ни потом не выступал в жанре научных изданий. Его основная продукция – иллюстрированные однотомники русских классиков, Священное Писание с иллюстрациями работы палехских мастеров, роскошные подарочные альбомы, а также сочинения Н. Н. Скатова (главного редактора тютчевского ПССиП) и историка-краеведа Б. В. Заболотских.

³ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием тома и страниц через запятую.

Ниже мы обратимся к стиховедческим комментариям в ПССиП не для того, чтобы добавить примеров неразберихи и кустарщины. Мы надеемся, что беглый анализ этого (довольно радикального) примера позволит приблизиться к ответам на сформулированные заглавным адресатом этой книги вопросы.

Прежде всего, стоит обратить внимание на исключительно высокую степень насыщенности комментариев к ПССиП стиховедческими глоссами. Это особенно заметно на фоне общепринятой со старых времен практики пренебрежения этой топикой в комментариях к лирике. Отчасти такое игнорирование было связано с неопределенностью границ жанра научного комментария, отчасти – с прискорбной практикой игнорирования «формы». Так или иначе, в ПССиП дело обстоит иначе. Всего два тома собрания содержат 390 отдельных комментариев к тютчевским текстам или малым сверхтекстовым единствам. Исключим из рассмотрения отдельные упоминания рифм и строфического членения (темы, чаще всего возникающие в комментариях в связи с историей текста или его публикации), а также эпизодические рассуждения о стихотворных размерах, связанные с равно мучительными и бессмысленными попытками комментаторов описать тонкости эдиционной практики давних лет вроде отступов слева в разноstopных или вольных размерах⁴. Рассмотрим случаи претендующих на содержательность комментариев, то есть таких, где особенности стиховой ткани текста (ритмика, метрика, строфика, рифма):

– рассматриваются в связи с другими уровнями структуры (*морфологический комментарий*) и / или

– описываются на фоне других текстов Тютчева, его эпохи или в еще более широком историческом контексте как значимо отклоняющиеся или, напротив, характерные (*историко-поэтический комментарий*) и / или

– сопоставляются с конкретными текстами других авторов, выступающими, по мысли комментаторов, как тютчевские претексты (*интертекстуальный комментарий*).

Нам удалось выделить в ПССиП 36 комментаторских заметок, удовлетворяющих этим критериям. Это, как и было сказано, довольно много,

⁴ Приведем самую обширную попытку такого рода, касающуюся графики первой публикации «Видения», полностью соответствующей принятой в начале XIX века практике отступов в неравноstopных текстах, никак не связанной с авторскими предпочтениями и не требующей никаких частных комментариев: «...В Галатее <...> графически подчеркнуто особое звучание всей (первой. – Р. Л.) строфы: шестистопные ямбы в 1-й и 4-й строках, более длинные, отодвинуты влево, укороченные 2-я и 3-я строки (5-стопные ямбы) отодвинуты вправо. Также графически напечатана и вторая строфа, хотя в ней есть отступления от размера первой строфы: 1-я строка – шестистопный ямб; 2-я – пятистопный; 3-я – четырехстопный ямб; 4-я – пятистопный. Но во всяком случае, первая строка оказывается длиннее второй, а четвертая – третьей. Графически это обозначено» (1, 330–331). Этот комментарий соединяет черты языка героев прозы пореволюционных лет («графически напечатана») и толстовское остран(н)ение, позволяющее взглянуть на текстологию глазами Холстомера.

9,2% (процент получится еще выше, если исключить комментарии к маргинальным в тютчевском корпусе девяти дубиальным текстам). Настораживает, однако, неравномерность распределения этих комментариев по томам собрания: 27 заметок из этих 36 относятся к первому тому ПССиП. Таким образом, распределение стиховедческих комментариев по томам крайне неравномерно: 16,5% в первом томе (27 на 164 статьи) и всего 4% – во втором (9 из 226 статей). Дело, однако, не во внезапно возникшем у составителей комментариев отвращении к стиховедческой проблематике – такая картина объясняется достаточно просто: на первый период творчества Тютчева приходится большая часть его переводов. Именно они стали основным объектом несчастных попыток комментаторов⁵.

Это вполне понятно: комментарии к стихотворным переводам неизбежно должны включать интертекстуальное измерение, которое, в свою очередь, обязательно предполагает постановку вопроса о соотношении стиха оригинала и перевода. Это требование было, несомненно, известно составителям комментариев к ПССиП, но обошлись они с этой проблемой в духе пресловутого карго-культу. Преамбула к комментариям (1, 271–276) не содержит никакой экспликации принципов, которыми руководствовались составители. Между тем стиховедческие комментарии к переводам по необходимости должны содержать

1) общие соображения о традиции передачи инокультурной системы стихосложения в культуре-реципиенте, сложившейся к моменту создания комментируемого перевода. Такие соображения могут быть отнесены в преамбулу или даны в комментариях к отдельным переводам;

2) изложение истории переводов оригинального иноязычного текста, предшествовавших комментируемому, если таковые имелись. Отдельно следует рассматривать опубликованные и неопубликованные переводы, оговаривая степень их возможной актуальности для переводчика. В описании этого аспекта, обязательном для комментария к переводу, также может найти место стиховедческая проблематика. Если перевод первый и другие тексты того же автора никогда ранее не переводились (случай Тютчева и Гейне), следует обратить особое внимание на обозначенный выше аспект (в случае с переводом из Гейне – традицию передачи немецких дольников);

3) сопоставление оригинала и перевода, учитывающее разные аспекты структуры текстов. Стиховедческая составляющая здесь допустима лишь при учете двух упомянутых выше контекстов.

⁵ Мы не рассматриваем стиховедческие комментарии к пяти оригинальным текстам Тютчева. Укажем лишь на одну примечательную особенность: предметом комментирования не стал ни один из «метрических раритетов» Тютчева; см. о них: (Лютман 1996: 59–61; Новинская – Руднев 1995; Щеглов 2006). Единственное исключение – сдвиги ударения в «Последней любви». Составители, однако, просто цитируют здесь фрагмент из набоковских комментариев к «Онегину» (2, 396). Оригинальные комментарии разной степени неуместности находим в статьях о стихотворениях «Сон на море» (1, 425), «Сижу задумчив и один...» (1, 444), «Вновь твои я вижу очи...» (1, 497), «Уж третий год беснуются языки...» (2, 348), «Играй, покуда над тобою...» (2, 470). В целом, на них можно распространить сказанное далее о комментариях к переводным текстам.

Эти соображения совершенно банальны и очевидны любому филологу, даже поверхностно знакомому с теорией изучения поэтического перевода, хотя бы в отечественном ее изводе, представленном обширной традицией петербургской (ленинградской) компаративистики (вовсе не чуждой ИРЛИ, под фирмой которого вышло в свет ПССиП). Что касается стиховедческих аспектов в комментариях к ПССиП, то следует констатировать, что составители также решительно не владеют стиховедческой терминологией и путаются в простейших описаниях⁶. Это обстоятельство усугубляется тем, что рассматривать им приходится не только стих перевода, но и оригиналы, в первую очередь немецкие. В распоряжении исследователей имеются доступные сравнительные описания немецкого и русского стиха⁷, однако составители не утруждали себя углублением в методологию и терминологию.

Дело в том, что основной прагматикой стиховедческих инклюзий в комментарии к тютчевским переводам в ПССиП является своеобразная тютчеводица: если устанавливается подобие оригинала и перевода (что бы это ни значило), Тютчев восхваляется за точность, если же составители комментариев замечают расхождения, те описываются как оправданная вольность, усиливающая выразительность перевода и обличающая оригинальность русского поэта. Эта нехитрая телеология приносит удивительные плоды. У читателя создается впечатление, что какая-то внешняя и недобрая сила заставляла составителей непременно вставлять в статьи соображения стиховедческого характера, предельно раздувая их объем за счет по-барочному избыточных и темных перифраз⁸, причем заклятие это касалось исключительно германских поэтов (и однократно

⁶ Порой текст комментариев сам требует комментариев. Так в заметке о переводах из «Фауста» читаем: «...Вместо смежной перекрестной и сплетенной рифмовки оригинала используются только первые» (1, 356) – здесь явно пропущена запятая между двумя прилагательными.

⁷ См., например: (Гаспаров 2003).

⁸ Так, например, вместо «четырёхстопный ямб с чередованием женских и мужских окончаний» составители предпочитают писать: «чистый <?> четырёхстопный ямб с наращением одного безударного слога в нечетных строках» (1, 430). В комментарии к стихотворению «Из края в край, из града в град» (1834–1836) читаем: «Оригинал и перевод близки по форме. Оба сложены по системе двойной перекрестной рифмовки. В немецком тексте четырехстопный ямб (нечетные строки) перемежается с трехстопным ямбом (четные строки). Поэтому правый край стихотворения “изрезан” и звучание стихотворения не монотонно. Тютчевский вариант написан четырехстопным ямбом. Каждая строка содержит равное количество слогов – по восемь» (1, 434). Рискнем предложить свой вариант: «Тютчев сохраняет гейневскую перекрестную рифмовку со сплошными мужскими клаузулами, но заменяет разностопный ямб (4–3) оригинала, ассоциирующийся с балладой, крайне редким в русском употреблении четырехстопным ямбом со сплошной мужской каталектикой (ср., впрочем, его в “Вечернем размышлении...” Ломоносова, см. также комментарий к стихотворению “День вечереет, ночь близка...”». Этот вариант Я4 был уже опробован Тютчевым в стихотворении “Весенние воды” (1829–1830), вводящим мотив неумолимого бега времени в оптимистическом, а не трагическом, регистре. Опыты молодого Лермонтова, активно использовавшего в 1830–1831 годах этот вариант Я4 с “байроническими” коннотациями, Тютчеву известны быть не могли».

примкнувшего к ним Шекспира) и было бессильно, когда дело заходило о французах и итальянцах⁹. Это, с одной стороны, вызвало к жизни удивительные конструкции, целью которых является имитация сравнительно-метрических и иных стиховедческих соображений сродни пародийным монологам «ученых докторов» в балаганных представлениях или известному фрагменту о поведении брома при атаке его молекулами хрома из кинофильма С. Дебижева «Комплекс невменяемости» (приводим отрывок из комментария к стихотворению «Мотив Гейне», 1868–1869):

Двухстрочное стихотворение Гейне имеет опоясанную (sic! – P. Л.) рифмовку: первая и четвертая рифмующиеся строки опоясывают вторую и третью без рифм¹⁰. Число слогов в строках не совпадает, что является причиной неравномерного ямбического размера¹¹. В переводе реализована более регулярная ямбическая строка¹². Число слогов в строках строго симметрично¹³. Первая строфа перевода написана перекрестными рифмами. Во второй – использованы смежные рифмы¹⁴ (2, 557).

С другой стороны, пренебрежение негерманскими оригиналами переводных пьес Тютчева приводит, например, к курьезному игнорированию бросающихся в глаза и вызывающих к комментированию особенностей перевода рассказа Терамена из последнего акта «Федры» Расина (1, 350–351)¹⁵.

⁹ Пройгнорированными оказались и Гюго, и Беранже, и Ламартин, и Микеланджело, и Алессандро Мандзони (которого составители именуют «Александром»). Историки науки, несомненно, найдут этому обстоятельству объяснение, мы же воздержимся от подробностей и называния имен. В виде сомнительного утешения для поклонников романских муз укажем на то, что стиховедческие комментарии к переводам из Шекспира также крайне лапидарны, а переводы из Байрона и Людвига Баварского вовсе избежали этой участи.

¹⁰ Помимо синтаксической и стилистической неразберихи, это неверно по существу. Структура строк у Гейне сложнее и интереснее: обе построены по схеме аа'Ха, где 1-й и 4-й стихи связывают точные созвучия (Nacht – gemacht и Baum – Traum), а 2-е стихи соединены с этой основной рифмой ассонансно (Tag и Nachtigall), что усиливает выделенность холостых женских стихов в обеих строфах, в свою очередь связанных.

¹¹ Оригинал Гейне – «Der Tod das ist die kühle Nacht» («Die Heimkehr», LXXXVII) – написан не ямбом. Мы бы определили метр как разностопный дольник на двусложной основе.

¹² Перевод написан сдвоенным кольцовским пятисложником в его романсной разновидности (ср. «Черные очи» Гребенки, 1843), который можно при желании трактовать как хорей с цезурными усечениями или как анапест с цезурными наращиваниями, но ни при каких обстоятельствах нельзя описать как ямб.

¹³ Мы затруднились найти какое-нибудь рациональное толкование этой фразы. Возможно, она имеет какое-то отношение к цезуре? Так или иначе, сочетание «симметричное число» остается загадочным.

¹⁴ Эти две фразы (если отвлечься от их стилистических особенностей) – единственное бесспорное место в процитированной инклюзии. Не вполне ясно, однако, почему нам сообщают об этом, если в других случаях система рифмовки остается не прокомментированной. Энергичное тире во второй фразе, видимо, призвано как-то интонационно компенсировать это обстоятельство.

¹⁵ Этому переводу посвящена специальная обстоятельная заметка (Сигал 1966). Как было отмечено еще Р. Ф. Брандтом, чья работа обильно цитируется в других местах комментариев к ПССиП, Тютчев следует за немецким переводом Шиллера, заменяя

Возвращаясь к исходному пункту, заметим, что ПССиП имеет в отечественной филологической культуре зеркального двойника: не единственное, но показательное исключение из прискорбных правил. Речь идет, разумеется, об издании (Боратынский 2002–...), к которому имеет прямое отношение Игорь Пильщиков, чей юбилей я позволил себе приветствовать этой заметкой, лишь приоткрывающей завесу над чувствованиями филолога, сталкивающегося с жанром академической халтуры, искоренению которой в значительной степени посвящена и критическая, и собственно научная работа дорогого коллеги.

ЛИТЕРАТУРА

- Балакин А. Ю. «Первый том академического Тютчева. [Рецензия на книгу:] Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 томах. Т. 1: Стихотворения 1813–1849. Составление, подготовка текстов, комментарии В. Н. Касаткиной. Москва: Издательский центр “Классика”, 2002, 536 стр.». *Новый мир* 5 (2004): 175–184.
- Боратынский Е. А. *Полное собрание сочинений и писем*. Москва: Языки славянской культуры, 2002–...
- Брандт Р. Ф. «Материалы для исследования “Федор Иванович Тютчев и его поэзия”». *Известия отделения русского языка и словесности Академии наук XVI/2* (1911): 136–232; *XVI/3* (1911): 1–65.
- Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. 2-е изд. (доп.). Москва: Фортуна Лимитед, 2003.
- Лотман Ю. М. «Анализ поэтического текста: Структура стиха». Лотман Ю. М. *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 1996: 17–252.
- Новинская Л. П., Руднев П. А. «Из наблюдений над стихом Ф. И. Тютчева: Метрические раритеты». Пермяков Е. В. (ред.). *Лотмановский сборник*. [Вып.] 1. Москва: ИЦ-Гарант, 1995: 528–537.
- Пильщиков И. А. «Тибулловы элегии в переводе Батюшкова: Материалы для академического комментария». Топоров В. Н. (отв. ред.), Вальков Д. В., Цивьян Т. В. (сост.). *Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*. Москва: Наука, 2006: 267–336.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 16 томах*. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937–1959.
- Сигал Н. А. «Из истории русских переводов “Федры” Расина». Левин Ю. Д. (ред.). *Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева*. Москва; Ленинград: Наука, 1966: 454–462.
- Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и письма: В 6 томах*. Главный редактор Н. Н. Скатов. М.: Издательский центр «Классика», 2002–2005.
- Щеглов Юрий. «Еще раз о метрических отступлениях в “Silentium!” Тютчева». Баран Х., Иванов Вяч. Вс., Неклюдов С. Ю., Осповат А. Л., Поливанов К. М., Серебряный С. Д., Скулачева Т. В., Шумилова Е. П. (ред.). *Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова*. Москва: РГГУ, 2006: 674–687.

александрийский стих оригинала белым пятистопным ямбом (Брандт 1911, 2: 230, примеч. 1). При этом, как указали исследователи, Тютчев не переводит немецкий перевод, он транслирует в русские пентаметры именно расиновский оригинал, попутно осуществляя перестановку фрагментов внутри текста (аналога которой нет у Шиллера). Все эти наблюдения предшественников были проигнорированы составителями, опиравшимися на весьма основательный, но краткий комментарий Г. Чулкова.

Роман Лејбов

ИЗ МАРГИНАЛИЈА НА КОМЕНТАРЕ УЗ ТЈУТЧЕВА

Резиме

У раду се разматра типичан негативан пример уредничке праксе – шестотомник Тјутчевљевих сабраних дела, који је објавила издавачка кућа „Класика“, тачније, два тома поезије из тог издања. Овај двотомник можемо посматрати као „приручник-практикум“ за то како не треба издавати академска сабрана дела, као и кодекс типичних грешака коментатора и приређивача. У раду се анализирају типске грешке допуштене приликом анализе стиха.

Кључне речи: уредничка пракса, анализа стиха, фушарење, Тјутчев.

Михаил Трунин
Таллиннский университет
mikhail@tlu.ee

ДОМАШНЯЯ СЕМАНТИКА В ФЕЛЬЕТОНАХ А. В. ДРУЖИНИНА: КАК ПОНЯТЬ «ЧЕРНОКНИЖНИКОВА»?*

Статья посвящена читательской рецепции фельетонного цикла Александра Дружинина, подписанного псевдонимом Ивана Александровича Чернокнижникова. Цикл, в который входят как не предназначенные для печати стихи, так и опубликованные фельетоны, рассчитан на двойное прочтение. Большинству читателей он попросту непонятен и оставляет их в недоумении: у них нет подходящего инструментария для декодирования всех смыслов, которые он в зашифрованном виде в себя включает. Отсюда почти полное игнорирование дружининских фельетонов как его современниками, так и последующими читателями и исследователями. В то же время немногочисленные члены дружеского кружка Дружинина начала 1850-х годов – и только они – могли понять и оценить все смыслы, заложенные в произведениях «Чернокнижникова». Шифровку этих смыслов в своих фельетонах Дружинин шуточно называл «чернокнижием»; отсюда и происходит используемый им псевдоним.

Ключевые слова: А. В. Дружинин, домашняя семантика, «Иван Чернокнижников», фельетон, текст и структура аудитории.

This article discusses the reader response to Alexander Druzhinin's feuilleton cycle written under the pseudonym of Ivan Chernoknizhnikov. The cycle includes both poems which were not intended for publication and published feuilletons, so it was designed to be read in two distinct ways. For most readers, it was simply incomprehensible and left them confused: they did not have suitable tools to decode all the meanings that its secret code implied. For that reason the cycle was almost entirely ignored by its contemporary audience. At the same time a small group of Druzhinin's friends from the early 1850s – and only they – could understand and appreciate all the meanings in the works of “Chernoknizhnikov.” Druzhinin called the code used in these works “black-booking”. This also explains why he chose his pseudonym that refers to “black books” (“*chernye knigi*”).

Key words: Alexander Druzhinin, circle semantics, “Ivan Chernoknizhnikov”, feuilleton, text and audience.

* Выражаю свою искреннюю признательность Н. Б. Алдоиной, главному на сегодняшний день специалисту по творчеству Дружинина, за конструктивную критику и ряд ценных источниковедческо-библиографических указаний, позволивших значительно улучшить настоящую работу.

А. В. Дружинин (1824–1864) был плодовитым и разносторонним литератором: он «отметился» во всех литературных родах, был известен как переводчик, журналист, критик, редактор, мемуарист и организатор литературы (в частности, по его инициативе было создано «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым», более известное под названием Литературного фонда). При этом, как ни удивительно, Дружинин одной из самых важных частей своего многогранного творчества считал большой фельетонный цикл (и ряд связанных с ним сочинений), подписанный псевдонимом его главного героя – Ивана Александровича Чернокнижника. И в своем дневнике, и в «Письмах Иногородного подписчика о русской журналистике», и в эпистолярных текстах Дружинин с несколько даже маниакальной настойчивостью повторяет, как хороши его «чернокнижные» фельетоны и стихи, какой ни на что не похожий успех они имеют среди публики и какую славу еще принесут ему в будущем. Все эти суждения не что иное, как литературная игра. Примеров этому можно привести множество, остановимся на одном весьма выразительном. В XXVII письме Иногородного Подписчика (январь 1852)¹ есть отступление на тему «душевной веселости, способной класть свою особенную печать на самое несовершенное и даже умышленно-нѣжное произведение», где кратко рассказывается история появления и читательской рецепции «Сентиментального путешествия Ивана Чернокнижника по петербургским дачам» (1850), на тот момент (то есть к началу 1852 года), по словам Дружинина, уже напрочь забытого читателями:

Журналы заколыхались, вопль неслыханнаго ужаса пробѣжалъ по всей пишущей братіи. Вся Русь устремила свои мыслящія очи на вопіющее произведение; съ помощью брани, на которую рассчитывали молодые поэты (ибо для созданія подобнаго романа нужно быть истиннымъ поэтомъ!) – начало ихъ романа возбудило шумъ, читалось и перечитывалось; для стиховъ, которыми оно было преисполнено, сочинена была музыка, достойная ихъ поэзіи; отвсюду раздались голоса: «Читали вы новый романъ? въ жизни мы не встрѣчали ничего нелѣпѣ этого романа! Кто сочинилъ это неслыханное произведение? скоро ли выйдутъ въ свѣтъ слѣдующія его части?». Иные изъ пріятелей авторовъ, встрѣтивъ ихъ на улицѣ, потрясали воздухъ убійственными возгласами; другіе, ближе понимая въ чемъ дѣло, смѣялись и вызывались сами въ сотрудники для продолженія такъ хорошо начатаго дѣла; третьи присылали по городской почтѣ запасъ новыхъ, вопіющихъ стихотвореній; четвертые откровенно сознавались, что при чтеніи нѣкоторыхъ главъ, они смѣялись какъ ребятишки <...>. О самомъ романѣ написано было столько, что изъ всего этого могла бы выйти слѣдующая часть, достойная предыдущихъ (Дружинин 1865, 6: 582).

¹ Впервые: *Библиотека для чтения* 111/2 (1852): 202–235. Здесь и далее критические статьи и фельетоны Дружинина цитируются по более доступному восьмитомному собранию сочинений писателя, вышедшему под редакцией Н. В. Гербеля. В примечаниях будут приводиться год и место журнальной или газетной первопубликации.

Степень гиперболичности приведенного пассажа, кажется, говорит сама за себя – и указывать на то, что ничего подобного с «Сентиментальным путешествием Ивана Чернокнижникова...» (как и с другими текстами, подписанными Чернокнижниковым) не происходило, не следует. Тем не менее Н. Б. Алдонова с таким утверждением не соглашается и полагает, что, «говоря об успехе романа в среде читателей, Дружинин не лгал» (Алдонова 2015: 273). Однако в этом своем суждении исследовательница апеллирует преимущественно к высказываниям самого Дружинина, которые, как и процитированное выше, литературно преувеличены (их довольно репрезентативную подборку см. Алдонова 2015: 272–275). Представляется, что миф про широкую известность и популярность Чернокнижникова был одной из необходимых составляющих данной фельетонной маски. В этом смысле Чернокнижников, также задумывавшийся как коллективный псевдоним, непосредственно предвосхищает другого знаменитого персонажа, связанного с «Современником», – Козьму Пруткува, который сразу по появлении на страницах журнала в 1853 году начал беседовать с публикой как самоуверенный, знаменитый и умудренный опытом литератор (кстати, Дружинин Козьму Пруткува очень ценил, цитировал и упоминал в одном ряду с «Чернокнижниковым» и связанными с ним произведениями²).

Современники обращали на «Чернокнижникова» мало внимания: фельетоны Дружинина активно *не* обсуждались в критике, обильно *не* цитировались, *не* провоцировали значительных литературных скандалов и полемик. Большинство известных сколько-нибудь пространственных отзывов о «Чернокнижникове» принадлежит людям, входившим в ближний круг общения Дружинина (см. Алдонова 2015: 299–301), а потому едва ли может служить надежным подтверждением популярности его фельетонов среди широкой читательской аудитории. И это при том, что, по справедливому замечанию авторов предисловия к основательному тому, посвященному полемике «Современника» и «Москвитянина», в первой половине 1850-х годов «место концептуальных критических статей и литературных обзоров <...> заняли новые формы литературной критики,

² Ср. в письме Дружинина к Лонгинову от 25 декабря 1856 года: «Я давно собирался писать к Вам и просить вашего сотрудничества <в “Библиотеке для чтения”>. – М. Т.> <...> я всегда буду держать для вас местечко и на страницах посвященных чернокнижнию и прутковщине. А Толстой и Жемчужников обещали быть нашими верными сподвижниками и по этой части. *Périsse l'humanité plutôt que le principe чернокнижия!* <“Пусть лучше погибнет человечество, чем система (принцип)”>, цитата из книги Прудона “Общая идея революции в XIX веке” (1851). – М. Т.> <...> Суровый писатель ученого свойства подобен флюсу – полнота его односторонняя. Мы с вами никогда не были ходячими флюсами, а оттого нам милы и Прутков, и Матвей Хотинский и Мильгофер и Буйновидов» (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. № 270. Л. 1). Как видно, после процитированного афоризма Козьмы Пруткува («Специалист подобен флюсу...») следуют персонажи различных «чернокнижных» сочинений: Матвей Хотинский – из одноименной поэмы Лонгинова (не сохранилась), Мильгофер – из поэмы того же автора «Бордельный мальчик» (о ней см. далее), Буйновидов – из фельетонного цикла о Чернокнижникове. «Подружить» Чернокнижникова с Козьмой Прутковым Дружинину, однако, не удалось.

в большей степени способные передать адогматическую, свободную от предвзятых философских теорий мысль» (Вдовин – Зубков 2015: 10; ср. также далее характеристику критики «Современника» того времени как «фельетонной»).

В этом, как представляется, заключается существенное отличие дружининских фельетонных масок – Иногородного Подписчика и особенно Чернокнижникова – от другого знаменитого персонажа, панаевского (и отчасти некрасовского) Нового Поэта, тексты которого начали активно публиковаться в «Современнике» после того, как Дружинин на время покинул журнал и стал печатать свои «Письма...» в «Библиотеке для чтения». Фельетоны и стихи Нового Поэта заметно повысили полемический запал «Современника» и провоцировали ответную реакцию: «По отношению к “молодой редакции” <“Москвитянина”> Новый Поэт занял бескомпромиссно жесткую позицию, постоянно упрекая ее сотрудников в повторении всем известных истин» (Вдовин – Зубков 2015: 19). В то же время «полемика критиков “Москвитянина” с Дружининым велась обеими сторонами в намного более мягких тонах, чем споры с Панаевым, а вскоре сошла на нет. Обе стороны вели разговор на одном языке, и это дало основания Ап. Григорьеву заметить, что с Иногородным Подписчиком было приятно поспорить» (Зубков 2012: 208–209; см. также Венгеров 1911: 2; Вдовин – Зубков 2015: 20). Дружинин действительно не считал, что основная цель фельетона – быть оружием в журнальной войне, именно поэтому никак не связанная со спором с «Москвитянином» маска Чернокнижникова была для автора намного дороже маски Иногородного Подписчика.

Первые две части «Сентиментального путешествия Ивана Чернокнижникова...» были напечатаны в «Современнике» (1850, № 7 и 8) по личной инициативе Дружинина, который воспользовался отсутствием Некрасова и Панаева в Петербурге, третья часть дружининского сочинения, доведенная до стадии корректуры также в отсутствие редакторов, была срочно изъята из номера поспешившими вернуться в столицу Панаевым и Лонгиновым:

...мы нашли шутку переходящую границы и «beaucoup trop scîe <sic!>» <то есть ‘слишком вольной, распушенной’. – М. Т.> <...>, опасаясь притомъ повода къ придирамъ со стороны другихъ журналовъ. Скоро мы отправились въ Петербургъ, но время все-таки затянулось (тогда еще не было желѣзной дороги) и мы нашли № 8 «Современника» уже отпечатаннымъ, а въ немъ и вторую часть «Чернокнижникова». Оба мы, несмотря на наше расположение къ весельемъ шуткамъ, энергически запротестовали противъ печатанія такого рода статей. Огромные корректурные листы третьей части «Чернокнижникова» для № 9 были уже принесены, но выходъ ея въ свѣтъ былъ остановленъ. Помню, какъ я хототалъ надъ заключавшемся въ ней рассказомъ о наказаніи, постигшемъ будто бы въ Парголовѣ одного литературнаго Ноздрева-соглядатая, за его хвостовство (дѣйстви-тельно бывшее) мерзѣйшими сигарами, яко бы полученнымъ имъ въ

подарокъ отъ президента Сѣверо-Американскихъ Штатовъ Польша. Какъ бы то ни было, «Чернокнижниковъ» тогда прекратился (Лонгинов 1867: XII).

В приведенном фрагменте из воспоминаний Лонгинова, вышедших в качестве предисловия к восьмому тому (в котором собраны ранее опубликованные фельетоны, написанные под маской Чернокнижникова) посмертного собрания сочинений Дружинина, важно обратить внимание на два факта: с одной стороны, литераторы, составлявшие в 1850-е годы близкий дружининский круг, противились широкой публикации его «чернокнижных» фельетонов (в сочинении которых, как следует из тех же воспоминаний Лонгинова, сами принимали участие – как минимум на стадии устного придумывания), с другой стороны – само по себе сочинение шуточных текстов, предназначенных для узкого круга лиц, считалось забавным и интересным. Характерно и то, что невыход третьей части «Чернокнижникова» для широкой публики Дружинин вскоре обыграл литературно в том же письме Иногородного Подписчика:

Въ третьей части, которая, къ-сожалѣнію, не была окончена, и которою я наслаждался въ рукописи, авторы заврались дотогу, что одинъ изъ героевъ оставленъ былъ мертвымъ на горѣ Парнасѣ, въ Парголовѣ, гдѣ его заставили выкурить девяносто шесть скверныхъ сигаръ сряду, а другой, пустившись на разныя неслыханныя предпріятія, встрѣтилъ въ одномъ изъ лѣсовъ, окружающихъ городъ Петербургъ, какого-то стошестидесяти-лѣтняго старца, въ одеждѣ дикаго охотника, *der wilde Jäger*³, съ ружьемъ за плечами и сворою фантастическихъ собакъ. Громадная интрига романа угрожала принять какое-то сверхъестественное значеніе, Матюрень и мадамъ Радклифъ собирались пошевелнуться въ гробѣ, – но въ это время наши романисты разѣхались въ разныя стороны, каждый по своимъ занятіямъ. Дивному роману суждено было остаться неконченнымъ (Дружинин 1865, 6: 581–582⁴).

В чем же для Лонгинова и его приятелей по «Современнику» заключалась не понятная современному читателю «вольность» «Чернокнижникова»?

Для ответа на этот вопрос обратимся сначала к тому, как оценивали дружининские фельетоны их последующие читатели и исследователи. В 1884 году появилась статья А. И. Кирпичникова (в то время бывшего экстраординарным профессором Харьковского университета) под названием

³ Заглавие баллады Г. А. Бюргера (1778). В «Библиотеке для чтения» и в гербелевском издании опечатка: «walde» вместо «wilde».

⁴ Похожая история повторена Дружининым и позже – в подписанном Чернокнижниковым фельетоне «О парадной елке у бездетного поэта Копернаумова, а еще более о том, как обрадован был Петербургский Турист накануне Рождества одним из своих читателей» (впервые: *Санкт-петербургские ведомости* № 3, 04. 01. 1856: 13–15; см. Дружинин 1867, 8: 358–359). Там она гиперболизирована в еще большей степени, и рассказ о «Сентиментальном путешествии Ивана Чернокнижникова...» сопровождается «единодушными рукоплесканиями» и «восторженными криками» персонажей.

«Забытый талант». Автор статьи сетовал, что «за послѣдніе 10–15 лѣтъ, сколько помнится, не было ни одной статьи о Дружининѣ, и имя его только изрѣдка мелькнетъ въ “воспоминаніяхъ” <...>. Дружининъ вторично умеръ и погребенъ. Заслуживаль ли онъ этого?» (Кирпичников 1884: 35). Далее автор статьи называет фельетон главным жанром своего времени и указывает на неоспоримую заслугу Дружинина в развитии данного жанра: «Дружининъ – царь фельетонистовъ; <...> фельетоны Дружинина <...> можно читать съ пользою и удовольствіемъ теперь, 35 лѣтъ спустя, читать не одинъ разъ, а 3–4 раза, читать до тѣхъ поръ, пока каждое остроумное сравненіе, каждая свѣжая мысль, врежется въ память, читать почти такъ, какъ мы читаемъ великаго фельетониста древности – Лукьяна или фельетониста вѣка просвѣщенія – Вольтера» (Там же: 42). Говоря о русских литераторах второй половины XIX века, Кирпичников сравнивает силу дарования Дружинина с талантом Достоевского, с той разницей, что последний «клянетъ, рветъ на части положительнаго человѣка, изображаетъ его извергомъ, приносящимъ несчастіе и другимъ и себѣ, копаются въ его демонской душѣ, какъ въ отвратительномъ, гнющемъ трупѣ», в то время как первый «благодушно <...> подсмѣивается надъ <...> тупостью и ограниченностью» в фельетонных рассказах, пропитанных «Диккенсовскимъ юморомъ и душевною теплотою» (Там же: 45–46).

Ответом Кирпичникову явилась работа С. А. Венгерова, который прямо ссылается на своего предшественника, выражая несогласие с ним (см. Венгеров 1895: 82–83). Эта статья, впервые опубликованная в 1895 году в «Вестнике Европы», фактически и задала парадигму последующего восприятия «Чернокнижника». Венгеров ставил Дружинину в несомненную заслугу его критические и историко-литературные работы второй половины 1850-х – начала 1860-х годов, но категорически не признавал никакой ценности за фельетонами⁵. Учитель будущих формалистов не стеснялся прямо высказывать оценочные суждения, восклицая: «Какое ничтожество интимной бесѣды людей, стоявшихъ во главѣ текущей литературы своего времени! “Похожденія чудаковъ, ходящихъ по Петербургу покупать вещи, отыскивать попутчиковъ, гувернантокъ и т. д. по объявленіямъ полицейской газеты”⁶! Странный сюжетъ для задушевныхъ собраній руководящихъ литературныхъ кружковъ» (Там же: 89). Характеризуя стихотворные сочинения, созданные в кружке «чернокнижников»⁷, Венгеров прибегал к обличительно-дидактическому пафосу:

⁵ В письме к В. Г. Дружинину от 28 февраля 1894 года Венгеров сообщал: «Написал я большой этюд о Вашем дяде, который появится в “Вест-нике” Европы». Первая половина более или менее “разносительная”, в особенности по поводу чернокнижия. Но как критика я его поставил очень высоко и смею думать, что с такою обстоятельностью его критическая деятельность оценена впервые (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 1. Ед. хр. 128. Л. 4 об.)» (цит. по Алдонова 2015: 5, примеч. 24).

⁶ Цитата из приводимой выше вступительной заметки Лонгинова к VIII тому посмертного собрания сочинений Дружинина (см. Лонгинов 1867: XI).

⁷ Основным автором и вдохновителем «чернокнижных» сочинений был Дружинин, самыми деятельными соучастниками – Лонгинов, Некрасов и В. А. Милютин (см.

«Со времени Баркова русский стих впервые служил такую службу. В “чернокнижных шалостях” нѣтъ и слѣда того остроумія, той изящной игривости, которая придаетъ рѣшительный художественный интересъ многимъ продуктамъ шаловливаго настроенія Пушкина, Лермонтова, Полежаева. <...> чтобы кружокъ первенствующихъ литераторовъ, постоянными членами котораго были редакторъ лучшаго журнала, лучший критикъ этого журнала <...>, многіе виднѣйшіе беллетристы и поэты своего времени <...> создалъ “цѣлую литературу” грубаго цинизма, – этого ни до “чернокнижія”, ни послѣ “чернокнижія” никогда не было» (Там же: 89–90). Однако такого рода устремления литераторов, по мнѣнію Венгерова, не были свидетельством их неполноценности – они скорее передавали дух эпохи «мрачнаго семилетія», «которое грызло интеллигенцію того времени и направляло ея умственныя и душевныя силы совсѣмъ не туда, куда имъ слѣдовало бы направляться при болѣе благоприятныхъ условіяхъ общественной жизни». Именно поэтому, продолжает Венгеров, дружининские «статьи второй половины <18>50-хъ годовъ какъ будто писаны другимъ человѣкомъ <...> безъ тѣни той пустой и безцѣльной щеголеватости, которая являлась основной чертой “чернокнижнаго” періода дѣятельности» (Там же: 92–93).

В расширенной версии работы о Дружинине, вошедшей в собрание сочинений Венгерова, ученый повторил те же претензии к литератору, обозначил то же противопоставление фельетониста критику, однако сформулировал собственные обобщения несколько иначе, заявив, что дружининские фельетоны «поражаютъ своею необыкновенною мелкотой и къ тому очень скучны, ихъ бойкость напускная, въ нихъ нѣтъ ни капельки истиннаго веселья» (Венгеров 1911: 35). Однако среди поэтическихъ текстов, появлявшихся в составе фельетоннаго цикла, на этот раз Венгеров обнаружил одно стихотворение, которое «при всей примитивности своего “остроумія” <...> все-таки, у неприхотливаго читателя способно вызвать улыбку. Остальное “Путешествіе”, занимающее больше ста страницъ, даже этого смягчающаго обстоятельства за собою не имѣетъ, и читая его испытываешь рѣшительнѣйшее недоумѣніе» (Там же: 37). Речь идет об описании виннаго прейскуранта, сочиненнаго поэтом по фамилии Копернаумов, из XI главы «Сентиментальнаго путешествія Ивана Чернокнижникова...» под названіем «Новые лица на литературномъ вечерѣ и опытъ прейскуранта в стихахъ»:

Я въ бурной юности моей
Любилъ дѣвицу Вѣру,
Но болѣе любилъ я Дрей

Мадеру.

Лонгинов 1867: XIII), свой вклад в коллективное творчество внесли также Гаевский, Панаев и Тургенев.

Алдони́на предлагает четко разграничивать два аспекта «чернокнижия» – с одной стороны, это «Сентиментальное путешествие...» и последовавший за ним цикл фельетонов¹⁰, с другой – ряд обценно-порнографических (преимущественно стихотворных) текстов, не предназначенных для печати. Однако если фельетоны Дружинина изучены Алдо́ниной с большой степенью подробности, то в интерпретации стихотворных сочинений петербургских «чернокнижников» исследовательница во многом полагается на концепции своих немногочисленных предшественников. А. М. Ранчин в предисловии к подготовленной им антологии русской «барковианы» второй половины XIX века связывает «чернокнижные» практики с концепцией антиповедения, разработанной Б. А. Успенским: «Чернокнижная словесность <...>, подобно архаическому магическому “чернокнижию” и вообще анти-поведению, – “перевернутая”, “обратная” по отношению к легальной, “дневной” словесности» (Ранчин 1994б: 10). В качестве характерного примера такого рода «мены верха и низа» Ранчин приводит наименование имения Дружинина Мариинское (с его очевидной христианской коннотацией), которое в указаниях места написания «чернокнижных» стихотворений превращается в «Чертово», то есть «“урочище” черта»¹¹ (Там же: 11; см. также далее рассуждения об античных (в частности – приапических) мотивах в стихотворениях дружининского кружка и травестировании античной классики, замене ее непристойной словесностью, а также о том, что стихотворения Дружинина и его соавторов «не пародийные, а пародические (в терминах Ю. Н. Тынянова)»).

Действительно, случаев, когда при написании развлекательных «чернокнижных» стихотворений Дружинин и компания имели в виду актуальные для них литературные темы или полемики, как будто не так много. Исключением, в общем, лишь подтверждающим правило, является пародия на вторую часть стихотворения Н. Ф. Щербины «Герой»:

¹⁰ Объем фельетонного творчества Дружинина очень велик, и количество неопубликованных текстов, написанных под маской Ивана Чернокнижникова, едва ли не превышает объем 760-страничного восьмого тома собрания сочинений писателя, где выходявшие при его жизни фельетоны находятся под одной обложкой. Основательный источниковедческий и сюжетно-композиционный анализ неопубликованной беллетристики Дружинина см. в четвертой главе монографии Алдо́ниной (2015: 263–344).

¹¹ В данном вопросе Алдо́нина категорически не соглашается с Ранчиным, апеллируя к названию соседнего с Мариинским имения Черто́во Пустое, этимология которого восходит к слову «черта́ (граница)» (см. Алдо́нина 2015: 133; 170, примеч. 85). Представляется, что в данном случае факт литературной игры (вне зависимости от того, была она выстроена по модели антиповедения или нет) более значим, чем реальная топонимика.

Щербина «Герой»

II.

Заснулъ я въ тѣни сикоморы:
 Но видѣлъ ущелія скаль;
 На нихъ опиралися горы,
 Орель надъ горами леталь,
 И грозныя тучи носились,
 И буря ревѣла въ горахъ,
 И гибкою тростью клонились
 Столѣтніе дубы во прахъ...
 И жаждалъ иной я свободы,
 И жаждалъ иного вѣнца
 Въ объятяхъ бурной природы,
 На лонѣ Зевеса-отца...
 1846 (Щербина¹² 1857: 25)

Дружинин «Парголовские идиллии»

Насрал я в тени сикоморы,
 Подтерся лопушником я
 И слышал кругом разговоры,
 Что я и подлец, и свинья.
 Прошел тут какой-то ядрило,
 Меня он свирепо ругнул.
 Но сам, поскользнувшись, рыло
 В мое извержение воткнул.
 Казалось, и самые птицы
 Бежали картины сея,
 Лишь робко молодые девицы
 Глядели на кончик хуя.
 А с розой шиповник шептался,
 Зефиры порхали кругом.
 И к небу, вийсь, поднимался
 Лопушник, покрытый говном.
 1850 (Стихи не для дам 1994: 36)

Во-первых, Дружинин-критик написал рецензию на «Греческие стихотворения» Щербины¹³, в которой отозвался об авторе и его сочинениях уважительно – хотя и не без некоторой иронии¹⁴. В частности, Дружинин на протяжении своего текста несколько раз повторяет, что стихи Щербины хороши – особенно это касается не переводов и антологической лирики, а оригинальных текстов, внушенных автору «симпатией ко всему греческому». Однако при разборе последних Дружинин непременно находит у автора неудачные выражения, неточности и шероховатости: какие-то стихи, по мнению критика, преисполнены «промаховъ и фальшиваго паѳоса», в других «авторъ заплатилъ обычную дань своей манерѣ неопредѣленно перескакивать отъ одной мысли къ другой», а сам Щербина хотя и «заслуживаетъ названіе поэта талантливаго, зато онъ очень далекъ отъ того, чтобы быть трудолюбивымъ поэтомъ» (см. подробнее Дружинин 1865, 7: 21–28). Единственное стихотворение, вообще избежавшее дружининских придинок, – это как раз «Герой»:

Нельзя опредѣлить, что хотѣлъ выразить авторъ этимъ названіемъ; но его загадочность не портитъ дѣла; тутъ открывается нѣсколько путей собственной фантазіи читателя. «Герой», воспѣтый здѣсь, представляется читателю однимъ изъ великихъ афинянь, спасшихъ свое отечество, прославившихъ его цѣною общественнаго своего спокойствія, извѣдавшихъ злобу и неблагоприятность своихъ соотече-

¹² Впервые опубликовано в сборнике Щербины «Греческие стихотворения» (Одесса, 1850). Здесь цитируется по более доступному изданию.

¹³ Впервые: *Современник* 21/6 (1850): 25–50.

¹⁴ Рецензия написана до личного знакомства Дружинина со Щербиной. По замечанию Алдоновой, «в марте 1854 г., будучи в Москве, Дружинин познакомился с Н. Ф. Щербиной, который произвел на него неприятное впечатление» (Алдонова 2015: 202).

ственниковъ и наконецъ удалившихся въ изгнаніе, сладкое уже потому, что въ немъ они отрѣшались отъ всѣхъ заботъ бурной жизни. Пусть то будетъ Ѳемистокль, Аристидъ или Алкивиадъ – все равно (Дружинин 1865, 7: 19).

Тем не менее хвалебный критический отзыв не спас сочинение Щербины от довольно едкой пародии, «герой» которой, удаляясь от людей для отправления большой нужды¹⁵, также сталкивается со злобой со стороны окружающих, – однако можно сказать, что выходит из неприятной ситуации победителем. Но интересна разбираемая пародия на Щербину даже не этим. Во-первых, в дружининском тексте обнаруживается характерное кружковое слово «ядрило», запомненное Некрасовым, который привел его в некрологе Дружинину:

Это былъ характеръ прямой и серьезный. Не смотря на видимую мягкость свою и отвращеніе отъ крайностей, это былъ человекъ самый крайній тамъ, гдѣ того требовали обстоятельства <...>. «Это *едрило*», говорил Дружининъ о человекѣ, который ему не нравился, и отворачивался отъ него, не справляясь, какъ это отразится на его житейскихъ дѣлахъ. За то онъ умѣлъ любить своихъ друзей (Некрасов 1867: XVI).

Во-вторых, Дружинин не преминул напомнить об этом своем «чернокнижном» сочинении в публикации, предназначенной для широкой читательской аудитории. В XXIII письме Иногородного Подписчика (январь 1851)¹⁶ Дружинин разбирает опубликованную в «Москвитянине» повесть П. П. Сумарокова (автора, не ассоциировавшего себя с «молодой редакцией» журнала) «Лицо и изнанка»:

Господинъ Сумароковъ, рассказываютъ, написалъ лѣтомъ прелестную повѣсть, подъ названіемъ: «Лицо и Изнанка». Подумайте только: *лѣтомъ* – и написать прелестную повѣсть! А «Москвитянинъ» напечаталъ ее *лѣтомъ же*. А я, погибшій лѣтописецъ, даже не прочелъ повѣсти господина Сумарокова! Лѣтомъ бродилъ я «въ тѣни сикоморы» и знать не хотѣлъ о русской журналистикѣ (Дружинин 1865, 6: 468).

Помимо шпилек в адрес «Москвитянина» (а этот дружининский текст является частью полемики «Современника» с московским журналом, о которой речь шла выше), Дружинин – как будто немотивированно – цитирует стих «в тени сикоморы», отсылая при этом не к Щербине, а к себе самому и указывая на лето 1850 года, когда была создана данная пародия. И это пример характерного двойного прочтения: читатель, не знакомый с тонкостями кружкового общения «чернокнижников», в лучшем случае мог углядеть в тексте аллюзию на стихотворение Щербины «Герой», в то время как друзья и соавторы Дружинина (Гаевский, Лон-

¹⁵ Содержательный разбор литературной составляющей дефекационного мотива в стихотворении Дружинина (в частности, его связь с комедией Аристофана «Женское собрание»), которую сам Дружинин начинал переводить) см. у Алдониной (2015: 171–172).

¹⁶ Впервые: *Современник* 25/2 (1851): 215–254.

гинов, Некрасов, В. А. Милютин, Панаев, Тургенев, возможно, кто-то еще) без труда прочитывали в процитированном тексте намек на летние стихотворные шалости компании литераторов.

Тот же свой текст Дружинин начинает с реверансов Новому Поэту (то есть Панаеву), фельетоны которого в то время стали определяющими для выражения позиции «Современника» в полемике с «Москвитянином»:

О, Новый Поэть! что сдѣлалъ ты со мной! какъ жестоко отплатилъ ты мнѣ за все мое остроуміе, за все мое сочувствіе къ твоему таланту. Ты, который открыто восхищался мной, которому я въ юности хотѣлъ посвятить собраніе моихъ идиллій и мрачное стихотвореніе, подъ заглавіемъ «Подражаніе Данту», – ты, съ которымъ мы не разъ сиживали на пате и обѣдали въ тавернахъ, гдѣ комнаты пропитаны отбивающимъ аппетитъ табачнымъ запахомъ (Дружинин 1865, б: 463).

И опять никто кроме людей, близких к указанной выше компании литераторов, не понимает, что за «мрачное» стихотворение (сочиненное, кстати, тем же летом 1850 года, по признанию автора, «в Парголове в бурный вечер») хотел Дружинин посвятить своему приятелю и коллеге по журналу.

Перед тем как представить это стихотворение, укажем на два наблюдения, касающиеся «чернокнижных» стихотворений, в которых Алдонина солидаризуется с Ранчиным. Первое – «“чернокнижное” и нормальное поведения были четко разграничены: то, что допускалось в интимном кружке, было невозможно в творчестве» (Алдонина 2015: 170; ср. Ранчин 1994б: 9–12). Как можно убедиться уже по приведенному примеру, в текстах, предназначенных для широкой публикации, Дружинин, напротив, легко позволял себе намеки на сочинения, созданные в дружеском кругу, – другое дело, что они были тонко завуалированы и мало кому понятны. Второе наблюдение – это «обилие реминисценций в “чернокнижных” стихотворениях Дружинина и его приятелей» (Алдонина 2015: 171; ср. Ранчин 1994б: 19–23). К характеристике этих реминисценций мы и обратимся.

Известно, что Дружинин опубликовал при жизни всего два стихотворения (об обоих речь пойдет далее), однако никто не обращал внимания на то, что он фактически писал «двойчатки». Оба стихотворных сочинения, увидевших свет в печати, были тесно связаны с обсценными автопародиями, которые при этом могли не только создаваться постфактум, но и предшествовать тексту, предназначенному для публикации. М. И. Шапир в исследовании, посвященном русскому бурлеску, показал, что пародии Баркова появились практически одновременно с официальной «приличной» литературой и что пародировали они, как правило, не конкретного автора, а жанр и связанные с ним общие стилевые особенности: «Широта охвата и точность стилизации подсказывают, что и сами жанры с какого-то момента начали представлять интерес прежде всего как основные единицы для пародийного моделирования литературы в целом. В итоге целенаправленной работы бок о бок с официальной, общепризнанной литературой появилась еще одна, бурлескно-порнографиче-

ская», при этом «перекрытие между “этажами” было тонким и легко проницаемым», а вскоре начался и обратный процесс, одним из механизмов которого «оказалось “переписывание” obscene текстов, родственное тому, что практиковали поэты-порнографы, но только с обратным знаком: <...> процесс осторожного очищения барковщины от матерщины и других наиболее грубых выражений» (Шапир 2002: 417). Оба писательских механизма – превращение «серьезного» стихотворения в obscene-порнографическое и наоборот – сосуществовали и в творчестве Дружинина.

Итак, «чернокнижное» «Подражание Данту» (1850), которое Иногородный Подписчик хотел посвятить Новому Поэту, не только до крайности неприлично – оно тесно связано с опубликованным в «Современнике» стихотворением Дружинина «Дант в Венеции»:

*Дружинин «Подражание Данту»
(писано в Парголово в бурный вечер)*

Из всех людей, пристрастных к жепендасу,
Один лишь поп, подняв бесстыдно рясу,
Ебет при всех, за небольшую мзду.
Давно уж он в борделях не бывает,
И женский род открыто презирает,
И бранию рыгает на пизду.
Не знает он, что по законам русским
Того, кто тычет хуй по жопам узким,
Во всех церквах проклятью предают
И, повестив печатно всю Европу,
Спустив порты и оголивши жопу,
Треххвостником на площади дерут.
Когда ж во ад отыдет подлый грешник,
Пятысот бесов, церковный взяв подсвечник,
В широкий зад преступника воткнут.
И, накалив металл его докрасна,
Беснуясь и ликуя велегласно,
Подсвечник тот там трижды повернут.
Смотреть на казнь смердящей сей особы
Все дрючуны придут и жопоебы.
И весь в огне предстанет Вельзевул.
И лопнет зад — и будут своды ада
Исполнены зловония и смрада,
И крикнет поп: миряне, караул!
<1850> (Стихи не для дам 1994: 38)

Дружинин «Дант в Венеции»

Съ змѣей въ груди, унылый и суровый,
Я шель одинъ по площади торговой,
Быль душень день и зной меня палил.
Съ усилимъ и медленно ступая,
Я кончилъ путь, — но видъ чужого края
Изгнаннику былъ тяжекъ и немилъ.
Казалась мнѣ мрачна морей царица,
Ряды дворцовъ глядѣли какъ гробница,
Безмысленно бродилъ народъ пустой;
Я изнемогъ, — и дрогнули колѣни,
И я присѣлъ на храмовой ступени,
Ко мрамору склонившись головой.
Вблизи меня двѣ женщины сидѣли:
Одна была стара, — едва глядѣли
Ея глаза изъ подъ сѣдыхъ бровей;
У той же — юной и пышноволосой —
Какъ змѣй семья, къ ногамъ сбѣгали косы...
И слышень былъ мнѣ шопоть ихъ рѣчей.
«Смотри дитя! вонъ тотъ изгнанникъ смѣлый;
«Въ Италиі онъ не ужился цѣлой.
«Желѣзный духъ въ груди его вложенъ!
«Онъ въ рубищѣ глядитъ какъ царь плѣнный,
«Онъ предался наукѣ сокровенной,
«Въ сердцахъ людей всѣ тайны видитъ онъ!
<...>».
И, крестъ творя, умолкнула старуха;
Но въ тотъ же мигъ опять коснулся слуха
Дѣвичій говоръ, будто лепеть водъ:
«Въ его глазахъ не видно злого блеску;
«Скажи мнѣ, мать, не онъ ли про Франческу
«Сложили ту пѣснь, чтó знаетъ весь народъ?
«Какъ страшень онъ, сей путникъ величавый!
«Какъ грозень видъ его главы курчавой!
«Небесный огонь ее какъ бы спалилъ!
«Такъ вотъ онъ, Дантъ, неукротимый мститель!

«Онъ былъ въ аду: нещадный зла гонитель,
«Онъ всюду зло проклятіемъ клеймилъ...»
И смолкла рѣчь. И сердцу сладко стало;
Торжественно възпрянулъ духъ усталый,
Почуявши привѣтъ простыхъ сердець.
Въ простыхъ рѣчахъ и въ сказкѣ суевѣрной
Я, дань принявъ любви нелицемѣрной,
Благословилъ тяжелый свой вѣнецъ!
И я созналъ, что за мое изгнанье,
За тяжкій трудъ и тяжкое мечтанье
Моя мечта къ народу перейдетъ!
И вспать пошелъ я твердою стопою...
И, тихо всколыхнувшись предо мною,
Почтительно раздвинулся народъ.
Написано в 1852 году. Опубликовано: Дружинин 1853.

Переклички между двумя приведенными текстами прослеживаются на уровне как стихотворной формы, так и тематики. В последней особенно заметна тема ада, представленная в двух текстах с противоположным знаком: «подлomu грешнику», попу-содомиту уготована участь гореть в аду, в то время как великий поэт Данте благополучно возвращается из преисподней к людям. И на это Дружинин, также под маской Иногородного Подписчика, обращал внимание своих читателей еще до написания разбираемой пары стихотворений. Во II письме (январь 1849)¹⁷ читаем:

Въ какой-то забытой итальянской книгѣ <по указанию Алдо-ниной (2015: 185), имеется в виду биография Данте, написанная Боккаччо! – М. Т.> я недавно читалъ анекдотъ изъ жизни Данта, анекдотъ въ высшей степени характеристическій, въ которомъ на нѣсколькихъ строчкахъ не только изображается лицо и нравъ знаменитаго поэта-изгнанника, но даже самый характеръ его эпохи. Вотъ этотъ анекдотъ. Черезъ нѣсколько мѣсяцовъ послѣ появленія «Божественной Комедіи», Данте шелъ задумавшись по торговой полощади въ Пизѣ или Болоньѣ. Двѣ старухи, сидѣвшія за какимъ-то прилавкомъ, стали шептаться между собой, поглядывая на знаменитаго изгнанника. Поэтъ замедлилъ шагъ и началъ прислушиваться. «Знаешь ли», говорила одна изъ торговокъ: «вотъ этотъ человекъ можетъ сходить въ адъ, когда ему вздумается»? – Кто же этого не знаетъ? отвѣчала другая. «Видишь, какой онъ смуглый и угрюмый. За то, что онъ ходилъ въ адъ, его и выгнали изъ Флоренціи». Старуха перекрестилась, примолвивши: «Богъ да спасетъ его грѣшную душу!» Данте сознавался, прибавляетъ старинная книга, что во всю жизнь ни одна похвала не казалась ему слаще такого суевѣрнаго отзыва (Дружинин 1865, 6: 32–33).

Оба стихотворения, о которых по разным поводам Иногородный Подписчик напоминал в своих «Письмах», написаны пятистопным ямбом, для обоих Дружинин выбирает шестистишную строфу, где начальные пары стихов имеют женские окончания, а рифмующиеся друг с другом

¹⁷ Впервые: *Современник* 13/2 (1849): 182–210.

третий и шестой стихи – мужские. В данном случае значимы и стихотворный размер, и строфика. Известно, что П. А. Катенин перевел в 1827 году первые три песни Дантова «Ада», где, во-первых, «начал смело соединять <...> лексику, принадлежащую к несовместимым, как тогда считалось, жанрово-стилистическим пластам – от библеизмов до просторечия» (Пильщиков 2003: 224, примеч. 337); Дружинин, как видим, в своем «чернокнижном» варианте идет дальше и активно пользуется обценной лексикой. Во-вторых, именно после Катенина русский пятистопный ямб стал основным силлабо-тоническим аналогом оригинального размера «Божественной комедии»¹⁸ (силлабического эндекасиллаба, то есть одиннадцатисложника, с женскими окончаниями; см. Гардзонио 1979; Пильщиков 2003: 200, примеч. 108). Шестистишия, использованные в обоих стихотворениях, также напоминают о терцинах «Божественной комедии», которые Дружинин, однако, решил на уровне строфики не сохранять¹⁹.

Другим аналогом дантовского эндекасиллаба мог быть «героический шестистопник» (см. Пильщиков 2003: 52–53). Именно шестистопный ямб использует Пушкин в своем стихотворении «И дале мы пошли – и страх обнял меня...» (1832), которое, как и «Божественная комедия», написано терцинами и где Пушкин в духе Данте изображает картины загробных мучений ростовщика. Не вызывает сомнений то, что наряду с очевидными отсылками к Данте Дружинин подразумевает в своей «двойчатке» также и этот пушкинский текст, который впервые был опубликован Жуковским в посмертном издании сочинений Пушкина (1841) и, без сомнения, был известен Дружинину и компании. В контексте наиболее очевидной отсылки к пушкинскому стихотворению (ср. «И лопал на огне печеный ростовщик» и «Тут звучно лопнул он – я взоры потупил» с дружининским «И лопнет зад...»²⁰) остается лишь сожалеть, что Дружинину был неизвестен вариант второго из процитированных стихов Пушкина, который сам поэт оставил незачеркнутым в беловом автографе: «И с горя пернул он – Я взоры потупил». Более фривольный вариант впервые увидел свет лишь в 1949 году в разделе «Другие редакции и

¹⁸ Характеризуя «Подражание Данту», Алдонина утверждает, что в нем «использован и размер “Божественной комедии” – терцет» (2015: 172). Однако терцет – это не стихотворный размер, а трехстишие, которое действительно обнаруживается в дружининском тексте как часть шестистишной строфы.

¹⁹ Алдонина сообщает: «В архиве Дружинина в РГАЛИ сохранились две редакции стихотворения <“Дант в Венеции”>, причем вторая со следами двойной правки – чернилами и карандашом. Согласно первой редакции, он намеревался писать стихотворение терцетами <sic!>, уподобляясь Данте и в форме. Написав три строфы, Дружинин обратился ко второй редакции, включившей в себя пять строф, состоящих из 9 шестистиший» (2015: 186). К сожалению, из приведенной справки невозможно понять, о какой строфической форме идет речь: начинал ли Дружинин писать свое стихотворение терцинами, которые затем превратились в более простые шестистишия? То есть что в данном случае означает слово «терцет» (считает ли его исследователь синонимом слова «терцина?»), которое, как было указано в предыдущем примечании, Алдонина ошибочно относит к области стихотворного размера, а не строфики?

²⁰ Также отмечена Ранчиным (1994б: 19–20).

варианты» академического собрания сочинений Пушкина, несмотря на то что редактор тома М. А. Цявловский именно его считал окончательным, в то время как приписанный на полях вариант со словом «лопнул» – лишь уступкой цензуре (см. подробнее Цявловский 2002: 229; Шапир 2009: 277). Мотив «пускания газов» столь же значим для «чернокнижных» сочинений, как мотив дефекации или мастурбации. Он обнаруживается в таких стихах, как «Песнь Васиньке» (о ней речь пойдет далее) или в созданном совместно Дружининым, Некрасовым и Тургеневым шуточном «Ответе Лонгинова Тургеневу» (1854), где соавторы как бы от лица их друга отвечают на собственные сетования по поводу его переезда в Москву. Ко всему прочему, этот текст насыщен пушкинскими реминисценциями:

Тургенев! кто тебе внушил
 Твое посланье роковое?
 Я здесь беспечно ел и пил,
 Пердел устами и дрочил,
 Позабывая все земное.
 И вдруг – послание твое
 В купальне круг наш так смутило,
 Как будто всем нам копие
 Воткнули в жопу или шило!
 Тебе ли пьянство осуждать
 И чернокнижные поступки,
 Которым суждено блистать
 От Петербурга до Алупки
 (Читатель ждет за сим залупки.
 На, вот, бери, ебена мать!)
 <...>
 И тот велик, кто по утрам,
 Облопавшись икрой и луком,
 Смущает чинных светских дам
 Рыганья величавым звуком.
 Блажен, кто свету не кадит,
 Жеманных дам не посещает,
 Купаяся, в воде пердит
 И глазом весело глядит,
 Как от него пузырь всплывает
 И атмосферу заражает,
 Но наслажденью не вредит!
 (Стихи не для дам 1994: 34–35)

Помимо очевидной связи рифмы «Алупка – залупка» с пушкинским «Читатель ждет уж рифмы розы...», на которую уже указывал Ранчин (1994б: 21–22), обратит внимание на начало стихотворения, отсылающее к пушкинскому посланию «К Языкову» (1826, «Языков, кто тебе внушил / Твое посланье удалое?»), где присутствует тема дружеских возлияний,

а также на финал, очевидно корреспондирующий с последними строками «Евгения Онегина» («Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна...»), где та же тема заявлена метафорически.

Вторая пара стихотворений Дружинина относится к теме дружбы: это стихотворение «*In memoriam* ***», написанное на смерть П. П. Ждановича, друга и сослуживца Дружинина по лейб-гвардии Финляндскому полку, скончавшегося 7 апреля 1853 года, и уже упоминавшаяся «Песнь Васиньке», обращенная к В. П. Боткину и сопровождаемая примечанием от авторов: «Читатель не должен судить по этим стихам о наших чувствах к одному из первых друзей наших. Истинный литератор не должен жалеть отца ради красного слова» (Стихи не для дам 1994: 32):

*Дружинин «In memoriam***»*

Еще одна – и тяжкая утрата,
Еще боецъ изъ нашихъ взять рядовъ!
И молча мы стоимъ надъ прахомъ брата,
Товарища блистательныхъ годовъ!
Чего жь молчать? пусть съ плачемъ предъ гробницей
Стѣснитса кругъ столкнувшихся друзей;
Пусть съ плачемъ онъ хоронитъ въ ней частицу
Невозвратимой юности своей!

Ужели намъ стыдиться слезъ напрасныхъ
И бурю чувствъ въ груди своей скрывать?
Надъ другомъ дней; то свѣтлыхъ, то ненастныхъ,
Давайте жь всѣ, какъ женщины, рыдать!
Сто разъ счастливъ, кто рано взять могилой,
Кто во время простился съ жизнью сей:
Не переживши молодости силу,
Не разтеравши пламенныхъ друзей!

Какъ нищетьъ веселой и безпечной,
Какъ шуткамъ онъ и смѣху цѣну зная!
Какъ смѣло онъ, унынья недругъ вѣчный,
Самихъ друзей средь горя покидалъ!
Но въ часъ тоски, въ виду години смутной,
Какъ грудью самъ встрѣчать умѣлъ бѣду,
И упиваться роскошью минутной,
И съ жизнію навѣки жить въ ладу!
Онъ счастливъ былъ – и съ пѣсню погребальной
Сольется жь пусть другой, отраднй стихъ:
Не будетъ знать онъ старости печальной,
Не станетъ онъ терять друзей своихъ!
И пусть года промчатса за годами,
Пусть жизни цвѣтъ отъ насъ берутъ съ собой, –
Другъ лучшихъ дней навѣки передъ нами,
Какъ юноша счастливый и живой!

Дружинин и Некрасов «Песнь Васиньке»

Доброе слово не говорится втуне
Гоголь

Хотя друзья тебя ругаютъ сильно,
Но ты нам мил, плешивый человек.
С улыбкою развратной и умильной
Времен новейшихъ сладострастный Грек.
Прекрасен ты – какъ даровитый странник,
Но былъ стократ ты краше и милей,
Когда входилъ в туманный передбанник
И восседал нагой среди блядей!
Какие тут меж нас кипели речи,
Как к ебле ты настраивал умы,
Какъ пердежомъ гасили девки свечи...
Ты помнишь ли? – но не забудем мы!

Среди блядни и шутокъ грациозныхъ,
Держа в руке замкнувший гондон,
Не оставляя и мыслей ты серьезныхъ
И часто былъ ты свыше вдохновен.
Мы разошлись... иной уехал в Ригу,
Иной в тюрьме, но помнитъ весь нашъ круг,
Какъ ты вещалъ: люблю благовую книгу,
Но лучшее сокровище есть друг!!!
О дорогой Василий нашъ Петровичъ,
Ты эту мысль на деле доказалъ,
Черезъ тебя ерливый Григоровичъ
Бесплатно еб и даромъ нализал.

* * *

Тот, кто умелъ великимъ быть в борделе –
Тот истинно великий джентльмен.
Еби сто раз, о друг наш, на неделе,
Да будетъ твердъ твой благородный член.
Пускай, тебя черня и осуждая,
Завистники твердятъ, что ты подлец.
Но и в тебе под маской скупердяя

Бросайтесь же послѣднимъ цалованьемъ
 Въ послѣдній разъ любимца цаловать;
 Друзья, друзья! съ надгробнымъ намъ рыданьемъ
 Не въ первый разъ ряды свои смыкать!
 Сомкнемтесь же, и двинемся на встрѣчу
 Всему, что жизнь готовить намъ вперѣдъ:
 Какъ лучшей воинъ въ гибельную сѣчу
 Съ холодною покорностью идѣть!

Написано в 1853 году. Опубликовано: Дружинин 1855.

Скрывается прешедрый молодец.
 О, добр и ты!.. Не так ли в наше время,
 В сей блядовской и осторожный век,
 В заброшенном гондоне скрыто семя,
 Из коего родится человек.
 <1854> (Стихи не для дам 1994: 32–33)

Здесь даже соположение текстов говорит о многом: налицо обилие риторических восклицаний, начинающихся со слова «как»; боец (лучший воин) в автопародии превращается в мужа, знаменитого своей половой удалью («умел великим быть в борделе»); «буря чувств в груди» покойного друга воплощается в «чернокнижном» сочинении бурей похоти; формула «Сто раз счастлив» в ее неблагопристойном варианте звучит как «О, добр и ты!..» – при этом о какой доброте идет речь, легко понять, обратившись к контексту стихотворения. Интересно и то, что представленная в эпитафии Ждановичу тема смерти нейтрализуется темой рождения новой жизни, которая завершает «Песнь Васиньке». Связь двух произведений легко обнаруживается и на уровне стиховой конструкции: оба написаны пятистопным ямбом с перекрестной рифмовкой, где нечетные стихи имеют женское, а четные мужское окончание, хотя на уровне строфики несколько разнятся: эпитафия Ждановичу поделена на восьмистишия, в то время как здравица Боткину – на двенадцатистишия. Показательно также привести запись из дневника Дружинина от 1 сентября 1853 года, сделанную по окончании стихотворения «In memogiam ***»:

Элегия, или скорее, дифирамб, мне удалась, а я имею претензию быть непреложным судьей своих творений. Во всем произведении есть нечто порывистое и пламенное <...>. Но что я поэт не по натуре, а роète de parti pris <«поэт по убеждению», франц.>, этого я от себя не скрываю (Дружинин 1986: 211).

Представляется, что та же характеристика вполне применима к «Песни Васиньке», которая есть не что иное, как пародийно переосмысленный дифирамб (в дневнике Дружинин прямо называет это сочинение «Гимном Боткину» (Дружинин 1986: 308)), где без труда обнаруживаются элегические мотивы.

Что же касается написания «двойчаток» как таковых, то эта практика была отрефлектирована самим Дружининым. В сохранившемся в архиве писателя эпистолярном тексте, обращенном к некоему Николаю Ивановичу (по предположению Алдоной, «редактору какого-то издания»), Дружинин предвзвывает собственный перевод из Аристофана таким текстом:

Я вполне разделяю мнение высказанное Вами по поводу упадка скандальной или ерундоподобной словесности и вся нынешняя ночь была посвящена мною на обсуждение причин этого упадка и отыскание средств к борьбе с этим грустным явлением. Действительно – переход

от «Пихатия»²¹, «Парголовских идиллий» и «Подражания Данту» к триолетам и легким пьесам <...> переносит меня <...> к тем временам, когда французы спорили о сонетах Бенсерада, а итальянские поэты тратили свое мощное дарование на составление пасторальных стихотворений! Талант любителей ерунды велик, но он тратится на мелочи! (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. № 275. Л. 1²²).

Из приведенного отрывка следует как минимум то, что круг людей, знакомых с домашним творчеством «чернокнижников», был несколько шире, чем названные выше шесть человек, хотя и не столь велик, как аудитория журнала или газеты.

Выше уже приводились примеры того, как Дружинин снабжал свои тексты, предназначенные для широкой публикации, отсылками к сочинениям (как правило – фривольным или обценным), известным лишь узкому кругу лиц. То же самое он делал в фельетонах, написанных под маской не только Иногородного Подписчика, но и Ивана Чернокнижкова. Выразительный пример такого рода мне удалось обнаружить при попытке ответить на вопрос, «судьбу какого Мильгофера предсказал Лонгинов?» (напомню, один из активных участников «чернокнижного» кружка). Поскольку этот сюжет уже разобран в отдельной публикации (см. Трунин 2011), изложу здесь вкратце самое основное.

В фельетоне Дружинина 1855 года, входящем в цикл «Заметки петербургского туриста» под названием «Случай неимоверно-фантастический, но не менее того поучительный, или Видения в тоннеле Пассажа»²³, встречаются отсылки к «чернокнижной» поэме Лонгинова «Бордельный мальчик»²⁴ и даже прямые цитаты из нее. Это сочинение, являющееся, по справедливому замечанию Ранчина, «травестийно переосмысленной романтической поэмой» (Ранчин 1994а: 51, см. также далее рассуждения исследователя о поэтике), начинается с довольно-таки натуралистического описания борделя, в котором появляется находящийся в «конфликте с миром» герой, исповедующийся одному из посетителей заведения: читателю является бывший светский лев, промотавший свое состояние и вынужденный скитаться по дворам и служить в борделе кем-то вроде «мальчика на побегушках»:

I

Уж ночь над шумною столицей
Простерла мрачный свой покров.
Во всей Мещанской вереницей

²¹ «Поп Пихатий» (или «Отец Пихатий») – несохранившаяся «чернокнижная» поэма того же времени, автором которой называют Лонгинова.

²² Текст документа получен от Н. Б. Алдоной 26 октября 2011 года (e-mail). Цитируется в модернизированной орфографии.

²³ Впервые: *Санкт-петербургские ведомости* № 234, 26. 10. 1855: 1233.

²⁴ Е. Е. Дмитриева обратила внимание на то, что обценная поэма Лонгинова является «отголоском в русской литературе <...> романа Пиго-Лебрена “Дитя борделя” [1800]» (Дмитриева 2013: 852).

Огни сияют бардаков.
 В одном из этих заведений
 Вблизи Пожарного Депа
 Уж спит от винных испарений
 Гуляк наебшихся толпа.
 Из них один лишь, налижавшись,
 Не спал, как истинный герой;
 С распутной девкой повалавшись
 И поиграв ее дырой,
 Оставил он ее в постеле,
 Уселся возле на диван,
 Решился ночь провести в борделе
 И принялся за свой стакан.

<...>

В постеле, заголив пизду
 Развратная, как Мессалина,
 И недоступная стыду,
 Лежала девка Акулина.
 Две титьки, словно две мошны,
 Величиной, как два арбуза,
 Блевотиной орошены,
 У ней спустились до пуза.
 Огарок сальный у окна
 Бросал на все свой блеск унылой...
 Но наш герой, хотя без сна,
 Не видел сей картины милой.
 И задремал он наконец...
 В дверях, рисуясь в полумраке,
 Пред ним стоял в дырявом фраке
 Борделя сумрачный жилец.

II

<...>

Носились слухи, что близ Банка
 Со сводней он когда-то жил,
 Но выгнан был, потом ходил
 Он с тамбурином за шарманкой.
 Что б ни было. В борделе той
 Ему был хлеб не даровой.
 Его заслуживал он потом:
 У девок вечный был фактотум
 И не роптал на жребий свой.
 Он ставил в кухне самовары,
 В бордель заманивал ебак,
 С терпением сносил удары
 Лихих бордельных забияк.
 Когда ж все в доме было пьяно
 И сонм блядей плясать хотел,
 Для них играл на фортепьяно

И песни матерные пел!
 Под скромной кличкою Ивана
 Скрывался незнакомец сей,
 И никому он даже спьяна
 Не вверил повести своей.

(Стихи не для дам 1994: 55–56)

Поэма Лонгинова посвящена Панаеву – ее автор совершает то, что собирался сделать Дружинин, под маской Иногородного Подписчика говоривший о желании посвятить Новому Поэту свое «Подражание Данту». Тексту поэмы предпослан эпитафия из «Божественной комедии» (V песнь «Ада»): «Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria» – «Тот страдает высшей мукой, / Кто радостные помнит времена / В несчастьи...» (перевод Лозинского; см. Стихи не для дам 1994: 55²⁵).

Та же самая сюжетная коллизия – только без описания радостей посещения борделя – обнаруживается в фельетоне Дружинина, который построен как пересказ поэмы Лонгинова в ее, так сказать, моралистической части. Иван Чернокнижников встречает в Пассаже двух своих знакомых, которые исповедуются ему:

Я нищъ, я покрытъ общимъ презрѣнiемъ, я сидѣль въ Долгово-
 мь Отдѣленiи и лиль кровавыя слезы, я разориль нѣсколько честныхъ
 ремесленниковъ, не имѣя силы платить своихъ долговъ, я жилъ на
 хлѣбахъ у толстой Нѣмки, и былъ выгнанъ отъ нея съ безчестiемъ, я
 ходиль съ тамбуриномъ за шарманкой, я ношу фуражку съ галуномъ,
 купленную у какого-то гуляки-швейцара (Дружинин 1867, 8: 272).

В приведенном тексте находим прямые цитаты из поэмы Лонгинова, а в конце фельетона Дружинин дает читателю ключ и завершает свой текст длинным стихотворным фрагментом из, как выражается сам автор, «одного очень известнаго и очень любимаго мной поэта». Понятно, что поэт этот не кто иной, как Лонгинов, а герой фельетона цитирует «Бордельного мальчика»:

Онъ подошоль ко мнѣ съ радостнымъ крикомъ, оглядѣль свой
 пестрый, замасленный восточный нарядъ и пожавъ мою руку, гром-
 ко продекламириваль <...>:

И я ходиль въ бѣльѣ голландскомъ,
 И я обѣдалъ у Дюмѣ,
 И трюфли запиваль шампанскимъ,
 Не помышляя о тюремѣ.
 Я франтомъ лучшаго былъ тона,
 Съ князьями дружбу я водиль,
 И имя громкое барона
 Когда-то съ гордостью носиль.
 И я когда-то билъ баклуши,

²⁵ Цитата из Данте приводится с необходимыми исправлениями в итальянском языке.

Вставлятъ умѣль лорнетку въ глазъ,
 И имя нѣжное *Ванюши*
 Отъ милыхъ дамъ слыхаль не разъ!
 Безпечно развалясь въ каретѣ,
 Катался по Большой Морской...
 Досель, въ плохомъ моемъ жилетѣ,
 Замѣтенъ щегольской покррой,
 Остатокъ роскоши быллой!

И онъ дернулъ правой рукой за оконечность своего несчастнаго жилета, въ которомъ, *helas!* не замѣтно было и слѣдовъ щегольского покроя! (Дружинин 1867, 8: 274–275; ср. Стихи не для дам 1994: 57–58).

Приведенные примеры демонстрируют, как Дружинин в текстах, предназначенных для публикации, зачастую намекает на сочинения, которые *a priori* не могли появиться в печати и были известны весьма узкому кругу людей. Первыми на такого рода феномен обратили внимание ученики Венгерова Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум: первый называл подобное «домашней, интимной, кружковой семантикой» (Тынянов 1977: 279), а второй видел в такого рода поэтике предельное сближение литературы с «литературным бытом» (см. Эйхенбаум 1927). Позже прагматике пушкинских текстов специальную работу посвятил Ю. М. Лотман, показавший, что «Евгений Онегин» «рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли» (Лотман 1977: 60). Вслед за Лотманом к исследованию «домашней семантики» обратился И. А. Пильщиков, проанализировавший цитаты из Дельвига и упоминания его имени у Баратынского и Пушкина и обративший внимание на аналогичную «сегрегацию» аудитории: «узкий круг близких друзей, прекрасно понимающих намек» противопоставлен широкому читателю, который не способен «оценить скрытые <...> подробности», хотя и может предполагать их наличие в том или ином месте текста (Пильщиков 2007: 70). Такого рода прагматику исследователь назвал характерной чертой ««аристократической» литературы пушкинской эпохи – или, по крайней мере, <...> лицейского и послелицейского “Союза поэтов”» (Там же), впоследствии аналогичная авторская стратегия была обнаружена в текстах, связанных с такими литературными обществами, как «Арзамас» и «Зеленая лампа» (см. Peschio – Pil'shchikov 2011; добавим, что последняя с ее «культом радости, чувственной любви, кощунством и некоторым бравирующим либертинажем» (Лотман 1975: 57) типологически предшествовала «чернокнижникам»). Насыщенные кружковой семантикой сочинения во всех трех литературных обществах описывались словом «шалость», которое в данном случае фактически служило жанровым определением: «Как поясняет Баратынский в послании Гнедичу, *шалости* – это “безделки стихотворные”, не имеющие “возвышенной цели”. “Шалостями” называли свою литературную продукцию арзамасцы. Один из разделов “Выдержек из Остафьев-

ского Архива”, печатавшихся Вяземским в 1860-е гг., называется “Литературные арзамасские шалости”. Публикации был предпослан эпиграф из речи Блудова на юбилее Вяземского (1861): “Вспомним, не безъ улыбки, и объ нашихъ – сказать-ли? *литературныхъ шалостяхъ*, потому между прочимъ, что въ нихъ не рѣдко бывало много живости и ума”» (Пильщиков 2007: 74; см. также Пильщиков 1994; Peschio 2004; Peschio – Pil’shchikov 2011: 85; Peschio 2012: по указателю, s. v. *shalost’/shalosti*).

Все это хорошо было известно Дружинину и компании. В уже цитированных выше воспоминаниях Лонгинова о своем покойном приятеле кружковое общение и творчество во времена «мрачного семилетия» описываются таким образом:

...мрачное настоящее не могло вытѣснить изъ этихъ бесѣдъ шутки и веселія, которое и стало выражаться все-таки въ литературной формѣ, именно стихотворной. Пародіи <...>, посланія, поэмы и всевозможныя литературныя шалости составили наконецъ въ нашемъ кругу цѣлую рукописную литературу <...>. Нѣсколько чопорный съ виду Дружининъ оказался первымъ двигателемъ на этой аренѣ остроумія и рѣзвой шутки, изливая въ нее весь избытокъ молодыхъ, умственныхъ силъ <...>. Рамою для этого должны были служить похождения праздныхъ чудаковъ <...>, непрерывно натыкающихся на эксцентрическія и забавныя сцены. Весь этотъ циклъ стиховъ, рассказовъ и походовъ получилъ отъ Дружинина названіе «Чернокнижія». Но всему этому суждено было еще довольно долго существовать лишь «für Wenige» (Лонгинов 1867: XI).

Кроме описания «чернокнижных шалостей», в процитированном фрагменте показателен и намек на еще одного поэта золотого века – Жуковского с его сборником «Für Wenige» (1818), то есть «для немногих». Другой вопрос заключается в том, насколько определяющей была для «чернокнижников» их ориентация на литературные модели пушкинской эпохи?

С одной стороны, обилие реминисценций из Пушкина (многие из них обсуждались выше) и тот факт, что, например, участвовавшие в «чернокнижии» Гаевский и Лонгинов профессионально изучали литературу золотого века как библиографы и историки литературы, уже говорит о многом. С другой стороны, не менее значимо и то, какую функцию имеют такого рода литературные практики: «домашнюю семантику» открыли не Жуковский, Пушкин и Баратынский, они были лишь теми, кто активно применял ее в своем творчестве, и – что не менее важно – в отношении которых данный механизм в настоящее время лучше всего изучен. В недавней статье А. С. Бодровой на материале послания Пушкина «К. А. Тимашевой» (1830) показано, как два варианта финала – «для нас» и «для дам»:

Покинув вас уж я любовью
Пылал, но луч в уме блеснул:
Я в переулочек повернул
И с горя влез на Парасковью.

Соперницы заветной розы
Блажен бессмертный идеал
Стократ блажен, кто ей внушал
Единый стих и много прозы!

– взаимно влияют на семантику друг друга, связывая текст пушкинского послания «с пластом скабрёзных и прямо непристойных “московских” текстов 1826–1827 гг., также известных в записях Соболевского, в которых можно так или иначе предполагать пушкинское участие <...>»:

Изобильную блядами
Я люблю, друзья, Москву
Ведь не даром между вами
Ебуном давно слыву».

И в то же время «оба варианта последнего катрена проецируются друг на друга <...>: непристойная версия, не стесненная жанровыми (мадригал) и ситуационными (запись в альбом/для альбома) конвенциями, одновременно обнажает условность поэтического языка и акцентирует те смыслы, которые были заложены, пусть и на уровне подтекста, в „приличном“ варианте» (Bodrova 2017). Стихотворные автопародии Дружинина и отсылки к «чернокнижным» текстам в его фельетонах устроены аналогичным образом – с той лишь разницей, что они еще при жизни автора довольно быстро стали превращаться в глухие намеки, поскольку, при всех заслугах перед литературой, Дружинин никогда не имел славы, даже отдаленно напоминающей пушкинскую (ср. Анненков 1882: 636–637; Венгеров 1911: 59–60).

Для большинства читателей истории из кружковой жизни (многие из которых, я уверен, исследователям дружининской беллетристики выявить еще предстоит) были непонятны. Друзья и соавторы Дружинина, с самого начала, как видно из цитировавшихся выше воспоминаний Лонгинова, не испытывавшие энтузиазма по поводу публикации «Чернокнижника», довольно быстро охладели к специфическому юмору, появлявшемуся под этой фельетонной маской. В сказанном можно убедиться на примере творческой и эдиционной истории следующего после «Сентиментального путешествия...» сочинения о Чернокнижникове, озаглавленного «Странный роман, или Приключения, знакомства, радости, бедствия и странствования друзей Ивана Чернокнижникова», над которым Дружинин работал в 1852–1854 годах и которое до сих пор не опубликовано (хранится в архиве писателя в РГАЛИ). Произведение задумывалось как коллективное, о чем Дружинин сообщал Е. Н. Ахматовой 5 ноября 1852 года:

Изъ литературныхъ извѣстій знаю одно только: принципъ Чернокнижникова одолѣлъ, и составилаь компанія для производства новаго романа, въ томъ же, однако, улучшенномъ вкусѣ. Моя прошлогодняя жизнь даетъ чрезвычайно много матеріала. Какъ перемѣняются времена и вкусы! О будущемъ Чернокнижникова говорятъ почти столько же, какъ о холерѣ, и уже листки рукописей гуляютъ по рукамъ и желающихъ участвовать больше, чѣмъ нужно будетъ для работы (Ахматова 1891: 142).

Однако спустя чуть больше восьми месяцев, 24 июля 1853 года, Дружинин запишет в дневнике:

Перелистывал рукописи Чернокнижникова и расхохотался до того, что тотчас же написал почти лист и решил продолжить роман. Весело писать эту чепуху, и фразы сами летят под перо. Этот генге, упрощенный и исправленный, может составить мою славу, если у меня будет время. Моя веселость есть какая-то особенная веселость, похожая на нелепую веселость человека несколько пьяного, в кругу нежнейших друзей сердца <...>. Жаль, что нет достойных сотрудников. Нет, чернокнижие нелегко дается людям, из всех друзей и товарищей – я не могу решить, кто достоин быть моим сотрудником по чернокнижию. Разве Лонгинов, если б его переродить и оторвать от хлышей, ибо для чернокнижия потребно сердце нежное и любящее (Дружинин 1986: 202).

«Странный роман...» был завершен Дружининым в одиночку в сентябре 1854 года. Для «Библиотеки для чтения», с которой автор предварительно договорился о публикации, текст оказался слишком объемным; отдельной книгой роман также издать не удалось, по всей видимости, по финансовым причинам (подробнее см. Алдонина 2015: 263–268, 271–302).

«Странный роман...» открывается эпитафией: «Иногда случаются с людьми такие события, что слушая один рассказ о них, только засмеешься и скажешь рассказчику: “Ну, ужо ввалище ты – друг любезный!” А между тем такие события – истина. Их-то и принято называть *чернокнижием*» (цит. по Алдонина 2015: 294; ссылка на источник: РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. № 23. Л. 2). Здесь Дружинин сам пытается сформулировать, какие литературные практики он называет своим любимым словом. Описать смысл, который он вкладывал в «чернокнижие», отнюдь не тривиально, во всяком случае для самого автора данного термина это составляло проблему. В архиве хранится дружининский текст под названием «Нечто о “Чернокнижии”», преисполненный характерных иронических гиперболических:

Хвалы и льстивые речи мужчин не трогают меня нимало, – я даже не намерен ни слова отвечать господину называющему меня «Франциском Рабле XIX столетия», а похвальная поэма в стихах, доставленная мне из лужского уезда, даже осталась недочитанною. Мужчины писавшие ко мне могут прекратить изливания своих чувств и я от этого не огорчусь нисколько, – но женской корреспонденции дорожу очень <...>. Милую читательницу, о которой я в настоящие минуты думаю с сладким замиранием сердца, весьма поразило и заставило задуматься одно выражение весьма часто мной употребляемое в моих Заметках. Выражение это – *чернокнижие*. Поминутно встречая это слово с его необходимыми добавлениями *любитель чернокнижия, адепт чернокнижия, поклонник чернокнижия*, читательница (как сама признается) подумала было что речь идет о волхвовании, магии и чароумии. Несколько дней Иван Александрович рисовался ее воображению в виде мага и алхимика, угадчика людской судьбы, престарелого доктора Фауста, скелетовидного старца не

отрывающего глаз от «Ключа к таинствам природы» Эккартгаузена и статей господина Хотинского о чародействе, колдовстве и привидениях. Мало по малу туман рассеялся и Иван Александрович перестал казаться дряхлым колдуном в слове чернокнижие не оказалось ничего колдовского, но самое слово все еще оставалось темным, и смысл его не был отыскан до настоящего времени (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 24. Л. 14–15²⁶).

В конце Дружинин уйдет от определения чернокнижия, дав понять, что слово это, «уже несколько лет как начинающее раздаваться в разных более или менее великолепных салонах города Петербурга» (Л. 15 об.), означает все что угодно, кроме средневековой алхимии.

Как видится, в слове «чернокнижие», значение которого не имеет отношения к его прямой словарной дефиниции, у Дружинина сошлись вместе семантика и прагматика: это одновременно и сочинение фривольных или обценных стихотворений, и связанный с этим сочинением образ жизни; и написание фельетонов, и шифровка в них смыслов, понятных узкому кругу людей, – без которого само по себе «чернокнижие» невозможно. Именно поэтому мне кажется принципиально важной недавняя попытка поиска литературного происхождения фамилии Чернокнижникова: вполне возможно, что и «номинация, и сам персонаж могли возникнуть в результате не только прямого, но и опосредованного влияния готического романа» (Чумаченко 2017: 45 и далее)²⁷. Несомненно другое: если бы Венгеров и Чуковский знали, какое сложное литературное явление стояло за «чернокнижием» Дружинина, их отзывы о его юмористических фельетонах наверняка были бы иными.

В заключение стоит упомянуть богатую материалом статью Алдоновой «Творческая история повести А. В. Дружинина “Прошлое лето в деревне”». Исследовательница справедлива в своей оценке эволюции Дружинина-писателя, постепенном обращении его к более серьезным темам – и, соответственно, отказе от фельетонной беллетристики в пользу очерка, который становится доминирующим жанром в творчестве писателя в 1860-е годы (см. Алдонова 2012). Представляется, что значимым фактором в этой эволюции является не только семантика (то есть смысл) дружининских сочинений, но и их прагматика, а именно – связь с кружком начала 1850-х годов, на который во многом ориентированы фельетоны. На это обратил внимание уже Кирпичников, первый исследователь дружининской беллетристики: «Дружининъ несомненно крупный литературный талантъ, много и съ великой пользою потрудившійся для русской

²⁶ Текст документа получен от Н. Б. Алдоновой (см. примеч. 22).

²⁷ Другим возможным источником употребления слова «чернокнижие» в специфическом значении может быть литературное общество «Арзамас», хорошо известное некоторым членам кружка (см. выше о «шалостях»). Ср. в протоколе заседания «Арзамаса» от 10 августа 1816 года: «Тщетно против примирения арзамасцев ополчалась вся сила нечистая; стихи Старосты как могучий талисман уничтожали чары чернокнижников и чернописцев Беседы, тщетно появлялись они во всех видах» (Арзамас 1994, I: 371).

литературы, пренебрежение к нему – дѣло временное, объясняющееся рядом случайных обстоятельств, какъ напр<имѣрь>, распаденіемъ кружка, къ которому принадлежалъ онъ» (Кирпичников 1884: 36). В начале 1860-х дружеский кружок потерял свою актуальность – а вместе с ним из творчества Дружинина ушли и фельетоны, и Чернокнижников. Однако поскольку и объем «чернокнижных» сочинений, и то место, которое отводил им Дружинин в собственном творчестве, очень значительны, именно они в первую очередь повлияли и на облик писателя, и на его место в истории литературы.

Сегодня фельетоны Дружинина представляют собой настоящий вызов для исследователей, занимающихся историко-литературным комментарием, – жанром, который имеет непреходящее научное значение.

ЛИТЕРАТУРА

- Алдонова Н. Б. «Творческая история повести А. В. Дружинина “Прошлое лето в деревне”». *Русская литература* 1 (2012): 101–111.
- Алдонова Н. Б. *А. В. Дружинин: Малоизученные проблемы жизни и творчества*. Издание второе, исправленное и дополненное. Самара: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2015.
- Анненков П. «Художник и простой человек. Из воспоминаний об А. Ф. Писемском». *Вестник Европы* 4 (1882): 623–660.
- Арзамас 1994 – «Арзамас»: В 2 книгах. Под общей редакцией В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. Кн. 1: Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. Москва: Художественная литература, 1994.
- Ахматова Е. «Знакомство с Дружининым». *Русская мысль* 12 (1891): 117–147 (2-й пагинации).
- Вдовин А. В., Зубков К. Ю. «“Спор Петербурга с Москвою”. Литературная полемика первой половины 1850-х годов». *«Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов*. Издание подготовили А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2015: 7–33.
- Венгеров С. «Александр Васильевич Дружинин (1824–1864 гг.)». *Вестник Европы* 1 (1895): 81–100.
- Венгеров С. А. «Дружинин». Венгеров С. А. *Собрание сочинений: В 5 томах*. Т. 5: Дружинин, Гончаров, Писемский. Санкт-Петербург: Прометей, 1911: 1–60.
- Гардзонио Стефано. «Роль Катенина в становлении русского метрического эквивалента итальянского эндекасиллаба». *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1979: 159–171.
- Дмитриева Екатерина. «Французский либертинаж и его русские отголоски». Делон Мишель. *Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века*. Перевод с французского Е. Дмитриевой, И. Мельниковой, И. Кузнецовой, Г. Шумиловой. Москва: Новое литературное обозрение, 2013: 833–860.
- Дружинин А. В. [подпись – Л.]. «Дант в Венеции». *Современник* 38/3 (1853): 117–118.
- Дружинин А. В. [без подписи]. «In memotiam ***». *Современник* 51/5 (1855): 7–8.
- Дружинин А. В. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Редакция издания Н. В. Гербеля. Т. 6, 1865: Письма Иногородного Подписчика. Т. 7, 1865: Русская литература. Т. 8, 1867: Чернокнижников. Санкт-Петербург: В типографии Императорской Академии наук.
- Дружинин А. В. *Повести. Дневник*. Издание подготовили Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. Москва: Наука, 1986.
- Зубков К. Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: *Эстетика. Поэтика. Полемика*. Москва: Биосфера, 2012.

- Кирпичников А. «Забытый талант». *Исторический вестник* 16/4 (1884): 34–55.
- Лонгинов Михаил. «Вместо предисловия (Листок из воспоминаний)». Дружинин А. В. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 8: Чернокнижников. Санкт-Петербург: В типографии Императорской Академии наук, 1867: V–XIV.
- Лотман Ю. М. «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)». Базанов В. Г., Вацуро В. Э. (ред.). *Литературное наследие декабристов*. Ленинград: Наука, 1975: 25–74.
- Лотман Ю. М. «Текст и структура аудитории». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 422 (*Труды по знаковым системам IX*). Тарту: ТГУ, 1977: 55–61.
- Некрасов Н. «А. В. Дружинин. Некролог». Дружинин А. В. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 8: Чернокнижников. Санкт-Петербург: В типографии Императорской Академии наук, 1867: XV–XVI.
- Пильщиков Игорь. «О “французской шалости” Баратынского». *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия*. Вып. I. Тарту: Тартуский университет, 1994: 85–111.
- Пильщиков И. А. *Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Пильщиков Игорь. «Nomina si nescis... (Структура аудитории и “домашняя семантика” у Пушкина и Баратынского)». Зайонц Л. О. (ред.). *«На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян*. Москва: Новое издательство, 2007: 70–81.
- Ранчин Андрей. «“Стихи не для дам” М. Н. Лонгинова». *Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*. Издание подготовили А. Ранчин и Н. Сапов. Москва: Ладомир, 1994[a]: 47–54.
- Ранчин Андрей. «Чертовские срамословцы». *Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*. Издание подготовили А. Ранчин и Н. Сапов. Москва: Ладомир, 1994[b]: 7–26.
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- Стихи не для дам 1994 – *Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*. Издание подготовили А. Ранчин и Н. Сапов. Москва: Ладомир, 1994.
- Трунин М. В. «К проблеме комментария к “Чернокнижникову” А. В. Дружинина: Судьбу какого Мильгофера предсказал М. Н. Лонгинов?». Вершинина Н. Л. (ред.). *Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытое и «второстепенное». VII Майминские чтения 5–9 октября 2011 г.* Псков: Псковский государственный университет, 2011: 137–146.
- Тынянов Ю. Н. «О литературной эволюции» [1927]. Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977: 270–281.
- Цявловский М. А. «Комментарии [к балладе А. С. Пушкина “Тень Баркова”]». Пушкин А. С. *Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы*. Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. Москва: Языки славянской культуры, 2002: 164–348.
- Чуковский К. И. «Дружинин и Лев Толстой» [1934]. Чуковский К. И. *Люди и книги*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958: 52–116.
- Чумаченко Елизавета. «О возможном источнике фамилии Чернокнижникова». Гузаиров Т., Кюльмоя И. П. (ред.). *Русская филология 28: Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту: Тартуский университет, 2017: 43–51.
- Шапир М. И. «Барков и Державин: Из истории русского бурлеска». Пушкин А. С. *Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы*. Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. Москва: Языки славянской культуры, 2002: 397–457.
- Шапир М. И. «“Евгений Онегин”»: проблема аутентичного текста» [2002]. Шапир М. И. *Статьи о Пушкине*. Москва: Языки славянских культур, 2009: 275–302.
- Щербина Николай. *Стихотворения: В 2 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: В типографии Эдуарда Веймара, 1857.

- Эйхенбаум Б. «Литература и литературный быт». *На литературном посту* 9 (1927): 47–52.
- Bodrova Alina. «Неподцензурные редакции как подтекст: К литературной истории послания Пушкина “К. А. Тимашевой”». Levitt Marcus, Ioffe Dennis, Peschio Joe, Pilshchikov Igor (ed.). *A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*. Boston: Academic Studies Press, 2017 (в печати).
- Peschio Joseph. *Frankishness in Golden Age Russian Literature and Culture*. PhD dissertation. University of Michigan, 2004.
- Peschio Joe. *The Poetics of Impudence and Intimacy in the Age of Pushkin*. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2012.
- Peschio Joseph, Pil'shchikov Igor. “The Proliferation of Elite Readerships and Circle Poetics in Pushkin and Baratynskii (1820s–1830s)”. Remnek Miranda (ed.). *The Space of the Book: Print Culture in the Russian Social Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2011: 82–107.

Михаил Трунин

ПОРОДИЧНА СЕМАНТИКА У ФЕЛЬТОНИМА А. В. ДРУЖИНИНА:
КАКО РАЗУМЕТИ „ЧЕРНОКНИЖНИКОВА“?

Резиме

Рад је посвећен читалачкој рецепцији циклуса фелтона Александра Дружинина потписаног под псеудонимом – Иван Александрович Чернокнижников. Циклус, који чине стихови непредвиђени за објављивање, као и објављене фелтоне - можемо разматрати двојако. Већини читалаца он је једноставно неразумљив и оставља их у недоумици: они немају могућности да декодирају све нијансе смисла које он у себи садржи. Због тога су дружинински фелтони наишли на потпуно неразумевање, како његових савременика, тако и потоњих читалаца и истраживача. У том периоду, почетком 1850-их година, само су малобројни чланови Дружининског круга могли да схвате и разумеју ту скривену суштину Чернокнижникових дела. Дешифровање тајновитог смисла у фелтонима, Дружинин је шаливо назвао „чрнокњижем“, што је и довело до формирања пишчевог псеудонима.

Кључне речи: А. В. Дружинин, породична семантика, „Иван Чернокнижников“, фелтон, текст и структура аудиторije.

Сергей Зенкин

Российский государственный гуманитарный университет
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Санкт-Петербург
sergezenkine@hotmail.com

ОБРАЗ И СКАЗ: «ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ» ЛЕСКОВА

Следуя утверждению Жан-Люка Нанси, что «образ всегда сакрален», автор статьи рассматривает механизмы сакрализации образа внутри вербального текста – в данном случае повести Николая Лескова «Запечатленный ангел». Визуальное изображение всегда изолировано на своем фоне, в своей раме, а радикальная изоляция – это и есть сакрализация, если понимать сакральное в антропологическом, а не теологическом смысле слова. Это значит, что образ не пребывает раз навсегда данным, а формируется особыми операциями, осуществляемыми в его внешнем окружении; он сакрален не изначально, в силу сверхъестественного происхождения, а потому, что его сакрализуют. Тем самым он утрачивает пространственно-фиксированный характер, изменяется во времени, и такие изменения могут сделаться темой литературного или иного повествования. При этом «Запечатленный ангел» интересен тем, что работа с образом в нем амбивалентна: образ здесь одновременно и сакрализуется, и десакрализуется. Это связано с его нарративизацией, переходом из пространственного состояния во временное становление. Визуальный образ приобретает актантные функции (объект противоборства, чудесный помощник в героическом подвиге), метонимически сближается с телами действующих лиц, служит оператором пространственных инверсий, сам получает подвижную структуру. А сказовое устройство текста, где речь ведется от лица «не совсем надежного рассказчика», ослабляет внешнюю, вне-образную рациональность событий и усиливает их символические мотивы, заключенные внутри самого образа.

Ключевые слова: образ, нарративизация, сакральное, Николай Лесков, «Запечатленный ангел».

In keeping with Jean-Luc Nancy's notion that "an image is always sacred," this article examines the mechanisms of the image's sacralization within a verbal text – in this case Nikolai Leskov's story *The Sealed Angel*. The visual image is always isolated against its background, in its frame, and radical isolation means sacralization, if one understands the sacral in the anthropological, rather than the theological sense of the word. This means that the image does not remain the same, but is rather formed by special operations carried out in its external environment. It is not sacred from the beginning, not sacred because of its supernatural origins, but because it is being sacralized in this process. It thus loses its spatially fixed character—it changes over time—and such changes can become the topic of a literary or other narrative. *The Sealed Angel* is interesting precisely because the process the image goes through in it is ambivalent: the image here is both sacralized and desacralized. This is due to the story's narrativization, the

transition from a spatial state to a temporal formation. The visual image acquires actant functions (the opponent, the miraculous helper in a heroic deed), metonymically approaches the bodies of the actors, serves as the operator of spatial inversions, and itself develops a mobile structure. The indirect discourse (*skaz*) of the text narrated by a “not quite reliable narrator”, weakens the external rationality of events outside the image and strengthens their symbolic motifs, contained within the image itself.

Key words: image, narrativization, the sacred, Nikolai Leskov, *The Sealed Angel*.

«Образ всегда сакрален», – пишет Жан-Люк Нанси (Nancy 2003: 11). Визуальное изображение всегда изолировано на своем фоне, в своей раме, внутри другого образа или текста, где оно может располагаться; а радикальная изоляция – это и есть сакрализация, если понимать сакральное в антропологическом, а не теологическом смысле слова. Это значит, что образ не пребывает раз навсегда данным, а формируется, *образуется* особыми операциями, осуществляемыми в его внешнем окружении; он сакрален не изначально, в силу сверхъестественного происхождения, а потому, что его сакрализуют¹. Тем самым он утрачивает пространственно-фиксированный характер, изменяется во времени, и такие изменения могут сделаться темой литературного или иного повествования. В настоящей статье, составляющей часть более обширного исследования об *интрадиегетических образах* – визуальных изображениях, фигурирующих в качестве «действующих лиц» нарративных произведений, – мы проанализируем такой сюжет на примере повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» (1873).

Зрительный образ здесь включен в специфический нарративный строй *сказа*. Вальтер Беньямин рассматривал прозу Лескова как образец традиционного чистого повествования, которое, в отличие от современных видов нарратива, свободно от причинно-следственных объяснений фабулы (Беньямин 2004). Хотя такой повествовательный режим представляет собой скорее утопический идеальный тип, тем не менее одним из эффектов лесковского сказа действительно является его своеобразная без-ответственность: рассказчик у Лескова не отвечает за правдоподобие событий, за их мотивировки и возможные неувязки. Это тем более относится к полусказочному жанру «рождественского рассказа», к которому принадлежит «Запечатленный ангел».

В соответствии с такой спецификой текста мы не будем восстанавливать связную социально-психологическую или религиозную логику сюжета (который, как нетрудно видеть, двусмыслен и противится подобной рационализацией) и сосредоточимся на том, что в нем происходит не с людьми, а со зрительным образом – точнее, с *образами*. Действительно, кроме того визуального изображения, которое названо в заголовке, – иконы ангела-хранителя, – в «Запечатленном ангеле» фигурируют еще много других (по большей части тоже икон), и эта множественность важна для устройства текста. В частности, образ ангела с самого начала описан

¹ См. об этом в нашей книге: (Зенкин 2012).

«в паре» с другой иконой – молящейся богородицей; эта последняя практически не участвует в дальнейших событиях, но ее парность с иконой ангела предвосхищает последующее раздвоение самого «ангела» на оригинал и копию. В романтической прозе была распространена конструкция, где главный визуальный образ обрамлен другими, второстепенными (ср., например, «Портрет» Гоголя, герой которого обнаруживает роковую картину в куче «художественного» барахла у рыночного торговца)², здесь же он уравнивается с ними по ценности. Такая множественность и равноценность образов не позволяют рассматривать один из них – даже главный – как символический «ключ» к произведению, визуальную эмблему его содержания³; необходимо изучить общий статус зрительного образа и его трансформации в тексте, которые отчасти объяснимы традициями иконописного искусства, а отчасти являют собой новый, современный способ трактовки образа.

Заголовок повести содержит очевидную игру слов: «Запечатленный ангел» означает как «ангела, изображенного (запечатленного) на иконе», так и «икону ангела, опечатанную (“запечатленную”) чиновниками» при ее аресте. В первом значении ангел помещается в воображаемом пространстве репрезентации, во втором – в реальном социальном пространстве России XIX века. Двухзначностью заголовка задается возможность инверсии – внутреннее пространство образа вторгается во внешнее пространство, где этот образ находится, ангел, написанный на доске, начинает действовать в жизни; такая инверсия, типичная для романтической фантастики XIX века, определяет собой все дальнейшие «дивные дивеса» (Лесков 1957: 325)⁴ повести Лескова, а в контексте иконописной эстетики соответствует «обратной перспективе», помещающей зрителя внутри, а не снаружи образа, и установке на выдвижение, выступание образа вовне (ср. свечение образов, возникающее в финале повести)⁵.

Обратимостью внутреннего / внешнего регулируются отношения визуального образа с *телом*. Ангел-хранитель, написанный на иконе, несет «на персях младенческий лик Эмануилов» (324), то есть икону младенца Христа: образ в образе, классическая *mise en abyme*. Но точно так же – на груди у человека, в специальном кошельке – перемещается в повести и образ самого этого ангела, сберегаемый главой артели каменщиков-старообрядцев Лукой Кириловым: «...А ангелово изображение

² См. нашу статью: (Зенкин 2013).

³ Такие попытки делались – см., например: (Горелов 1988: 151–180). Автор тенденциозно сводит смысл «Запечатленного ангела» к национально-патриотической идеологии и ради этого даже реатрибутирует ангельскую икону: вопреки не раз повторяющемуся в тексте названию предлагает считать ее изображением не «приватного» ангела-хранителя, а «государственного» *Михаила Архангела*, который и приводит героев повести в лоно государственной церкви. Возражения против этой атрибуции см.: (Сенькина 2013).

⁴ В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы. Курсив в цитатах наш.

⁵ О распространении иконописного образа вовне см.: (Mondzain 1996: 183).

сам Лука *на своей груди* сохранял» (324). Во время полицейского обыска его жена неудачно пытается подражать мужу – спрятать икону на груди под платком; затем арестованный образ все же выкрадывают назад, тайком вынеся *в шинели* – не прямо на теле, но в одежде; наконец, в финале тот же Лука опять-таки на груди героически переносит через Днепр по цепям недостроенного моста уже не один, а два образа: «Лука сейчас обе иконы *за пазуху*. . .» (379). Как во внутреннем, так и во внешнем пространстве образ держат «на персях», прижимают к телу⁶; он визуально выступает вторым, эмблематическим ликом того, кто его несет, выражает вовсе не его внутреннюю сущность и одновременно служит оператором пространственной инверсии: фигура на иконе подобна фигуре того, кто ее несет, и из-за их сходства пространство как бы опрокидывается внутрь себя самого. Кроме того, по известному в антропологии закону амбивалентности сакрального, образ может знаменовать не только святость, но и скверну; и вот у отступника Пимена, втянувшего своих товарищей-староверов в конфликт с городскими властями и затем отрекшегося от их религии («сбежал и вцерковился» (345)), прямо на коже проступает, словно вылезая наружу изнутри, своеобразный наперсный образ, знак его греха: «. . . И расстегнул грудь да показывает, а на нем, и точно, пежинные пятна, как на пегом коне, *с груди вверх на шею лезут*» (346)⁷.

Визуальная инверсия пространства случается и в мирской, бытовой обстановке, например в сцене беседы староверов-артельщиков Луки Кирилова и Марка Александрова (рассказчика повести) с английским инженером, которая неожиданно завершается зрительной эпифанией. После обсуждения планов вызволения арестованного ангела, а затем лекции, читаемой знатоком искусства Марком об особенностях старинной иконописи, – англичанин вдруг отдергивает «за золотистый шнурок зеленую занавесь, а за тою занавесью у него сидит в кресле его жена англичанка и пред свечью на длинных спицах вязанье делает. Она была прекрасная барыня, благоуветливая. . .» (352). Жена, очевидно с согласия мужа, подслушивала разговор, и повесть не дает никаких объяснений ее скрытности, в конце концов разоблаченной самим же хозяином дома. Важны не психологические мотивировки, а оптический эффект: в доме, словно на сцене или перед висящей на стене картиной, распахивается занавес, и за ним в дотоле скрытом внутреннем пространстве взору открывается лик прекрасной и доброй дамы, которая еще сыграет важную роль в дальнейших событиях. По своему сюжету (женщина с рукодельем) эта живая картина соответствует европейскому канону интерьерного портрета; указан и источник искусственного освещения – «пред свечью», а в одном

⁶ Ср. повесть Лескова «Тупейный художник» (1883), герой которой, театральный парикмахер, наносит образы непосредственно на тела людей с помощью прически и грима.

⁷ О символике кожных болезней и меток в традиционной культуре см.: (Stafford 1991: 281–339).

из последующих эпизодов действительно зайдет речь о портрете англичанки, с которого ее муж хочет сделать миниатюрную копию. Зрелище представлено не в иконописной, а в дистантно-живописной перспективе, что естественно для устроивших его иностранцев, людей новоевропейской визуальной культуры. Однако зрительная дистанция тут же нарушается, сменяясь телесным соприкосновением: растроганная благочестием русских старообрядцев, англичанка буквально «выходит из образа», идет к ним и обменивается с ними поцелуями.

Наконец, переход внутреннего / внешнего, пересечение семиотической рамки художественного объекта (Успенский 1970) происходит не только в визуальной, но и в дискурсивной сфере: такова, в частности, заключительная сцена повести, где слушатели обсуждают правдоподобие рассказа Марка Александрова, а тот лукаво соглашается, что описанные им чудеса, возможно, были просто иллюзией. Этой дискуссией, нередко встречающейся в финале фантастических рассказов, маркируется возвращение из сакрального внутривествовательного пространства религиозной легенды в профанное внешне-рамочное пространство быта, где чудеса допустимы только в форме недостоверных рассказов о них.

Упомянутая выше близость образа к телу отражается в его внутреннем, собственно визуальном устройстве. Объясняя англичанину разницу между иконой и светской живописью, лесковский рассказчик упоминает о близко-контактной перспективе, в которой должны рассматриваться иконы: «...В живописи письмо мазаное, чтобы только на даль натурально показывало, а тут письмо плавкое и на самую близость явственно» (348). То есть новоевропейское живописное изображение при рассмотрении с короткой дистанции распадается на отдельные мазки, на дискретные «пиксели», а икона писана так, чтобы образ сохранял целостность и непрерывность даже при близком телесном контакте (например, при целовании)⁸. Что же касается дискретности, то она не изгоняется полностью, но, по закону пространственной обратимости образа, переносится из внешнего пространства – где находится его реальный материальный носитель, поверхность, покрытая красками, – в пространство внутреннее, где тщательно прорисовываются мельчайшие детали ангельского облика, которые можно разглядеть лишь вблизи: «Власы на головке кудреваты и русы, с ушей повились и проведены волосок к волоску иголкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородке пера усик к усика» (324). Визуальная детализация иконописного образа упоминается и в эпизоде, где изограф Севастьян пишет сложную, многосюжетную иконку-миниатюру с крошечными деталями для уже упомянутой англичанки – и отказывается перевести ее собственный

⁸ Этот обычай, по-видимому, вскользь упомянут в повести Лескова: «...Он подпустил всех познаменоваться с запечатленным ликом...» (377). Ср.: «Иконопись рассчитана на устранение дистанции между глазом и образом» (Ямпольский 2007: 503).

портрет на перстень не столько по неумению писать так мелко, сколько из-за запрета отступать от божественной тематики⁹.

Вместе с тем пространственная обратимость и телесная близость образа порождают в повести и другой оптический процесс, имеющий далеко идущие последствия и уже не согласующийся с традиционной эстетикой иконописи: плоское зрительное изображение *расслаивается*, причем обретаемая им объемность не соответствует законам ни прямой (живописной), ни обратной (иконописной) перспективы. Расслаивается не воображаемое пространство образа, а его материальный носитель; у образа появляется не глубина, а толщина.

Некоторые из проявлений этого процесса еще носят канонический характер, освященный церковной традицией: таково пространственное наложение собственно образа и его маски – металлического оклада, ризы, «басмы». Лесков лишь подчеркивает различие, неэквивалентность этих двух аналогичных друг другу иконических слоев: сочувствующий староверам англичанин пытается добыть для них арестованную икону, однако при первой попытке приносит вместо нее лишь ризу, которая оказывается непригодной для изготовления точной копии образа.

Не столь каноничен, хотя и восходит к народным верованиям, мотив «адописной иконы», всученной Марку Александрову недобросовестными московскими богомазами. Один из них, набивая цену своей собственной продукции, «разоблачает» двуслойность, inferнальную подкладку чужого образа (с продавцом которого он в сговоре): « – Ты гляди, человеце, этой иконе не покланяйся <...>. Потому что она адописная, – да с этим колупнул ногтем, с уголка слой письма так и отскочил, и под ним на грунту чертик с хвостом нарисован! Он в другом месте скovyрнул письмо, а там под низом опять чертик» (356). Разумеется, здесь речь идет о злоупотреблении священным образом, о корыстной эксплуатации невротического страха верующих перед амбивалентностью сакрального; тем не менее визуальный прием очень характерен: расслаиваясь, целостный образ превращается в дискретный палимпсест, где значения верхнего и нижнего «текстов» резко противоположны (божественное / дьявольское).

Дискретно-многослойная и отчасти «текстуализированная» структура насильственно навязывается, вменяется старообрядческим иконам в сцене их ареста, когда чиновники, вместо того чтобы сложить их в ящик и для сохранности заколотить и опечатать его, поступают с ними демон-

⁹ Тема дискретно-миниатюрных визуальных произведений и манипуляций с образами сближает «Запечатленного ангела» с другой знаменитой повестью Лескова – «Левша» (1881). Английскую стальную блоху можно рассматривать как профанно-комическую пародию на иконописную миниатюру, а ее подковывание русскими мастерами (делающее блоху неподвижной, блокирующее ее механизм) – как также пародийную параллель с опечатыванием ангельского лика: и в том, и в другом случае образ фиксируется в неподвижности добавлением чего-то внешнего, инородного. Его дарение / продажа в обоих текстах включается в важную для Лескова кросскультурную тематику – в отношения между русскими и англичанами. Совпадает даже сказовое, деформированное название «мелкоскопа» (369), через который разглядывают детали объекта.

стративно кощунственно: «...Буравами дыры сверлят, да на железный прут иконы как котёлки нанизывают» (342). Просверлить отверстие в иконной доске – значит сделать явной ее толщину, третье измерение; а нанизывая эти доски на прут, скрепляя их гайками («и на концы прутьев гайки навернули» (343)), их превращают в многослойное пространственное образование – чудовищное подобие книжного кодекса, где каждый образ служит «страницей»¹⁰. Кроме того, на каждый из них накладывают печать – дополнительное символическое изображение с *надписью*, – а чудотворную икону ангела-хранителя «запечатлевают» с особой жестокостью, по лицу: «...Накопивши сургучную палку, прямо как ткнет кипящею смолой с огнем в самый ангельский лик!» (343).

Михаил Ямпольский интерпретировал этот эпизод «Запечатленного ангела» с философско-теологической точки зрения (Ямпольский 2007: 501). По его мысли, акт опечатывания иконы разрушает в ней «идола»; он вводит священный образ в круг условных (в данном случае административных) знаков, а тем самым онтологически умалчивает его, лишает самодовлеющей ценности и заставляет усматривать сквозь него «невидимую», нематериальную сущность: «Печать делает невозможным культ икон и позволяет перенести поклонение с изображения на первообраз» (Ямпольский 2007: 501)¹¹. Эту мысль можно продолжить. На визуальном уровне печать надставляет над иконописным образом новый материальный слой – и одновременно новый слой значения (профанно-государственного): можно сказать, что лесковские чиновники своими действиями предвосхищают прием коллажа в живописи XX века, когда на картину наклеивают, скажем, клочок газеты. Здесь особенно ясно, что при расслоении образ утрачивает однородность. Сургучный слой печати чужероден ему, налагается извне, а не составляет внутреннее, слитное единство с другими его компонентами, как это происходит в переходящих друг в друга слоях иконописной «плавки» – краски или олифы, которой покрывают готовую икону¹². Образ становится не только объемным, но, что еще важнее, композитным, механически склеенным из гетерогенных

¹⁰ В этой сцене читаются и другие метафорические смыслы: для верующих старообрядцев дыры в иконах должны ассоциироваться с ранами распятого Христа, а когда «солдаты взяли набранные на болты скибы икон на плечи и понесли к лодкам» (343), они подражают охотникам, несущим на жерди убитого зверя. Обратимость внутреннего и внешнего пространств и близость образа к телу, о которых сказано выше, ведут к тому, что и насилие над образом переживается как физическая «пытка» (343), казнь и похищение мертвого тела.

¹¹ Сходную интерпретацию повести Лескова предлагал еще Аким Волинский: «Не отрицая святости искусства, он борется здесь с иконопочтением...» (Волинский 1923: 68).

¹² О «плавком» иконописном письме упоминает рассказчик «Запечатленного ангела» в своей беседе с англичанином об иконописи. Ср.: «Лесков противопоставляет масляному письму “плавкое” <...>. Слой тут наносится на слой в жидком виде, так что между слоями невозможно обнаружить границ. Слои буквально перетекают друг в друга» (Ямпольский 2007: 504). Процедура опечатывания, клеймения образа, разумеется, идет вразрез с этим принципом внутренней слитности.

пластов. «Кенозис» ангела, принимающего муку от государственной власти (Ямпольский), разрушает его непрерывную целостность: «идол» не уничтожается, а деконструируется. Чтобы сквозь него забрезжил незримый духовный первообраз, он сам должен сделаться преувеличенно, уродливо материальным, наглядно дискретным и составным.

Процесс деконструкции может пойти еще дальше и внедриться внутрь образа, повлечь за собой его аналитическое разложение (опять-таки в духе позднейшего авангардного искусства). Так происходит в кульминационной сцене «распечатления» ангела, выкраденного из-под ареста и подменяемого копией-дубликатом. Присутствующие при этой «акции» (375) изограф Севастьяна старообрядцы переживают ее как священнодействие, избавление святыни; а рассказчик пользуется их зрительским присутствием и напряженным ожиданием, чтобы подчеркнуть операционально-темпоральный аспект образа – последний описывается не как неподвижный продукт, а в процессе своего изготовления, согласно традиции классического экфрасиса (ср. гомеровский щит Ахилла)¹³. Сам же Севастьян, при всей своей набожности, «действует хладнокровно, но твердо», с «холодностью и искусством» (377). Эта «холодность» мастера, упомянутая дважды и подчеркнутая острающим алогизмом «хладнокровно, но твердо», имитирующим взволнованную речь рассказчика, – связана с ремесленно-механическим характером его работы, выполняемой по странной, усложненной технологии, которую можно назвать *трансплантацией образа*, наподобие пересадки живых тканей¹⁴. Севастьян мог бы просто написать на новой доске копию ангельского образа (с которого он заранее снял рисунок – именно по таким рисункам с оригинала обычно работают иконописцы), но он затевает гораздо более трудную и рискованную операцию. Сначала он пишет копию ангела не на доске, а «на холстике» (376), на «левкасном холстике» (371), не наклеивая ее сразу на доску и смятая в кулаке для придания ей старинного, растре-

¹³ Статичным было первое экфрасическое описание иконописного ангела в начале рассказа о нем, когда Марк Александров старался передать впечатление от его лицемерия: «...Глянешь на ангела... радость!» (324); а суть дальнейшего повествования состоит именно в том, что образ приходит в движение, и рассказ о нем становится рассказом о перипетиях этого движения, включая создание новых образов. Так обстоит дело не только с самим ангелом и его двойником-«подделком», но и с написанным Севастьяном для англичанки «Доброчадием»: эта икона тоже вводится в текст через последовательность операций мастера, отчасти технических («избрал он для сего старенькую самую небольшую досточку» и т.д.), а отчасти собственно творческих, изобразительных («в первом месте написал рождество Иоанна Предтечи...» и т.д. (368)).

¹⁴ Такая технология была еще до Лескова описана И. П. Сахаровым: «С XVIII столетия появилось особенное хищничество древних икон: злонамеренные люди, для похищения древних икон, воспользовались искусством снятия древнего письма. Они с старых досок или спиливают тонкий слой дерева с красками, или снимают одно старое письмо. На старой доске пишут вновь изображение. Выходит доска старая, но письмо новое» (Сахаров 1849: 34). Получается, что благочестивый Севастьян воспроизводит воровскую операцию, применявшуюся в корыстных целях злонамеренными «хищниками»: размножает (раздваивает) святыню таким образом, чтобы каждая из новых икон сохраняла в себе какую-то часть оригинальной иконы (доску или письмо).

скавшегося вида. Далее, взяв подлинную икону, он искусно спиливает с ее доски тонкий верхний *слой* вместе с собственно изображением, обрезают у него «края», наклеивают их обратно на доску в виде *рамки* и вклеивают в нее подменный, написанный на холсте образ ангела, а вырезанный подлинный образ закрепляет на другой доске. В результате оба образа на глазах у зрителей расслаиваются и переслаиваются, перекомпоновываются: теперь они уже не покоятся изначально на собственной деревянной основе, застеленной тканью-«поволокой»¹⁵, а положены каждый на другую, чужую основу, причем один из них еще и вправлен в инородную ему раму. Впрочем, «детерриториализация» образа происходит не вполне: трансплантированный, отделенный от носителя образ сохраняет свою непрерывную материальность, он спилен с основы вместе с частью самой основы. Такая автографичность¹⁶ художественного произведения, неразрывно связанного со своим уникальным материальным носителем, в принципе свойственна как религиозному, так и светскому искусству (классическую картину нельзя адекватно скопировать на другом носителе, эта копия всегда будет считаться неполноценной), здесь она лишь доведена до предельной наглядности; а вот рама и письмо на свободном, ненаклеенном холсте – элементы, чуждые традиционной иконописи и связанные скорее с техникой живописи.

Далее два полученных композитных образа подвергаются новым аналитическим операциям, опять связанным с наложением / снятием внешних слоев. В обеих этих операциях – распечатлении подлинного ангела и запечатлении поддельного – набожному изографу помогают или даже заменяют его профанные ассистентки-женщины: жена Луки Кирилова Михайлица и жена английского инженера. Чтобы удалить с подлинного ангела сургучную печать, Севастьян растапливает ее горячим утюгом Михайлицы сквозь *слой войлока* («лохмот старой поярковой шляпы» (378)); а затем на новоизготовленную копию ангела ставится другая печать – но совершает это богопротивное дело уже не сам Севастьян, а кстати оказавшаяся рядом иноверующая англичанка. Последняя, впрочем, тоже не решается по-настоящему заклеить даже поддельную икону и делает это «понарошку»: ставит печать¹⁷ на бумажный листок, вкладывает его между иконой и ризой – как еще один, промежуточный слой образа, видимость печати на видимом облике ангела, – а в дальнейшем во время переноса через реку ее «коллаж» отваливается, создав иллюзию чудесного «самораспечатления».

¹⁵ Поволока используется в иконописи не всегда; тот же Севастьян обходился без нее, когда писал миниатюрную иконку для англичанки непосредственно на «достоке пяднице» (368), покрыв ее грунтом-левкасом. В любом случае поволоку наклеивают на деревянную основу до грунтовки и письма, а не после того, как на ней напишут икону.

¹⁶ Термин Нельсона Гудмена (Гудмен 2001).

¹⁷ Неясно, откуда она сумела моментально, не выходя из жилища старообрядцев, добыть русскую казенную печать, – но, повторим, в лесковском «рождественском» сказе не следует искать убедительных фабульных мотивировок.

Неизвестно, знал ли Лесков фантастическую повесть Теофиля Готье «Аватар» (1856)¹⁸, но его изограф Севастьян символически выполняет над иконами ту же операцию, какую ученый маг в произведении французского писателя совершал реально и над людьми. Он не просто подменяет одну икону другой, похожей (в духе театрально-плутовских подмен, *qui pro quo*), а обменивает их *тела* и *души*, сочетает идеальный образ с чужой – по крайней мере частично чужой – материальной основой. В результате становится неразрешимым вопрос о *подлинности* такого образа, утратившего свою целостность, единство «тела» и «души». В иконописи нет представления об авторском оригинале; подлинность образа определяется его связью не с написавшим его человеком, а с божественным предметом изображения. Примерно так старообрядцы объясняли англичанину, почему им обязательно нужен назад их арестованный ангел и не годится вместо него другой: «...А другого достать нельзя, потому что он писан в твердые времена благочестивою рукой и *освящен древним иереем* по полному требнику Петра Могилы, а ныне у нас ни иереев, ни того требника нет» (347). Старинный образ обладает подлинностью, потому что был освящен – ритуально приобщен к небесному прообразу – еще «в твердые времена», до церковного раскола, теперь же у староверов обряд освящения икон отсутствует, и любая новая копия образа будет онтологически неполноценной. В терминологии, восходящей к Платону, она окажется не собственно *копией* (εἰκόν, «иконой»), сущностно связанной с идеальным прототипом, а *симулякром* или «идолом» (φαντασμα, εἰδωλον), чисто внешним «подобием» (344) иконописного ангела, подобием подобия (ср. Deleuze 1969). Однако в финале повести все выходит иначе: образ-симулякр, изготовленный изографом Севастьяном, точь-в-точь походит на священный образ-копию¹⁹ и к тому же еще обладает с ним субстанциальной общностью – покоится на отпиленной от него старинной основе. Они отождествляются и по субстанции, и по форме, а стало быть, и по божественной сущности.

Финальное чудо «Запечатленного ангела» заключается не в исчезновении печати с иконы (у него простое механическое объяснение), а именно в *раздвоении святыни* – в том, что оба образа, и оригинал и имитация, становятся равно священными и вообще неотличимыми друг от друга, словно зеркальные отражения, двойники в романтической фантастике, живые клетки после деления... или экземпляры одного печатного тиража; их иерархическое соотношение подлинника / подделки снимается. Чудо происходит во время их опасного переноса Лукой через Днепр: наблюдая за ним, другой старообрядец, кузнец Марой, видит, как

¹⁸ В своей статье «О русской иконописи» (1873) он ссылается на «Руководство по христианской иконографии» монаха Дионисия, изданное по-французски А.-Н. Дидроном в 1845 году. Эту же книгу излагал и Готье в «Путешествии в Россию» (1866), рассказывавшая об искусстве иконописи в главе о Троице-Сергиевой лавре.

¹⁹ Слово «изограф» по-гречески собственно и означает «равнописец», создатель точных копий.

он «с фонарями по цепи шел» (381), после чего понимает, что «это ангелы», а не светящиеся фонари (382). Здесь важно дважды повторенное множественное число: сверхъестественное «светение» шло от *обоих* ангелов, а не только от подлинного; по свидетельству Мароя, они оба обладают самой настоящей священной *аурой*, по определению, чуждой искусственным симулякрам²⁰.

Этот парадокс – сакрализация симулякра, восхождение подделки к прообразу (или наоборот) – получает в повести сбивчивые, противоречивые толкования: напомним, лесковский рассказчик и не отвечает за *объяснения* событий. Обнаружив исчезновение печати с копии ангела, сделавшее ее тождественной оригиналу, Лука Кирилов видит в этом знамение свыше: «Это чудо церковный ангел совершил, и я знаю, к чему оно» (382). «Церковный» – значит, связанный с официальной православной церковью, в которую и спешит перейти пораженный чудом Лука²¹; но какой, собственно, из двух ангелов является «церковным» и почему? Печать исчезла (то есть отвалилась, а затем была найдена бумажка с нею) у *поддельного* ангела, который до этого вообще ни минуты не находился в церкви. Может быть, имеется в виду подлинный ангел, который во время своего ареста действительно хранился в монастырской церкви, то есть был насильственно «вцерковлен» и тем обрел силу снять печать с собственного двойника? Или, может быть, чудо совершил ангел как единое духовное существо, равно явленное на обеих иконах? Однако архиерей, которому повинился Лука и который принимает его в лоно церкви, судит иначе: «...Вы, – говорит, – плутовством *с своего ангела* печать свели, а *наш сам с себя ее снял* и тебя сюда привел» (382). Получается, что ангелов все-таки два, и они неравноценны, причем «наш», «церковный», действительно чудотворный ангел – это не старинный оригинал, а только что изготовленная, никем не освященная подделка.

Путаница двух ангелов – лишь одно из ряда обстоятельств, делающих двусмысленной сюжетную развязку повести (обращение старообрядцев) и подрывающих любые идеологические выводы, которые пытались и пытаются из нее извлекать. Напомним, что на пути «вцерковления» всех артельщиков-староверов опередил обманщик и отступник, «пустоша» (330) Пимен; он первым присоединился к государственному культу и поселился «на том берегу» (345), в не названном по имени, но легко

²⁰ Разумеется, обе иконы являются произведениями *ручной* работы и соответствуют мысли Лескова, который в статье «О русской иконописи» подчеркивал неприемлемость для народа печатных, механически репродуцируемых икон. Однако обе они получены в результате аналитических операций разъятия и перекomпоновки, направленных на создание двух идентичных экземпляров; этим они сближаются с продуктами «технического воспроизводства» художественных произведений, которые, согласно знаменитой работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства...», характеризуются именно утратой ауры.

²¹ Примерно теми же словами Лука объявляет затем товарищам о своем религиозном обращении: «Отцы и братие, мы видели *славу ангела господствующей церкви* <...> и сами к оной освященным елеем примазались...» (382).

опознаваемом городе Киеве, покинув левый берег Днепра, где живут его товарищи. «Двубережная» структура пространства с сооружаемым мостом через реку²² выглядит обманчиво символичной, и переход Луки Кирилова в рождественскую ночь по цепям с левого, профанного берега на правый, сакральный соблазнительно истолковать как движение к истинной святости. Однако на правом, западном берегу Днепра располагаются не только «древние храмы, монастыри святые со многими святых мощами» (325), но и казенные присутствия с вороватыми и жестокими чиновниками; реальным прототипом Луки и его подвига был, как признавался позднее Лесков, «калужский каменщик», ходивший «с киевского берега на черниговский (то есть в обратном направлении, и не на рождество, а на пасху. – С. З.) по цепям, но не за иконою, а за водкою, которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле»²³; а рассказчик повести обретает подлинную святость не в городе, а совсем в другой стороне – далеко к востоку от Киева, в лесной избушке отшельника Памвы. Путь, которым он пришел к этой избушке, – не целенаправленное движение к назначенной цели, а случайные блуждания²⁴, грозящие опасностями и приводящие к смерти его юного спутника. Для нашей же проблемы особенно важно, что у Памвы совсем нет икон: «И вспоминаю, что я не видал у него *ни одного образа*, кроме креста из палочек, лычком связанного, да не видал и толстых книг. . .» (365). Структурно соответствующий чудесному «дарителю» из стандартного сказочного сюжета по схеме В. Я. Проппа²⁵, отшельник наделяет своего посетителя не каким-то «истинным» образом или хотя бы его точной копией, а иконоборческой мудростью: ангел не заключен в образах, но «в душе человеческой живет» (366). С такой точки зрения, вся борьба вокруг икон, которая идет и еще будет продолжаться в «Запечатленном ангеле», вообще лишена существенного смысла и имеет своим предметом лишь ложных «идолов», профанные подобию.

Итак, сакральность визуальных образов получает в лесковской повести двойственный и неустойчивый вид. С одной стороны, она обеспе-

²² Имеется в виду Николаевский цепной мост через Днепр, построенный в Киеве в 1849–1853 годах и разрушенный в 1920 году в ходе советско-польской войны.

²³ «Печерские антики» (1883). Цит. по комментарию И. З. Сермана к «Запечатленному ангелу» (545).

²⁴ О неуверенности и колебаниях рассказчика писал Вольтинский, объясняя их потрясением от встречи с Памвой: «Марк Александров, добросовестно исполняя выпадающие на его долю обязанности, действует как-то вяло, с сердечным томлением, забывается дремотой в лодке, ожидая похитителя желанной иконы. . .» (Вольтинский 1923: 66–67). На самом деле колебания свойственны Марку изначально – и не только как персонажу повести, но и как ее *рассказчику*, всегда готовому отступить от главного сюжета ради какой-нибудь побочной темы вроде сравнения национально-русского и западноевропейского типа женской красоты.

²⁵ Как и русская волшебная сказка, повесть Лескова излагает перипетии *устранения ущерба*, нанесенного врагами, захватчиками образа. Ее герой забредает к лесному отшельнику, разыскивая изографа, который мог бы стать *помощником* в этом предприятии (другая актантная позиция сказочного сюжета).

чивается ревностным иконопочитанием староверов – членов замкнутой религиозной общины, которые ради священного образа идут на любой риск и жертвы (так, старик Марой готов отправиться в Сибирь, взяв на себя вину за кражу иконы из церкви, а узревши чудесное «светение» двух ангелов, он умирает). С другой стороны, сакрализация систематически сопровождается десакрализующими действиями – деконструкцией, дублированием и подменой. Подменять чудотворные иконы другими, менее ценными, – привычная хитрость для артельщиков-старообрядцев, прячущих свои святыни от чужаков; для этого они возят с собой специальный подменный фонд образов и выставляют его напоказ, когда к ним заявляется с другого берега любопытная и не вызывающая доверия барыня-чиновница: «...Мы поскорее свои иконы со стен снимали да спрятали в коробы, а из коробей кое-какие заменные заставки, что содержали страха ради чиновничьего нашествия, в тяблы вставили и ждем гостейку» (331). Соответственно, и после внезапного полицейского налета и ареста чудотворного ангела они столь же привычно составляют план его выкрадывания и замены: «...Подкупить слуг архиереевых и с их помощью подменить икону иным в соответствие сей хитро написанным подобием. В этом тоже наши староверы не раз успевали...» (344). Кража и обман, в которые втягивается образ, не проходят бесследно: на свет появляются поддельные, подменные образы-симулякры, которые, наподобие фальшивых денег, могут обращаться в мире и творить чудеса наравне с подлинными²⁶, даже превосходить их по степени чудотворности («вы <...> плутовством с своего ангела печать свели, а наш сам с себя ее снял»). Но такая «прибавочная стоимость» святости возникает лишь в сознании верующих героев «Запечатленного ангела» (возможно, даже за исключением его не совсем наивного рассказчика), тогда как иначе обстоит дело для скептического читателя, чья интерпретативная деятельность моделируется и отчасти пародируется в завершающей повести дискуссии. Сказ всегда подчеркивает дистанцию между героем / рассказчиком и слушателем / читателем, а в глазах последнего умножение образов обесценивает их, их чудеса оказываются сомнительными и иллюзорными; единственно бесспорная святость знаменуется их полным отсутствием в сказочной избушке отшельника.

С точки зрения теории текста, такая амбивалентная (де)сакрализация образа связана с его нарративизацией, переходом из пространственного состояния во временное становление. Визуальный образ приобретает актантные функции (объект противоборства, чудесный помощник в героическом подвиге), метонимически сближается с телами действующими

²⁶ Ямпольский показал сходный процесс, происходящий в повести Лескова с печатью, которой обладает муж упомянутой барыни: этот фиксированный, в известном смысле сакральный инструмент, эталонный прообраз официальных знаков государственной власти, из-за чиновничьей коррупции начинает ходить по рукам и становится предметом настоящего торга с денежными спорами, взаимным мошенничеством сторон и т.д. (Ямпольский 2007: 491 сл.).

щих лиц, служит оператором пространственных инверсий, сам получает подвижную структуру; а сказовое устройство текста, где речь ведется от лица «не совсем надежного рассказчика», ослабляет внешнюю, вне-образную рациональность событий и усиливает их символические мотивы, заключенные внутри самого образа. В результате у образа появляется «история», едва ли не биография: его изготовление, трансформация и исчезновение становятся сюжетными перипетиями. Помимо прочего, это проявляется «от противного» в заключительных строках повести, которые красноречивы своими умолчаниями. Слушатели подробно обсуждают рассказ Марка Александрова, пытаются рационализировать его, вопреки сказовой установке снабдить фабулу правдоподобными объяснениями – но совершенно не интересуются дальнейшей судьбой героев: что стало с артелью, почему Марк больше не ходит вместе с нею?²⁷ все ли староверы обратились в официальное православие – последовал ли, например, за ними суровый изограф Севастьян? и чем все-таки кончилась история с иконами – может быть, архиерей разделил их по справедливости, вернул артельщикам их старинную святыню, а у себя в церкви оставил «нашего», новодельного ангела? Все эти вопросы не получили ответа и даже не были никем заданы. Фантастические рассказы романтической эпохи нередко заканчиваются загадочной пропажей магического изображения, двигавшего их сюжет (ср. уже упоминавшийся «Портрет» Гоголя). В «Запечатленном ангеле» заглавный «персонаж» тоже бесследно пропадает в финале, забытый и заболтанный досужими комментаторами лесковского сказа, который в конце концов вытеснил из повествования свой собственный предмет – зрительный образ²⁸.

ЛИТЕРАТУРА

- Беньямин В. «Рассказчик» [1935]. Перевод А. Белобратова. Беньямин В. *Маски времени*. Составление А. Белобратова. Санкт-Петербург: Symposium, 2004: 383–419.
- Волынский А. Л. *Н. С. Лесков*. Петроград: Эпоха, 1923.
- Горелов А. А. *Н. С. Лесков и народная культура*. Ленинград: Наука, 1988.
- Гудмен Н. *Факт, фантазия и предсказание; Способы создания миров; Статьи*. Перевод Т. А. Дмитриева и др. Москва: Логос; Идея-пресс; Праксис, 2001.
- Дыханова Б. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» *Н. С. Лескова*. Москва: Художественная литература, 1980.
- Зенкин С. Н. *Небожественное сакральное*. Москва: РГГУ, 2012.
- Зенкин С. Н. «Интрадиегетический образ в фантастическом рассказе». Бодрова А. С. и др. (ред.). *А. М. П.: Памяти А. М. Пескова*. Москва: РГГУ, 2013: 384–395.
- Лесков Н. С. *Собрание сочинений: В 11 томах*. Под общей редакцией В. Г. Базанова и др. Т. 4. Москва: Гослитиздат, 1957.

²⁷ О дестабилизации старообрядческой артели писала Б. С. Дыханова, толкуя это в однозначно оптимистическом духе: «Запечатление иконы, отступничество Пимена становятся толчком к разрушению замкнутости мира-общины, началом нового пути, на котором раскольников ждали иные обретения» (Дыханова 1980: 76).

²⁸ Я признателен Ольге Майоровой, специалисту по творчеству Лескова, за критическое прочтение рукописи этой статьи.

- Сахаров И. П. *Исследования о русском иконописании*. Кн. 2. Санкт-Петербург: В типографии Якова Третья, 1849.
- Сенькина Я. В. *Поэтика иконичности в повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел»*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Иваново: Ивановский государственный университет, 2013.
- Успенский Б. А. *Поэтика композиции*. Москва: Искусство, 1970.
- Ямпольский М. Б. *Ткач и визионер*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
- Deleuze Gilles. "Platon et le simulacre". Deleuze G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969: 292–307.
- Mondzain Marie-José. *Image, icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- Nancy Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- Stafford Barbara. *Body Criticism*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1991.

Сергеј Зенкин

СЛИКА И СКАЗ: „ЗАПЕЧАЋЕНИ АНЂЕО“ ЉЕСКОВА

Резиме

Ако бисмо се држали Жан-Лук Нансијеве тврдње да је „слика увек сакрална“, могли бисмо констатовати да ће аутор овог чланка разматрати механизме сакрализације слике унутар вербалног текста, на примеру приповетке Николаја Љескова „Запечаћени анђео“. Визуелни приказ је увек изолован на својој позадини, у свом раму, док радикална изолација представља управо сакрализацију, ако сакрализацију схватимо у антрополошком а не теолошком смислу. То значи да слика није увек дата, већ се формира захваљујући посебним операцијама оствареним у њеном окружењу; она није изворно сакрална због снаге свог натприродног постанка, већ зато што бива сакрализована. Самим тим, она губи просторно-одређени карактер, мења се временом, и такве промене могу да постану тема књижевног или неког другог приповедања. Притом је „Запечаћени анђео“ интересантан управо због тога што је рад са сликом амбивалентан: слика се истовремено и сакрализује и десакрализује. То је везано за њену наративизацију и прелаз из просторног у временско стање. Визуелни приказ придобија актантне функције (постаје објекат супротстављања, чудесни помоћник у јуначком подвигу), метонимијски се зближава с телима учесника, и служећи као оператор просторних инверзија, сама добија покретну структуру. Организација текста у сказу, у којем приповеда „не баш поуздан приповедач“, слаби спољашњу ванликовну рационалност догађаја и појачава његове симболичке мотиве затворене унутар саме слике.

Кључне речи: слика, наративизација, сакрално, Николај Љесков, „Запечаћени анђео“.

Антон Кюналь

Академическая библиотека Таллиннского университета
a.kuunal@gmail.com

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РУССКИМИ «ТОЛСТЫМИ»
ЖУРНАЛАМИ 1890-Х ГОДОВ: О РАЗНООБРАЗИИ
МАТЕРИАЛОВ В ЖУРНАЛЕ «КНИЖКИ НЕДЕЛИ»
(1891–1901)

До настоящего момента в русскоязычной научной традиции слабо представлена тенденция использования количественных методов для анализа крупных совокупностей текстов – антологий, хрестоматий, периодических изданий и т. д. В данной статье демонстрируется, как количественный метод, примененный к периодическому изданию, может дать существенные результаты, а также способствовать прояснению перспективы дальнейших исследований. В качестве примера взят журнал «Книжки Недели» за второй период его существования (в первый период, 1878–1890 годы, он представлял собой беллетристическое приложение к газете «Неделя», в 1891 году превратился в «общелитературный» журнал). В статье этот журнал рассматривается как хронологически организованная комплексная целостность, которая вполне поддается массовому количественному (то есть статистическому) наблюдению. Задачей автора при этом является указание на изменения в составе журнала, а также по возможности – на закономерности, которым эти изменения подвержены.

Ключевые слова: количественный метод, периодическое издание, журнал, «Книжки Недели».

The use of quantitative methods for analyzing large sets of text (anthologies, textbooks, periodicals, etc.) is as yet poorly represented in the Russian-language scholarly tradition. This article demonstrates how a quantitative analysis of a periodical can produce significant results and clarify the prospects for further research. The example under consideration is the magazine *Knizhki Nedeli (Books of the Week)* during the second period of its existence. During the first period, 1878–1890, it was a literary supplement to the newspaper *Nedelya (The Week)*, and in 1891 it became a “general literary” journal, or magazine. This periodical is viewed as a chronologically organized complex whole which can be subjected to statistical analysis. The task of this article is to indicate changes in the composition of the magazine, and, where possible, the patterns that underlie these changes.

Key words: quantitative method, periodical, magazine, *Knizhki Nedeli (Books of the Week)*.

1. Введение

Вероятно, не будет ошибкой сказать, что количественные методы постепенно находят все большее применение при изучении литературы. Речь идет не только о стиховедении; использование этих методов по отношению к прозе в последние десятилетия набирает все бóльшую популярность, особенно в англоязычных гуманитарных науках¹. В российской традиции судьба количественных методов до сих пор складывалась труднее. Хотя именно по-русски была написана пионерская работа Б. И. Ярхо «Методология точного литературоведения», однако ее полное издание состоялось лишь 70 лет спустя (Ярхо 2006). На данный момент на российской почве вне стиховедения можно говорить не об отдельном квантитативном направлении анализа, а скорее о тенденции, только в последние годы постепенно набирающей популярность (см., например: Карпи 2012). Тем не менее эта тенденция пока еще почти не распространяется на более крупные совокупности текстов – антологии, хрестоматии, периодические издания (однако см.: Вдовин – Лейбов 2013). Между тем применение количественных методов именно по отношению к таким большим совокупностям текстов имеет особый смысл, так как именно здесь литературоведение непосредственно пересекается с социологией, традиционно опирающейся на количественные методы. В данной статье мы хотели бы продемонстрировать, какие результаты может дать количественный метод, примененный (в самом простом виде) к периодическому изданию, а также указать на перспективу дальнейших исследований.

Мы рассмотрим историю журнала «Книжки Недели» во второй период его существования (1891–1901). В первый период (1878–1890) он представлял собой лишь «сборник», беллетристическое приложение к газете «Неделя» (отсюда – название). В 1891 году это приложение было преобразовано, по выражению редакции, «из беллетристического в общелитературный» журнал (1891, № 1, с. 2): его содержание стало более разнообразным, включающим также критические статьи, травелоги и т. д.

«Книжки Недели» удобны для анализа по нескольким причинам: журнал невелик по объему, выходил десять лет (с 1891-го по 1900 год, в 1901 году вышел только один номер) – период достаточный, чтобы увидеть происходившие в нем изменения, но при этом не столь большой, как, например, в случае с «Вестником Европы», который издавался полвека (с 1866-го по 1918 год). Однако важно, что процедуру анализа мы разрабатывали именно применительно к «Книжкам Недели». Весьма вероят-

¹ Применение точных методов в литературоведении уже стало отдельным влиятельным направлением в англо-американской филологии. По-русски общее представление о нем, помимо переводов одного из главных приверженцев квантитативного и статистического подхода к анализу текстов, Ф. Моретти (2014а; 2014б; 2016), можно получить, например, из таких обзорных работ, как подборка рецензий «От идеологии к цифре: Путь Франко Моретти» (Венедиктова 2014; Дубин 2014; Собчук 2014) и статья (Собчук 2015) в журнале «Новое литературное обозрение». – *Примеч. ред.*

но, что в случае других изданий она должна быть изменена и усовершенствована.

Мы постараемся рассмотреть этот журнал как хронологически организованную комплексную целостность, которая вполне поддается массовому количественному (то есть статистическому) наблюдению. Наши задачи при этом будут указания на изменения в составе журнала и – по возможности – на закономерности, которым эти изменения подвержены. Для лучшего выполнения этих задач мы сначала опишем некоторые аспекты аналитической процедуры, а затем изложим полученные результаты.

2. О процедуре анализа

В данном исследовании мы исходим из того простого положения, что деятельность журнала как социального института (редакции, авторов) в какой-то мере находит отражение в журнале как материальном объекте, ради издания которого редакция и авторы работают, а также взаимодействуют с другими социальными институтами (например, с цензурой). Это означает, что, исследуя журнал только лишь как материальный объект, как компактную совокупность текстов, мы уже в состоянии получить некую картину (или по крайней мере набросок) истории журнала как социального института, оценить интенсивность участия в нем того или иного автора. Все эти сведения затем можно интерпретировать, обращаясь к более широкому корпусу текстов (к мемуарам, архивным материалам и т. д.).

Прежде всего следует установить единицы анализа, которые должны отвечать двум требованиям: 1) быть наименьшими из возможных и 2) быть однородными. Такой единицей нам представляется рассказ, очерк, стихотворение² или любой другой материал, который не разбит на несколько номеров журнала. Эта единица естественным образом является наименьшей. Однако однородность ее следует понимать **не в смысле объема** (очевидно, что обычно стихотворение по объему меньше рассказа, да и редкие рассказы будут полностью равны по количеству слов или знаков), а в смысле возможности счета. Так, мы легко можем узнать **количество** стихотворений в номере журнала и сопоставить его с количеством рассказов; ничто не препятствует и тому, чтобы количество стихотворений и рассказов сопоставить с количеством очерков и т.д. Отсюда же следует, что более крупные произведения, которые разделены на

² Следует особо оговорить, что в случае стихотворений мы полагаем одним материалом одно отдельное стихотворение, а также два (или более) стихотворения одного автора, если они расположены подряд. Соответственно, в случае стоящих подряд двух (или более) стихотворений разных авторов и в случае, когда стихотворения одного автора стоят не подряд (между ними расположен, например, рассказ или очерк), мы принимаем эти тексты как два (или более) разных материала.

несколько частей, напечатанных в разных номерах журнала, мы также будем принимать за отдельные единицы. Например, роман П. П. Гнедича «Туманы», который был напечатан в № 1–9 «Книжек Недели» за 1899 год, мы будем принимать за 9 единиц, а не за одну. Хотя это и неверно с точки зрения самого романа, который должен обладать некоторой смысловой целостностью, но это верно с точки зрения истории журнала. Каждая «порция» романа будет однородна при этом не только в смысле возможности счета, но и в смысле хронологического распределения этих «порций». Кроме того, нельзя забывать и о том, что автор может предлагать редакции журнала как уже законченное произведение, целостный текст, так и текст, продолжение и окончание которого существует лишь в замысле. Явный пример такой ситуации мы находим в «Книжках Недели» за 1893 год. В № 9 была начата публикация репортажа «Из Нижнего – с ярмарки» В. Л. Дедлова. Однако в № 10 издатель вынужден был поместить после оглавления следующий текст: «Продолжение писем “Из Нижнего – с ярмарки” В. Л. Дедлова по личным обстоятельствам автора откладывается до ноябрьской “Книжки Недели”»³.

Принимая материал за количественную, а не объемную, единицу, мы тем самым ограничиваем нашу задачу исследованием **разнообразия** материалов в журнале. Потенциально возможно (и даже желательно) изучение объема материалов (например, в количестве знаков), но в настоящий момент это затруднительно сделать по техническим причинам.

Итак, если мы принимаем за единицу один отдельный материал, то следует сразу же указать на два множества, в которые материал может входить.

Во-первых, это номинальные множества (далее – НМ) – номера журнала. В рамках каждого номера материалы не являются продолжением друг друга; их подчиненность какой-то общей теме также не является обязательной.

Во-вторых, некоторые материалы из разных номинальных множеств могут образовывать генетические множества (далее – ГМ). Таковы, к примеру, романы, разные части которых печатают в разных номерах.

Следует подчеркнуть, что хотя материалы в НМ вовсе не обязательно как-то связаны друг с другом (помимо простого соседства), однако сами НМ связаны друг с другом именно генетически. В данном случае генетическая связь основана на простой прогрессии номеров журнала в рамках года (№ 1, № 2, № 3 и т. д.) и самих годов издания журнала (1891, 1892, 1893 и т. д.). В целом отношение материалов в НМ и ГМ можно сформулировать так: не все материалы, входящие в НМ, входят также и в ГМ, но все материалы, входящие в ГМ, входят также и в НМ. Таким образом, ГМ в определенном смысле подчинены НМ, что и дает основание рассматривать ГМ не как единство, но именно как множество. Приведем пример.

³ Отметим, что иногда деление крупного текста на «порции», которыми этот текст печатался в журнале, помогает лучше понять и его поэтику (см. Неклюдов 2014).

Если мы возьмем первый номер журнала «Книжки Недели» за 1893 год (см. Таблицу 1), то увидим, что три текста являются не доведенными до конца произведениями (о чем свидетельствуют пометки «До след. книжки» в конце каждого из них). Кроме того, два текста – «Около наследства. Письма к другу» Н. В. Яковлевой и часть романа «Давид Грив» Г. Уард⁴ – являются преемственными по отношению к соответствующим материалам в номерах 1892 года и получают продолжение в других номерах журнала. Указанные 5 текстов входят как в НМ (№ 1 за 1893 год), так и в соответствующие ГМ. Кроме них в этом номере напечатаны еще 13 материалов, которые относятся исключительно к НМ (№ 1 за 1893 год). Исследование соотношения количества материалов, входящих только в НМ, и материалов, входящих также и в ГМ, – один из аспектов предлагаемого нами анализа, о чем речь пойдет далее.

Учитывая сказанное, мы можем теперь описать саму процедуру анализа.

Первая стадия – наблюдение за совокупностями материалов – может быть названа также библиографической. Она подразумевает создание «росписи содержания» журнала, то есть заключается в регистрации материалов, которые указывают в том же порядке, какой принят в журнале. Для каждого материала отмечают имя автора, название (с включением жанра, если он указан в журнале) и, если текст разбит на несколько номеров, номер «порции». В результате получается следующая таблица:

Таблица 1
№ 1 (1893). Январь

	Имя автора	Название	Номер «порции»	Проза или стихи
I	Гайдебуров П. А.	Из прошлого «Недели»: (Несколько личных воспоминаний)	1	Проз.
II	Случевский В. К.	Достоевский и внушение	1	Проз.
III	Надсон С. Я.	Из посмертных стихотворений		Стих.
IV	В. П. [В. Поссе]	На холере	1	Проз.
V	Будищев Ал.	Лишь только погаснет на западе день. Стихотворение		Стих.
VI	Грибовский В. М.	Успех. Рассказ		Проз.
VII	Тихонович А. П.	Чего-бы ей? Рассказ		Проз.
VIII	Толмачев И. И.	Под новый год. Стихотворение		Стих.
IX	Киплинг Р.	Фома в Индии. Рассказ		Проз.
X	Яковлева Н. В.	Около наследства. Письма к другу	7	Проз.
XI	Уард Г.	Давид Грив. Роман	8	Проз.

⁴ Перевод романа «The History of David Grieve» Мэри Уорд (Mary Ward), которая публиковала свои произведения под именем Миссис Хэмфри Уорд (Mrs. Humphry Ward). Далее в статье мы используем написание ее имени и названия романа, принятые в «Книжках Недели».

XII	Пл. К. [Пл. Краснов]	Поэзия Фета		Проз.
XIII	Морозов П. О.	«Искусство для народа»		Проз.
XIV	Меньшиков М. О.	Без воли совести: («Палата № 6». Рассказ А. П. Чехова)		Проз.
XV	Анон.	Из русских изданий		Проз.
XVI	Анон.	Из иностранных изданий		Проз.
XVII	Анон.	Из литературного мира		Проз.
XVIII	Анон.	Гг. новым подписчикам		Проз.

Уже на этой стадии может быть проведена маркировка. Так, мы сразу же отмечали случаи отсутствия указания авторства («Анон.»)⁵, а также то, является ли текст стихотворным или прозаическим⁶. Прозаические тексты, в свою очередь, могут быть маркированы как художественные и публицистические, однако мы воздержались от этого, поскольку в большом числе случаев затруднительно однозначно отнести текст только к художественным или только к публицистическим. В целом маркировку материалов следует производить, исходя из целей исследования. Так, можно указывать гендерную принадлежность автора, отмечать, является ли текст переводным, относится ли к тому или иному жанру и т. д.

Зарегистрированные таким образом сведения о материалах журнала уже сами по себе имеют ценность и должны быть опубликованы (с прибавлением именного указателя). Во-первых, на их основании могут быть составлены или дополнены библиографии отдельных авторов или тематические библиографии. Во-вторых, поскольку все последующие аналитические процедуры имеют своим основанием эти данные, то в интересах проверяемости делаемых выводов необходимо, чтобы существовала возможность вернуться к началу.

⁵ Три из четырех указанных анонимных материалов («Из русских изданий», «Из иностранных изданий», «Из литературного мира») имеют реферативный характер и, по сути, являются разделами, содержащими краткие статьи. Каждую такую краткую статью можно было также учитывать при анализе. Однако мы воздерживаемся от этого по нескольким соображениям. Прежде всего, эти статьи даны без указания автора, но при этом стилистически довольно однородны и не лишены тенденции к объединению посредством какой-то линии рассуждений. Таким образом, каждый из этих трех разделов обладает некой целостностью. Далее, основой учета кратких статей в этих отделах могло бы стать их содержание, указываемое как в оглавлении, так и в начале каждого раздела. Например, раздел «Из русских изданий» в № 1 за 1893 год описан так: «В борьбе с законом и обществом. – Незаконные матери и незаконные дети. – Женщина-мать. – Женщина-супруга. – “Труженик”. – Свои средства. – С. П. Боткин о самом себе». Таким образом, в этом разделе должно быть 7 статей, но при обращении к самим текстам мы находим только 6, поскольку первые два заголовка относятся к одной и той же статье. Такая практика имеет широкое распространение в «Книжках Недели», и потому подобные содержания разделов могут быть учтены при анализе только после сверки с реальным содержанием разделов. Это обстоятельство не является принципиальным препятствием к анализу, но требует дополнительного приложения сил, которое пока представляется нам излишним.

⁶ Драматические тексты из-за малого их числа мы не стали выделять в отдельную категорию, но, исходя из преимущественного использования в них прозаической или стихотворной речи, относили к соответствующим категориям.

Собранные на первой стадии анализа сведения о материалах отдельных номеров журнала за какой-то период времени на следующей стадии должны быть сгруппированы. Мы производили группировку по имени автора, критериям «проза vs. поэзия», «НМ vs. ГМ» и др. Работа на этой же стадии подразумевает также нахождение общего числа материалов, наблюдение за их распределением по НМ, получение средних и крайних показателей и т.д.

Наконец, на третьей стадии производится сопоставление полученных при группировке данных между собой и последующая интерпретация (в том числе с обращением к внешним источникам). При изложении результатов исследования мы попытались для краткости до некоторой степени совместить вторую и третью стадии.

3. Анализ

3.1. Основные показатели

За десять лет существования «Книжек Недели» успел выйти 121 номер, где было напечатано 2036 материалов. Это значит, что среднее число материалов на номер равно приблизительно 16,83. Безусловно, материалы не распределены столь равномерно. Наиболее приближенное к этому показателю число материалов (17) имеют только 19 номеров (то есть 15,7% от общего числа). В наибольшей степени число материалов отклоняется в № 8 за 1891 год – 11 материалов – и в № 1 за 1896 год – 23 материала. Таким образом, эти числа – 11 и 23 – являются абсолютным минимумом и абсолютным максимумом соответственно. Любопытно, что они отклоняются от среднего на почти равные интервалы: абсолютный минимум меньше среднего числа на 5,83, а максимум – на 6,17. Если мы округлим эти числа до целых, то получим полностью симметричную картину: 17 на 6 больше 11 и на 6 же меньше 23.

Эти числа сами по себе мало что говорят об истории журнала. Гораздо больше информации мы получим, если посмотрим на средние показатели по годам.

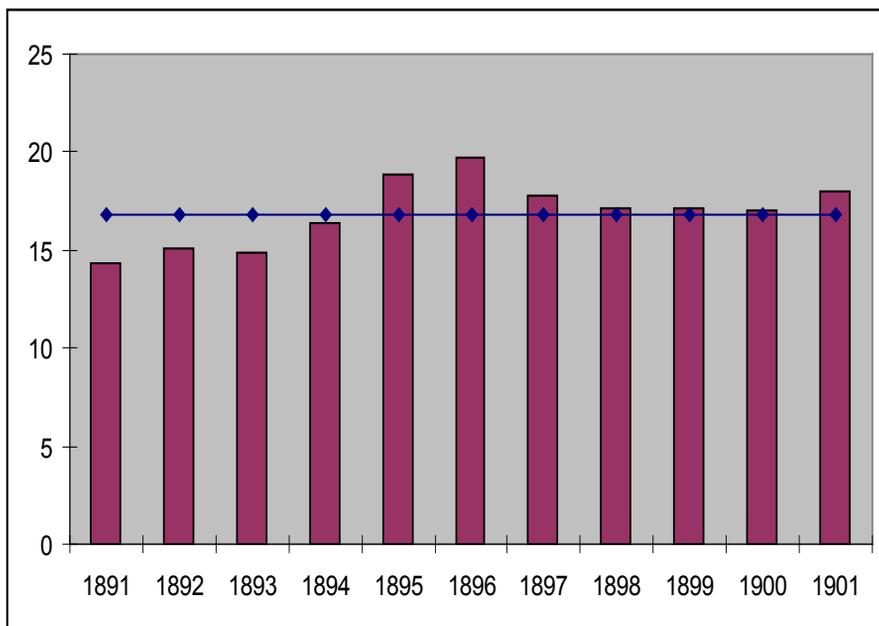
Таблица 2

Год	Среднее количество материалов в номере
1891	14,33
1892	15,08
1893	14,83
1894	16,25
1895	18,75
1896	19,67
1897	17,83

1898	17,08
1899	17,25
1900	16,92
1901	18

Для наглядности эти данные мы даем в виде диаграммы (с прибавлением общего среднего количества материалов):

Диаграмма 1



Как показывают таблица и диаграмма, историю журнала «Книжки Недели» можно поделить на три периода. Первый их них – с 1891-го по 1894 год – можно назвать периодом роста числа материалов, которые лишь постепенно приближаются к общему среднему. Второй период – с 1895-го по 1897 год – характеризуется максимальными среднегодовыми числами публикаций, значительно превышающими общее среднее число. Наконец, третий период – с 1898-го по 1901 год – характерен незначительным превышением общего среднего числа и стабильностью среднегодовых чисел (при этом сравнительно высоким числом материалов за 1901 год можно отчасти пренебречь, так как это данные лишь за один номер, то есть средний и абсолютный показатели тут совпадают: $18/1=18$).

Как следует интерпретировать эти переходы? Чем они могли быть обусловлены?

В случае перехода от первой стадии ко второй объяснение легко можно найти в истории журнала. До конца 1893 года редактором-издателем газеты «Неделя» и журнала «Книжки Недели» был Павел Александрович Гайдебуров. Он скончался 31 декабря 1893 года, и место редактора занял его брат Вячеслав Александрович. Однако тот вскоре – 14 февраля 1894-го – покончил жизнь самоубийством⁷. Новым редактором-издателем стал сын П. А. Гайдебурова – Василий Павлович, который руководил «Неделей» и «Книжками Недели» до их прекращения в 1901 году. Учитывая это, логично объяснить резкий рост количества материалов в 1894 году именно сменой руководства журнала.

Несколько сложнее объяснить спад в 1897 году и последующую стабилизацию количества публикаций на уровне, близком к среднему. Непосредственных указаний на причины этого в «Книжках Недели» мы не находим. Но, как представляется, влияние оказали два события.

Во-первых, в 1896 году цензура вынесла газете «Неделя» так называемое «второе предостережение» (см. Розенберг – Якушкин 1905: 206)⁸. Как представляется, такое предостережение могло сопровождаться денежным взысканием (например, по статьям 1028, 1029, 1035 и др. «Уложения о наказаниях»), что означало бы некоторые финансовые затруднения для издателя; но, конечно, эту гипотезу желательно доказать или опровергнуть с помощью архивных материалов.

Во-вторых, в 1897 году В. П. Гайдебуров начал выпускать еще одно периодическое издание – газету «Русь», которая также не избежала проблем с цензурой⁹.

Как менялось содержание журнала в ходе его истории? В какой мере деление на периоды соотносится с характером материалов? Рассмотрим эти вопросы с точки зрения двух параметров: «проза / стихи» и «НМ / ГМ».

3.2. Проза и стихи

При маркировке мы исходим из простого и, как нам представляется, интуитивно ясного представления о поэзии (стихе) как тексте с законченной системой специфических композиционных повторов (строфика, рифма и др.) и о прозе как тексте, где такая система отсутствует. Это интуитивное представление может быть, безусловно, оспорено и / или

⁷ Некрологи братьев Гайдебуровых для «Книжек Недели» написал М. О. Меньшиков («Памяти П. А. Гайдебурова» в № 1 и «Памяти Вячеслава» в № 3 за 1894 год).

⁸ Согласно статье 144 «Цензурного устава», министру внутренних дел предоставлялось «право делать повременным изданиям, изъятым от предварительной цензуры, предостережения, с указанием на статьи, подавшие к сему повод». Третье предостережение означало приостановку издания на срок до 6 месяцев. Любопытно, что второе предостережение «Неделе», сделанное в 1896 году, последовало через 12 лет после первого (1884). До этого в 1860–1870-х годах «Неделе» делали предупреждения 14 раз, а приостанавливали 3 раза (см. Розенберг – Якушкин 1905: 206).

⁹ Возможно, более подробные сведения могут быть найдены в книге: (Лапшина 2009). К сожалению, для нас это издание осталось недоступным.

создано на каких-то иных основаниях, но, учитывая, что в «Книжках Недели» мы не находим таких «пограничных форм», как верлибр, стихотворение в прозе и др., мы не видим необходимости подробно разрабатывать этот вопрос.

3.2.1. Абсолютные количества

Если мы посмотрим на количество материалов в стихах и в прозе, то получим следующий график (см. Диаграмму 2). Из него видно, что количество прозаических материалов существенно – приблизительно в три раза – превышает количество материалов стихотворных (подробнее об этом – в разделе 3.2.2).

Проза достигает абсолютного максимума – 17 материалов в номере – три раза: в 1896-м (№ 1, 2) и 1899-м (№ 12) годах.

Абсолютный максимум для стихов – 6 материалов в номере – наблюдается 10 раз: в 1895-м (№ 5, 7), 1896-м (№ 1, 11), 1897-м (№ 4), 1898-м (№ 11), 1899-м (№ 7, 11), 1900-м (№ 1) и 1901-м (№ 1) годах. Можно отметить, что абсолютного максимума поэзия достигает преимущественно в 1-м (3 раза) и 11-м (3 раза) номерах.

Абсолютный минимум для прозы – 9 материалов в номере – мы находим только в № 8 за 1891 год.

Абсолютный минимум для стихов – 1 материал в номере – достигается трижды: в № 4, 9 и 11 за 1893 год. При этом нет ни одного номера журнала без хотя бы одного поэтического материала.

Характерно, что абсолютные минимумы как для прозы, так и для стихов приходятся на первый период существования журнала (1891–1894). Абсолютный же максимум встречается как во втором (1895–1897), так и в третьем периодах (1898–1901).

Обратимся к распределению средних показателей для поэзии и прозы.

Таблица 3

Год	Среднее количество материалов в номере	Стихи (среднее количество материалов в номере)	Проза (среднее количество материалов в номере)
1891	14,33	2,92	11,41
1892	15,08	3,42	11,67
1893	14,83	2,5	12,34
1894	16,25	3,58	12,67
1895	18,75	5	13,75
1896	19,67	4,75	14,92
1897	17,83	4,33	13,5
1898	17,08	4,08	13
1899	17,25	4,83	12,42
1900	16,92	4,5	12,42
1901	18	6	12

Диаграмма 2

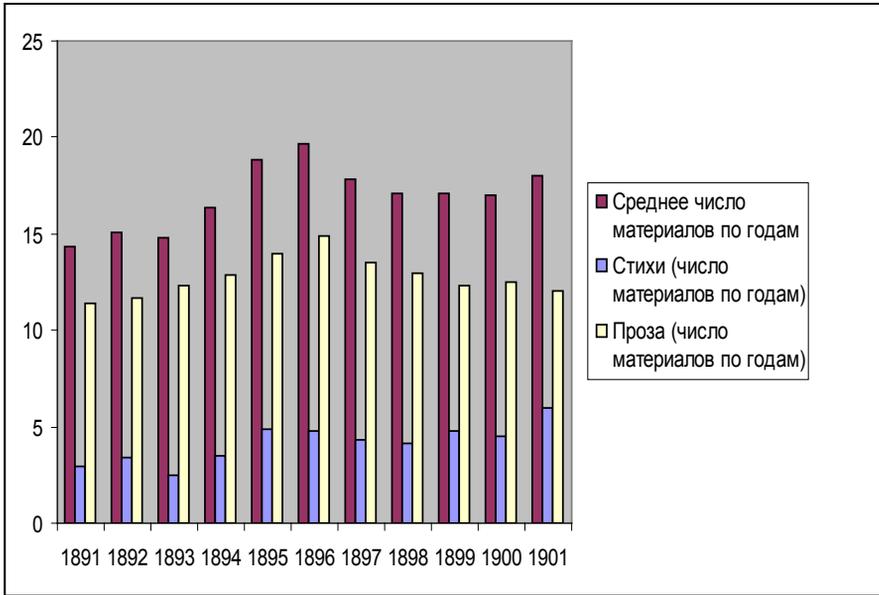


Таблица 3 и Диаграмма 2 показывают, что в первый период (1891–1894) среднее число прозаических материалов показывало стабильный рост, так что даже продолжение этого роста в 1895–1896 годах не выглядит чем-то исключительным. Среднее же число стихотворных материалов в первый период колеблется, а в 1895-м существенно вырастает и далее уже не опускается до уровня первого периода. Не то происходит с прозой. После высоких показателей 1895-го и 1896 годов количество прозаических материалов резко падает в 1897-м, а в 1898-м уже почти достигает уровня 1894 года; в 1899-м и 1900-м количество прозаических материалов возвращается к уровню 1893–1894 годов. Таким образом, появляется дополнительный критерий для характеристики третьего периода истории «Книжек Недели»: высокое среднегодовое количество стихотворных материалов при снижении среднегодового количества прозаических материалов.

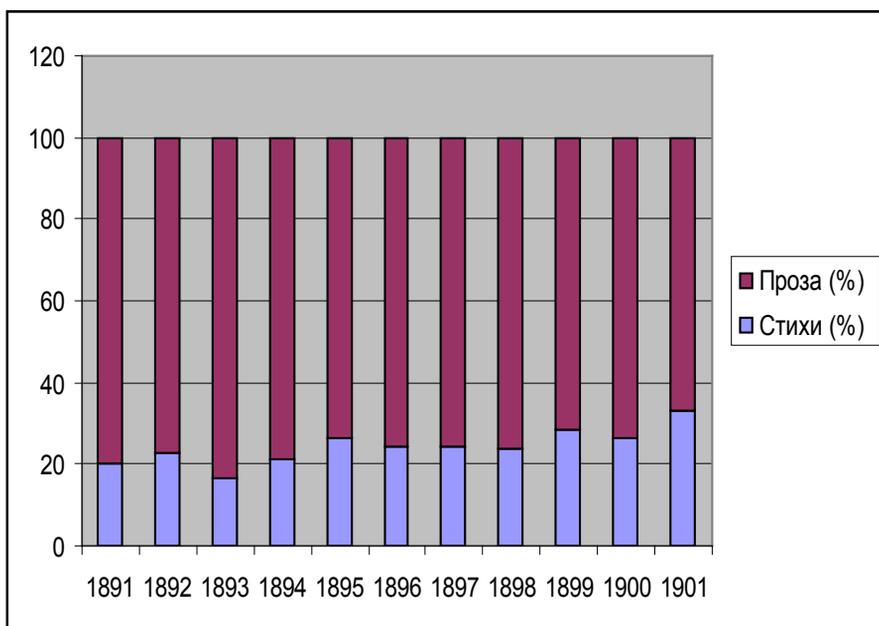
3.2.2. Относительные количества

Освещение этого же вопроса с несколько иной позиции также небезынтересно. Вместо вопроса, как меняются со временем абсолютные (пусть даже средние) количества прозаических и стихотворных материалов, можно выяснить, как меняется их пропорция. Для этого надо принять общее число материалов каждого номера за 100% и рассчитать доли материалов в прозе и стихах.

Таблица 4

Год	Стихи (%)	Проза (%)
1891	20,38	79,62
1892	22,68	77,39
1893	16,86	83,21
1894	22,03	77,97
1895	26,67	73,33
1896	24,15	75,85
1897	24,16	75,84
1898	23,89	76,11
1899	28	72
1900	26,6	73,4
1901	33,33	66,67

Диаграмма 3



Меньше всего стихотворных материалов (и, соответственно, больше всего материалов в прозе) мы наблюдаем в 1893 году. Обратная картина – максимум материалов в стихах и минимум прозаических материалов – представлена в 1899-м (если не брать в расчет 1901 год, где доли рассчитаны для единственного номера). Общий средний процент стихотворных материалов равен 24,43 (для прозы – 75,58). Выше этого показателя оказываются показатели только четырех годов – 1895-го, 1899-го, 1900-го

и 1901-го. В целом же этот показатель позволяет отчасти скорректировать историю журнала.

Во-первых, следует обратить внимание на то, что если рост количества материалов в 1894-м и 1895 годах сопровождается и увеличением доли стихотворных текстов, то в 1896-м, на который приходится абсолютный максимум материалов, доля стихотворных текстов – напротив – снижается. Это значит, что максимум 1896 года достигается за счет текстов в прозе. Видимо, здесь уместно говорить о своего рода аномальной «гипертрофии» прозаических материалов.

Во-вторых, мы уже указали, что абсолютное количество материалов в стихах остается в третий период (1898–1901) стабильно высоким, в то время как количество прозаических материалов падает. Это означает – и подтверждается данными Таблицы 4, – что доля стихотворных текстов увеличивается относительно доли прозаических текстов. Другими словами, сохранение стабильно высокого количества публикаций в последний период (особенно в 1899-м и 1900 годах) достигается во многом за счет поэтических текстов. По аналогии с «гипертрофией» прозаических текстов в 1896-м ситуацию 1899-го и 1900 годов можно назвать «гипертрофией» стихотворных материалов, подчеркнув, однако, ее компенсирующий характер.

3.2.3. Некоторые подмножества прозаических материалов

Большая пропорциональная доля прозаических материалов делает необходимой несколько более подробную их категоризацию. Этому во многом способствует и структура «Книжек Недели». Обратимся к Таблице 1 и обратим внимание на четыре материала: роман «Давид Грив» Г. Уард и анонимные реферативные обзоры «Из русских изданий», «Из иностранных изданий», «Из литературного мира».

Роман Г. Уард является примером приложения к журналу. Хотя в оглавлении он находится в середине, но в действительности это был последний материал журнала с отдельной пагинацией и титульным листом, что позволяло собирать опубликованные в разных номерах части такого приложения и переплестать их отдельно¹⁰.

Три анонимных реферативных обзора предваряются в оглавлении общим заголовком «Литературная летопись».

Мы можем принять приложения, подобные роману Г. Уард, и материалы «Литературной летописи» как два подмножества прозаических текстов, которые можно назвать «дополняющими материалами». Тогда мы автоматически получаем и третье подмножество: «основные материалы», не относящиеся ни к приложениям, ни к «Литературной летописи». Отметим, что дополняющие материалы мы находим практически во всех номерах журнала. Исключения легко перечислить. Только в № 7 за 1893 год не было никакого приложения; как правило же, их число колебалось

¹⁰ Без титульного листа, но с отдельной пагинацией была также опубликована «японская» повесть «Три сестры» А. Стрומова (псевдоним Н. А. Роспопова) в № 8 за 1900 год.

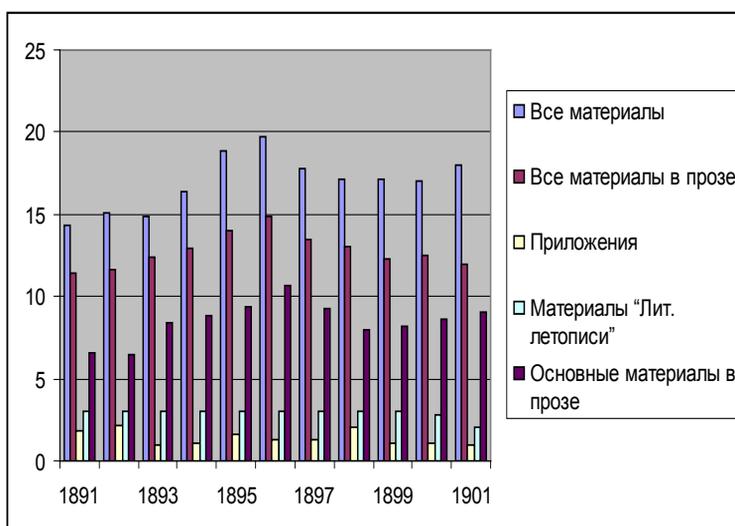
от 1 до 3. «Литературная летопись» сохраняет трехчастное деление на протяжении почти всей истории журнала; только в № 9, 10 и 12 за 1900 год и в единственном номере за 1901 год количество материалов снижается до двух. Как видно из данных Таблицы 5, эти снижения компенсируются за счет основных материалов, так что общее количество прозаических материалов оказывается даже больше, чем в 1898-м.

Соотношение всех трех подмножеств (средние числа на номер) видно в Таблице 5.

Таблица 5

Год	Все материалы	Материалы в прозе	Приложения	Материалы «Литературной летописи»	Основные материалы в прозе
1891	14,33	11,41	1,83	3	6,58
1892	15,08	11,67	2,17	3	6,5
1893	14,83	12,34	0,92	3	8,42
1894	16,25	12,67	1,08	3	8,59
1895	18,75	13,75	1,58	3	9,17
1896	19,67	14,92	1,25	3	10,67
1897	17,83	13,5	1,25	3	9,25
1898	17,08	13	2	3	8
1899	17,25	12,42	1,08	3	8,34
1900	16,92	12,42	1,08	2,75	8,59
1901	18	12	1	2	9

Диаграмма 4



Рост количества прозаических материалов в 1892 году обеспечивают приложения, в 1893-м – основные материалы. В 1894-м и 1895 годах рост общего количества обеспечивают оба подмножества. В 1896-м количество приложений несколько падает, что компенсировано ростом основных материалов. В 1897-м количество основных материалов уменьшается, в то время как количество приложений остается относительно предыдущего года неизменным. В 1898 году количество основных материалов еще уменьшается, но количество приложений резко возрастает. В последние годы существования журнала количество приложений стабильно низкое, а количество основных материалов постепенно растет. Если сопоставить эти факты с принятым нами делением истории журнала на три периода, то интересно, что большее количество приложений приходится на начало каждого периода – 1891–1892, 1895 и 1898 годы. Кроме того, можно сделать вывод, что гипертрофия прозы происходит за счет основных материалов, а гипертрофия поэзии отчасти происходит из-за снижения количества дополняющих материалов.

3.3. Номинальные и генетические множества

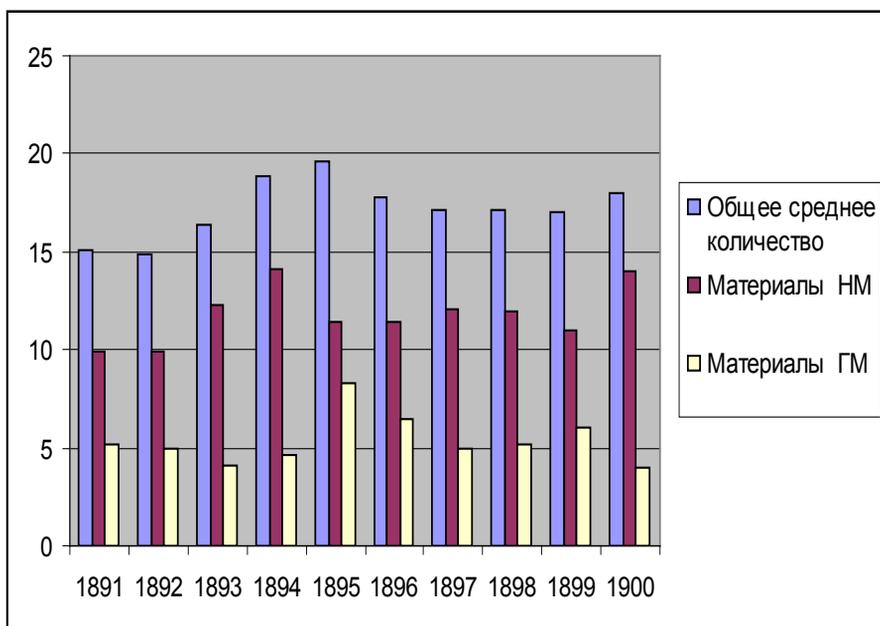
Соотношение генетических и номинальных множеств материалов также не лишено интереса. Напомним, что ГМ – это часть НМ, однако часть НМ не входит в ГМ, и именно эту часть мы будем рассматривать как противоположную ГМ и потому дополняющую ее.

Для краткости укажем в таблице как абсолютные количества, так и относительные доли.

Таблица 6

Год	Общее среднее количество	Материалы НМ	Материалы ГМ
1891	14,33	10,66 (74,4%)	3,67 (25,6%)
1892	15,08	9,91 (65,7%)	5,17 (34,3%)
1893	14,83	9,91 (66,8%)	4,92 (33,2%)
1894	16,25	12,17 (74,9%)	4,08 (25,1%)
1895	18,75	14,09 (75,1%)	4,66 (24,9%)
1896	19,67	11,42 (58,1%)	8,25 (41,9%)
1897	17,83	11,41 (64%)	6,42 (36%)
1898	17,08	12,08 (70,7%)	5 (29,3%)
1899	17,25	12,08 (70%)	5,17 (30%)
1900	16,92	10,92 (64,5%)	6 (35,5%)
1901	18	14 (77,8%)	4 (22,2%)

Диаграмма 5



Данные показывают, что абсолютный минимум количества материалов НМ приходится на 1892–1893 годы (по 9,91), максимум – на 1895 год (14,17). Для материалов ГМ минимум приходится на 1891-й (3,67), максимум – на 1896-й (8,25). Относительные минимум и максимум отчасти иные: минимум НМ (и, соответственно, максимум ГМ) мы находим в 1896 году, максимум НМ (и минимум ГМ) – в 1895-м (показатель 1901 года не учитываем, так как он получен лишь для единственного номера журнала). Любопытно, что оба способа оценки – и в абсолютных количествах, и в относительных долях – совпадают в максимальных значениях, но никогда не совпадают в минимальных.

1895-й – единственный год, когда рост ГМ поддерживает рост НМ (относительно предыдущего года). В 1892-м, 1896-м, 1899-м и 1900 годах рост ГМ компенсирует падение НМ; в 1893-м, 1894-м, 1897-м и 1898-м – напротив – рост НМ компенсирует снижение ГМ.

Эти данные представляют интерес для интерпретации событий 1895-го и 1896 годов. Как мы отметили (см. раздел 3.1), в 1896 году газете «Неделя» было сделано «второе предостережение», а в 1897-м началось издание газеты «Русь». Поэтому неудивительно, что либо в силу финансовых затруднений, либо в силу трудностей с прохождением цензуры издатель отдал в 1896 году, а также и в 1897-м, где абсолютное количество ГМ тоже очень велико, предпочтение «большим» материалам, печатае-

мым в нескольких номерах. Причем эти «большие» материалы, как ясно из раздела 3.2.2, являются исключительно прозаическими.

3.4. Авторы

История журнала «Книжки Недели», данная в предыдущих разделах, является достаточно формальной, не учитывающей содержательных различий между текстами внутри каждого множества. Однако ничто не препятствует тому, чтобы строить множества, исходя именно из содержательных различий. Одним из способов такого построения множеств является группировка текстов по авторству, что подразумевает, как следствие, наличие в текстах сходства стилистического порядка.

Всего в журнале «Книжки Недели» участвовало приблизительно 280 авторов. (Назвать точное число авторов затруднительно из-за анонимности части материалов и из-за возможного использования одним автором нескольких псевдонимов.)

Эти 280 авторов могут быть сгруппированы, исходя из нескольких параметров: «плодовитости» автора, «постоянства» и «интенсивности» его сотрудничества с журналом. Все три параметра не являются прямым выражением желания автора публиковаться, но также отражают опосредованность этого желания интересами редакции журнала, которая решала не только то, что публиковать, но и то, как публиковать (например, все произведение целиком или «порциями» на протяжении нескольких номеров).

Под «плодовитостью» автора мы понимаем простое общее количество материалов, опубликованных под его именем (или псевдонимом) в журнале. Если не брать в расчет неизвестного составителя материалов «Литературной летописи», то наиболее плодовитыми (в указанном смысле) были: К. М. Фофанов (79 материалов), Пл. Н. Краснов (78), М. О. Меньшиков (69), В. П. Лебедев (60), А. Н. Краснов (54), В. Л. Дедлов и Л. Н. Афанасьев (по 47), В. М. Грибовский (43), П. П. Гнедич (32), Э. Золя (31), В. Л. Величко (29), Гарри (псевдоним В. П. Гайдебурова; 27), Вл. С. Соловьев (24), Н. А. Энгельгардт (22). Остальные авторы (общим числом 263) распределяются в соответствии с количеством их материалов следующим образом.

Таблица 7

Количество материалов автора	Количество авторов с указанным числом материалов	Количество материалов автора	Количество авторов с указанным числом материалов
21	1	10	5
20	1	9	4
19	1	8	9
18	1	7	10

17	3	6	12
16	4	5	9
15	2	4	14
14	1	3	27
13	1	2	45
12	2	1	109
11	2		

Отсюда несложно прийти к выводу, что авторы, представленные только одним материалом, составляют большинство (39,35%). Почти столько же (38,63%) в совокупности составляют авторы, опубликовавшие от 2 до 6 материалов. Авторы же, публиковавшиеся более всего – от 7 до 79 материалов, – сравнительно немногочисленны (22,02%). Эти данные, однако, нельзя делать единственной основой, по которой можно судить о круге постоянных авторов журнала. Ведь авторы, давшие большое количество материалов, могли опубликовать их в краткие сроки. И, напротив, авторы, давшие всего несколько материалов, могли публиковать их в течение нескольких лет.

Поэтому имеет смысл рассмотреть авторов с иной точки зрения – на основании количества годов сотрудничества, которое мы и называем «постоянством». Понятно, что максимальным количеством годов тут может быть 11, а минимальным – 1. Наиболее постоянными авторами, публиковавшимися во все года существования журнала (в том числе в единственном номере за 1901 год), являются К. М. Фофанов и М. О. Меньшиков. Почти столь же длительным было сотрудничество В. П. Лебедева, А. Н. и Пл. Н. Красновых (10 лет). Несколько менее постоянно публиковались А. М. Жемчужников, К. К. Случевский, А. Н. Будищев, В. Л. Величко, В. М. Грибовский, В. Л. Дедлов (каждый – по 8 лет), Е. Л. Марков, В. С. Соловьев, Л. Н. Афанасьев (каждый – по 7 лет). Как видно, в сравнении с 14 самыми плодовитыми авторами список из 14 самых постоянных авторов несколько преобразился. В нем теперь фигурируют А. М. Жемчужников, К. К. Случевский, А. Н. Будищев, Е. Л. Марков, хотя количество принадлежащих им материалов невелико (соответственно: 12, 18, 19, 16). Отметим и то, что количество авторов, публиковавшихся только в какой-то один год, существенно больше количества авторов с одним материалом: 175 против 109. Это объясняется тем, что 66 авторов хотя и опубликовали более чем 1 материал, но сделали это в течение одного года.

Наконец, третий параметр, сообразно с которым можно группировать авторов, отражает интенсивность их участия. Для этого надо найти частное от деления общего количества материалов автора на количество годов его сотрудничества. Например, для В. В. Стасова этот показатель будет равен 10 (20 материалов за 2 года). Наиболее интенсивно в журнале участвовали следующие 14 авторов.

Таблица 8

Автор	Показатель интенсивности
Стасов В. В.	10
Боловино-Починковская О.	9
Барр Р.	8,5
Гер И.	8
Краснов Пл. Н.	7,8
Золя Э.	7,75
Энгельгардт Н. А.	7,33
Фофанов К. М.	7,1
Вандерем Ф.	7
Зиновьев Г. С.	7
Скотт Кинг В.	7
Афанасьев Л. Н.	6,71
Уард Г.	6,5
Меньшиков М. О.	6,23

При первом же взгляде на этот список бросается в глаза большое число авторов-иностранцев (Р. Барр, И. Гер, Э. Золя, Ф. Вандерем, В. Скотт Кинг, Г. Уард). Объяснение тут простое. Все они – авторы романов, публиковавшихся в приложении к журналу. Поскольку романы были разделены на «порции», приуроченные к нескольким номерам, и при этом весь роман обычно получалось опубликовать в течение одного года, то и показатель интенсивности оказывается большим. Интересно, однако, что русские авторы, уже фигурировавшие в списках в связи с «плодовитостью» и «длительностью», при группировке по «интенсивности» оказываются на иных позициях. Так, К. М. Фофанов не только уступает первое место В. В. Стасову, но и вовсе оказывается на 8 месте; и это означает лишь, что за 11 лет своего участия в журнале он в среднем публиковал материалов в год меньше, чем другие 7 авторов.

«Рейтинговая» группировка авторов в соответствии с одним из параметров может представлять самостоятельный интерес. Но не менее важно комбинирование этих параметров с какими-то другими. Например, в связи с оценкой длительности или постоянства сотрудничества авторов и журнала можно рассмотреть вопрос: нет ли изменения в составе авторов в связи с делением истории журнала на три периода? Для краткости ограничимся лишь теми, кто печатался 3–4 года, причем эти 3–4 года точно совпадают с одним из периодов (укажем также показатель «интенсивности» их сотрудничества).

Таблица 9

Автор	1891–1894	1895–1897	1898–1901
В. Г.	1	–	–
Вайнберг П. И.	2,33	–	–
Селезнев Н. М.	2	–	–
П. М.	1	–	–
Рейнгольдт А. А.	1	–	–
Круглов А. В.	–	1	–
Энгельгардт Н. А.	–	7,33	–
Лохвицкая М. А.	–	–	5,67
Мих.	–	–	2,67

Как видно, количество таких авторов невелико. Однако двое – М. А. Лохвицкая и Н. А. Энгельгардт – имеют при этом весьма высокий показатель «интенсивности». Отсюда можно сделать вывод, что их участие действительно определяет характер каждого периода. С несколько меньшим основанием то же можно сказать и о П. И. Вайнберге.

3.5. Периодичность

До сих пор мы говорили преимущественно о данных по годам. Однако внимательный взгляд на распределение материалов по месяцам выявляет одну простую закономерность: наибольшее количество материалов приходится на зимние месяцы (особенно – декабрь и январь), наименьшее – на месяцы летние (особенно – август). Или иначе: количество материалов почти всегда падает от начала года к середине и растет с середины года к концу. Чтобы не быть голословными, укажем абсолютные количества публикаций по месяцам, а также средние данные для каждого месяца за все годы¹¹.

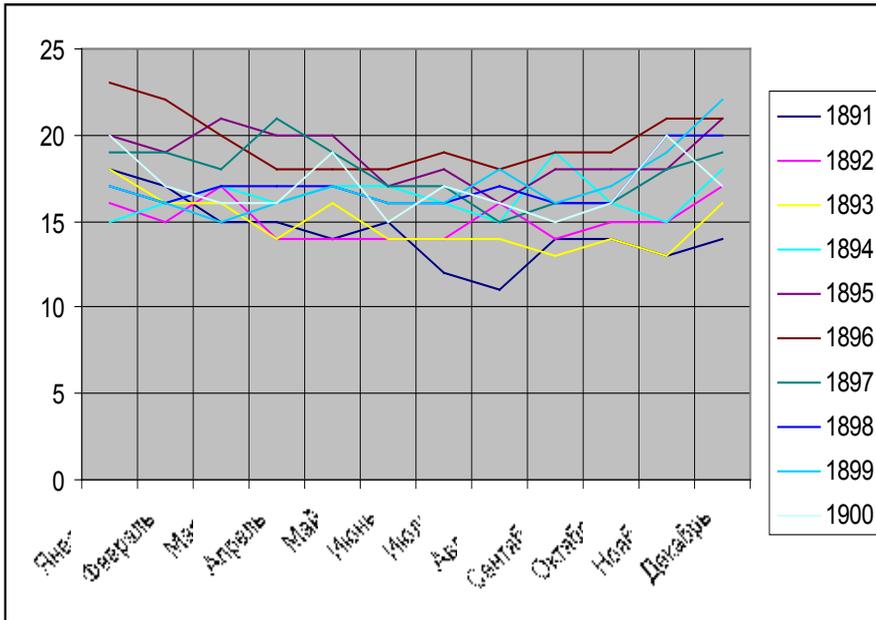
Таблица 10

	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	
Январь	18	16	18	15	20	23	19	17	17	20	18,3
Февраль	17	15	16	16	19	22	19	16	16	17	17,3
Март	15	17	16	17	21	20	18	17	15	16	17,2
Апрель	15	14	14	16	20	18	21	17	16	16	16,7
Май	14	14	16	15	20	18	19	17	17	19	16,9
Июнь	15	14	14	17	17	18	17	16	16	15	15,9
Июль	12	14	14	16	18	19	17	16	16	17	15,9

¹¹ Следует отметить, что в Таблицу 10 мы не вносим данные за единственный номер 1901 года. Однако количество материалов в этом номере – 18 – вполне вписывается в выявляемую на основании других номеров тенденцию.

Август	11	16	14	15	16	18	15	17	18	16	15,6
Сентябрь	14	14	13	19	18	19	16	16	16	15	16
Октябрь	14	15	14	16	18	19	16	16	17	15	16
Ноябрь	13	15	13	15	18	21	18	20	19	20	17,2
Декабрь	14	17	16	18	20	21	19	20	22	17	18,4

Диаграмма 6

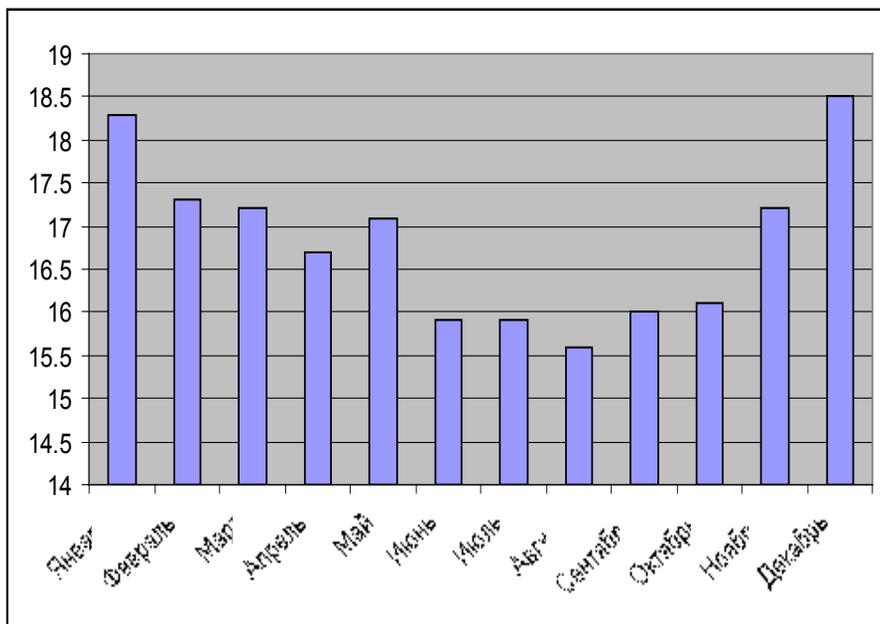


Как видно, исключений из указанной нами закономерности немного.

Прежде всего, начавшийся осенью 1893 года рост количества материалов не сменяется спадом в весенние месяцы 1894-го, но продолжается до лета (с февраля по июль в каждом номере мы находим 16 или 17 материалов), а уже в сентябре достигает максимума за этот год (19 материалов). Кроме того, в некоторые годы показатель мая был больше, чем апреля (1893-й, 1894-й, 1899-й и 1900 годы). Почти во все года минимум приходится на август, но это не вполне верно для 1892-го, 1898-го и 1899 годов.

Тем не менее средний показатель для каждого месяца (см. Диаграмму 7) показывает, что, несмотря на подобные исключения, общее правило остается верным.

Диаграмма 7



Этот вывод особенно интересен, поскольку выявляет сезонный характер жизни журнала и в несколько меньшей степени указывает на вероятный сезонный характер культурной жизни России в целом. Как раз в 1890-е годы о сезонности экономической жизни и ее связи с развитием капитализма немало спорили в научных кругах (например, см.: Туган-Барановский 1898). Зависимость от времени года понималась скорее как нечто отживающее, на смену чему должны придти более независимые от жизни природы формы экономики и, как следствие, культурной жизни. То, что культурная жизнь и в индустриально развитом обществе имеет сезонный и периодический характер, не было осознано как объективный факт. Однако, как показывает пример колебаний количества материалов в «Книжках Недели», такая зависимость от времени года действительно существовала, хотя ее масштабы еще нуждаются в уточнении (хотя бы на примере других периодических изданий).

Объяснение этих колебаний в течение года найти сравнительно нетрудно, хотя любой вариант объяснения будет иметь вид гипотезы. Во-первых, снижение количества материалов к лету и рост к зиме может быть объяснен колебаниями в продуктивности авторов. Это, однако, подразумевает, что продуктивность снижалась за некоторое время до того, как начинала сказываться на количестве материалов в журнале. Во-вторых, изменение количества материалов может зависеть от «работоспо-

собности» редакции, которая достигала максимума зимой, а летом – в дачный сезон – снижалась. Эта гипотеза предполагает, что максимум материалов в зимние месяцы является своего рода нормой, а минимум летних месяцев – отклонением от нее. Отсюда – третья гипотеза, обратная второй: минимум летних месяцев – подобие нормы, а максимум месяцев зимних – отклонение, вызванное или желанием редакции дать читателю зимой более разнообразное чтение, или необходимостью привлечь внимание читателя разнообразием материалов, чтобы побудить его подписаться на следующий год. Все эти гипотезы можно понимать как дополняющие друг друга, что, конечно, не избавляет от необходимости проверить их.

4. Выводы и перспективы

Попытаемся дать краткий обзор полученных при анализе «Книжек Недели» результатов.

Обратившись к изучению распределения общего количества материалов по годам, а также уделив внимание разным подмножествам материалов, мы установили наличие трех периодов в истории журнала. Формальными основаниями для выделения периодов являются:

1. средние количества материалов (за год) – для всех периодов (раздел 3.1);
2. высокое среднее количество материалов в прозе (за год) – для второго периода (разделы 3.2.1 и 3.2.2);
3. высокое среднее количество материалов в стихах (за год) – для третьего периода (разделы 3.2.1 и 3.2.2);
4. высокое среднее количество прозаических материалов в приложениях – для начала каждого периода (раздел 3.2.3).

В ходе анализа мы также установили, что характер соотношений разных множеств материалов (материалы в прозе и стихах, номинальные и генетические множества и др.) может быть поддерживающим или компенсирующим. И те, и другие устанавливаются, исходя из сравнения с показателями предшествующего года. Так, если групп две, то поддерживающие отношения наблюдаются при увеличении абсолютных количеств материалов обеих групп; компенсирующие отношения наблюдаются при уменьшении количества материалов одной или обеих групп (разделы 3.2.3 и 3.3).

Несколько менее подробно мы описали возможность группировать материалы журнала на основании авторства, исходя из трех дополнительных параметров (условно названных «плодовитостью» авторов, «постоянством сотрудничества» и «интенсивностью сотрудничества»). Это позволяет указать на степень участия того или иного автора в работе журнала, принадлежность его к кругу постоянных авторов. Примененные

раздельно или комплексно, эти параметры позволяют лучше охарактеризовать разные периоды истории журнала (раздел 3.4).

Интересная закономерность обнаруживается и при наблюдениях над характером распределения материалов журнала по месяцам. Для «Книжек Недели» обычно большое количество материалов в зимние месяцы и меньшее – в летние (раздел 3.5).

Рассматривая с помощью количественного метода содержание журнала, исследователь контурно обрисовывает его историю. Конечно, он обращается к разным сторонам материалов. И в зависимости от выбранной стороны они обнаруживают разные закономерности. Поэтому каждый отдельно взятый материал можно рассматривать как комплекс, субстанциональное ядро которого исследователь устанавливает каждый раз заново.

Аналогично этому и перспективы исследования раскрываются в разных направлениях.

Во-первых, при разработанности нескольких отдельных аспектов желателен путь их комбинирования (подобно тому, как мы показали в конце раздела 3.4).

Во-вторых, не следует забывать, что в данной статье мы сосредоточили внимание на **количестве** материалов журнала. Относительная простота такого подхода имеет и опасные стороны. Видя увеличение количества материалов в какие-то годы, исследователь может счесть, что это – признак успеха журнала у читателей. Но следует помнить и о неполноте нашего знания: из изменений количества публикаций мы ничего не узнаем об изменениях **объема** материалов (будь он выражен, к примеру, в количестве знаков или слов). Количество и объем материалов могут находиться как в компенсирующих отношениях, так и в отношениях поддерживающих. Например, если при увеличении количества материалов их объем падает, то объем журнала остается приблизительно на одном уровне. Если при увеличении количества материалов их объем растет, то растет и общий объем журнала. Однако даже наблюдение за объемом материалов – только лишь шаг к лучшему пониманию истории журнала. Для того чтобы узнать, имел ли журнал успех у читателей, желательно иметь сведения еще и о тираже (или количестве подписчиков). Только взаимная зависимость этих трех показателей надежно засвидетельствует рост или падение интереса читателей.

Далее, третьим направлением исследования может стать более детальная маркировка материалов. Это особенно желательно для прозаических материалов.

Наконец, четвертое направление предполагает анализ содержания других периодических изданий. Одним из результатов такого исследования станет проверка гипотезы о сезонном распределении количества материалов: является ли это особенностью лишь «Книжек Недели», или у других изданий мы найдем ту же закономерность?

Отмеченная открытость материалов по отношению к разным способам их группировки и интерпретации, а также еще более широкая

открытость статистического исследования периодических изданий в различных перспективах могут быть поняты и как нечто положительное, и как нечто отрицательное. Положительным здесь видится прибавление нашего знания, отрицательным – недостижимость всей возможной полноты знания, его дифференцированность в зависимости от тех аспектов, которые мы выбираем для анализа. Однако, как мы полагаем, эту отрицательную сторону компенсирует то обстоятельство, что именно такой путь позволяет судить о содержании периодики без излишних обобщений, ограничивать произвольность интерпретаций. Количественные характеристики – это то, о чем возможно говорить, а значит, об этом не стоит и умалчивать.

ЛИТЕРАТУРА

- Вдовин А., Лейбов Р. (ред.). *Acta Slavica Estonica*. Вып. IV: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX: Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013.
- Венедиктова Татьяна. «Человеческое лицо капитализма. [Рецензия на книгу:] Moretti F. *The Bourgeois: Between History and Literature*. London; New York, 2013». *Новое литературное обозрение* 125 (2014): 325–331.
- Дубин Борис. «От составителя блока [“От идеологии к цифре: Путь Франко Моретти”]». *Новое литературное обозрение* 125 (2014): 318–319.
- Карпи Гвидо. «“Деньги до зарезу нужны”: Тема денег и агрессии в “Братьях Карамазовых”». (Опыт статистического анализа)». *Philologica* 9/21-23 (2012): 75–103.
- Лапшина Г. С. *Газета «Неделя» (1866–1901)*. Москва: Факультет журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, 2009.
- Моретти Франко. *Буржуа: между историей и литературой*. Москва: Издательство Института Гайдара, 2014[a].
- Моретти Франко. «“Операционализация”, или Функция измерений в современной теории литературы». Перевод с английского О. Собчука, А. Шели. *Новое литературное обозрение* 128 (2014[б]): 39–53.
- Моретти Франко. *Дальнее чтение*. Перевод с английского А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. Научный редактор перевода И. Кушнарева. Москва: Издательство Института Гайдара, 2016.
- Неклюдов Степан. «Сюжетные лакуны и композиция целого в романе “Идиот”». Кюналь А., Адамсон И. (ред.). *Studia Slavica: Сборник научных работ молодых филологов*. Вып. XII. Таллин: Институт славянских языков и культур, 2014: 45–57.
- Розенберг В., Якушкин В. *Русская печать и цензура в прошлом и настоящем*. Москва: М. и С. Сабашниковы, 1905.
- Собчук Олег. «Увидеть за деревьями лес: Эволюция, микросистемный анализ, статистика. [Рецензия на книгу:] Moretti F. *Distant Reading*. London; New York, 2013». *Новое литературное обозрение* 125 (2014): 320–324.
- Собчук Олег. «Момотетическое литературоведение: Пунктирный набросок». *Новое литературное обозрение* 132 (2015): 102–114.
- Туган-Барановский М. «Статистические итоги промышленного развития России». *Труды Императорского вольного экономического общества* 1 (1898): 1–41.
- Ярхо Б. И. «Методология точного литературоведения». Ярхо Б. И. *Методология точного литературоведения: Избранные работы по теории литературы*. Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. Под общей редакцией М. И. Шапира. Москва: Языки славянских культур, 2006: 1–400.

Антон Кјунаљ

ИЗ ИСТРАЖИВАЊА ПОСВЕЋЕНОМ РУСКИМ
„ДЕБЕЛИМ“ ЧАСОПИСИМА 1890-ИХ ГОДИНА:
О РАЗНОВРСНОМ МАТЕРИЈАЛУ У ЧАСОПИСУ „КЊИГЕ НЕДЕЉЕ“
(1891–1901)

Резиме

Све до садашњег тренутка у рускоговорној научној традицији занемарена је тенденција ка коришћењу квантитативних метода при анализи обимног корпуса текстова: антологија, хрестоматија, издања периодике итд. У овом чланку ћемо приказати како квантитативни метод, примењен на периодичко издање, може дати озбиљне резултате, а такође да омогући осветљавање перспективе даљих истраживања. Као пример, узећемо часопис „Књиге Недеље“ у свом другом периоду излагања (за време првог периода од 1878-1890. године, часопис се водио као белетристички прилог новинама „Недеља“ да би се 1891. године претворио у „свекњижевни“ часопис). Овај часопис се у тексту разматра као комплексна, хронолошки организована целина, коју је могуће квантитативно (тј. статистички) анализирати. Ауторов задатак је да укаже на промене у структури часописа, као и на законитости услед којих је дошло до таквих промена.

Кључне речи: квантитативан метод, периодика, часопис, „Књиге Недеље“.

Олег Лекманов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва
lekmanov@mail.ru

«ЖУКОВСКОГО, БАТЮШКОВА, ЛИЦЕИСТА ПУШКИНА»:
(ИЗ КОММЕНТАРИЯ К «АНТОНОВСКИМ ЯБЛОКАМ»
И. А. БУНИНА)

*Прошлое, думал он, связано с настоящим
непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого.*

*И ему казалось, что он только что видел
оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца,
как дрогнул другой.*

(А. П. Чехов, «Студент»)

В статье предполагается, что в рассказе Бунина «Антоновские яблоки» завлена литературная позиция «поскребыша» – бедного и слабого наследника великих традиций, заложенных в произведениях большинства больших русских писателей XIX века, – которую в дальнейшем Бунин будет отстаивать всю жизнь. В связи с этим интерес представляет фраза из рассказа: «А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина». Автор статьи полагает, что Жуковский открывает этот ряд не только потому, что был представителем актуальной для Бунина литературной традиции, но и потому, что он был его реальным биографическим предком. Таким образом, Бунин подкрепляет свою литературную генеалогию собственным родословным деревом.

Ключевые слова: литературная генеалогия, родословная, Иван Бунин, «Антоновские яблоки».

This article proposes that in his story *Antonovka Apples*, Ivan Bunin established the literary persona of a “runt,” a poor and weak heir of great traditions developed in the works of many great Russian writers of the nineteenth century – a persona Bunin stuck to all his life. In connection with this, one phrase from the story is of special interest: “And there were the periodicals with the names of Zhukovsky, Batiushkov, and the young Lycée student Pushkin.” The author believes that Zhukovsky opens the list not only because he was a representative of the literary tradition important for Bunin, but also because he was his real biographical ancestor. Thus, Bunin reinforces his literary genealogy with his own family tree.

Key words: literary genealogy, ancestry, Ivan Bunin, *Antonovka Apples*.

Главная тема рассказа «Антоновские яблоки», знаменательно датированного 1900-м, «переломным» между двумя столетиями годом, – это тема угасающего деревенского быта русского дворянства. В финальной главке И. А. Бунин с горечью, но и с гордостью рассказывает о жизни «мелкопоместных, обедневших до нищенства» (418)¹ представителей дворянского сословия. К ним он явно относит и себя.

Бросается в глаза, что многие сегменты, из которых в «Антоновских яблоках» складывается общая картина приусадебной жизни XIX века, как бы *вырезаны* автором из русской прозы и поэзии того времени. Это и сидение ночью у костра (как в «Бежином луге» И. С. Тургенева), и перелистывание книг в дворянской библиотеке (как в седьмой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина), и словно бы из Н. В. Гоголя позаимствованное описание «великолепного кулеша с салом» (408), и, конечно же, сцены помещичьей охоты (как в «Графе Нулине» Пушкина, «Записках охотника» Тургенева, «Войне и мире» Л. Н. Толстого...).

К этому нужно прибавить, что само построение бунинского рассказа, представляющего собой неторопливый и любовный каталог мельчайших деталей, из которых ткалась повседневная жизнь дворян и крестьян, почти без сомнения восходит к знаменитому сну Обломова из романа И. А. Гончарова.

Бунинский прием (литературная подсветка сцен дворянской жизни) демонстративно обнажен в третьей главке «Антоновских яблок», в которой помещик Арсений Семенович, собирающийся на охоту, «шутливо-важно декламирует баритоном» две строки из «Псовой охоты» А. А. Фета:

Пора, пора седлать проворного донца
И звонкий рог за плечи перекинуть!
(415)

В чем функция этого приема? На наш взгляд, в том, что Бунин воспекает и оплакивает не только уходящую эпоху тургеневских «дворянских гнезд», но и завершающийся период истории отечественной словесности, представленный в рассказе отсылками к Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Гончарову, Толстому, Фету...

Рискнем предположить, что в «Антоновских яблоках» неброско заявлена и та литературная позиция, которую Бунин будет методично до педантизма отстаивать всю жизнь. Это позиция «поскребыша» – бедного и слабого наследника великих традиций, заложенных в произведениях едва ли не всех больших русских писателей XIX века, за исключением разве что Ф. М. Достоевского². Прибегая к формуле другого отечественного нобелиата, отношение автора «Антоновских яблок» к гигантским теням русских классиков можно было бы обозначить так: «В лучшие свои

¹ Здесь и далее «Антоновские яблоки» цитируются по изданию (Бунин 2006) в сокращенном виде: только номера страниц в круглых скобках.

² Об отношении Бунина-писателя к Достоевскому см.: (Лотман 1993).

минуты я кажусь себе как бы их суммой – но всегда меньшей, чем любая из них, в отдельности. Ибо быть лучше их на бумаге невозможно» (Бродский 1992: 6).

В свете сказанного особое значение приобретает вполне проходной, казалось бы, перечень фамилий русских поэтов из все той же, третьей главки рассказа Бунина: «А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина» (417). Почему этот список открывается именем В. А. Жуковского? Не потому ли, что оно оказывается идеальной точкой пересечения двух главных тематических линий рассказа «Антоновские яблоки»?

С одной стороны, та эпоха в отечественной литературе, сквозь призму которой Бунин в рассказе смотрит на действительность и наследником которой он себя ощущает, начинается именно со стихотворений Жуковского и К. Н. Батюшкова.

С другой стороны, Жуковский, как известно, был не только метафорическим, но и настоящим бунинским предком. Незаконный сын помещика Тульской губернии Афанасия Ивановича Бунина (помещиком Орловской и Тульской губерний являлся и отец автора «Антоновских яблок»), Жуковский воспринимался младшим писателем в качестве драгоценного звена в той родственной цепи, где он сам стал едва ли не последним звеном.

О том, насколько важной для литературной и реальной родословной молодого прозаика и поэта была фигура Жуковского, косвенно свидетельствует факт, что спустя год после написания «Антоновских яблок» Бунин начал работу над очерком, специально посвященным творчеству автора «Светланы» и «Людмилы». 8 мая 1901 года он извещал брата Юлия: «Поклонись Николаю Федоровичу (Михайлову, издателю “Вестника воспитания”. – *О. Л.*) и спроси его, не возьмет ли он у меня осенью статью о Жуковском. Ты знаешь, как я его люблю»³. К сожалению, ни сама эта статья, ни какие-либо наброски к ней не найдены и, вероятно, не сохранились.

Также отметим, что в том микрофрагменте «Антоновских яблок», о котором сейчас идет речь, и особенно в следующем за ним ненавязчиво возникают как литературные, так и родственные мотивы, тесно связывающие Бунина с Жуковским:

И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из «Евгения Онегина». И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза... (417)

³ Цит. по первой публикации: (Бабореко 2004: 81). О Буине и Жуковском (без привлечения разбираемого нами фрагмента «Антоновских яблок») см.: (Анисимова 2011; Анисимова – Анисимов 2015).

Упомянув о «Евгении Онегине» вслед за перечислением имен «Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина», Бунин не только отсылает читателя к XX–XXIV строкам седьмой главы «Евгения Онегина», где, как и в финале третьей главки «Антоновских яблок», говорится о дворянской усадебной библиотеке, но и указывает на генезис пушкинского гения – от лицейских опытов и ученичества у Жуковского и Батюшкова до великого романа в стихах.

Рассказывая же о бабушке и других представительницах своей семьи, смотрящих на него с портретов начала – середины XIX века, Бунин в очередной раз вводит в «Антоновские яблоки» тему собственного рода и через него – тему Жуковского-предка. Напомним, что после смерти Афанасия Бунина в 1791 году заботы о подрастающем Жуковском взяла на себя его бабушка, Мария Григорьевна Бунина.

Таким образом, мы вправе воспринять как прямой автокомментарий к имени Жуковского из перечня поэтов Золотого века в «Антоновских яблоках» то место из письма Бунина к Н. Р. Вредену от 9 сентября 1951 года, в котором он с гордостью подводит итоги своей деятельности. Делает это Бунин в третьем лице, утверждая, что он «классически кончает ту славную литературу, которую начал⁴ вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой своей незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца...» (Бабореко 2004: 408).

ЛИТЕРАТУРА

- Анисимова Е. Е. ««Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: Эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина “Натали”». *Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология»* № 2 [14] (2011): 78–84.
- Анисимова Е. Е., Анисимов К. В. «Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И. А. Бунина 1910-х гг.: Поэтика баллады и эстетика “страшного”. Статья I». *Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология»* № 1 [33] (2015): 88–113.
- Бабореко А. К. *Бунин: Жизнеописание*, Москва: Молодая гвардия, 2004.
- Бродский, Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского: В 4 томах*. Составитель Г. Ф. Комаров. Т. 1. Санкт-Петербург; Москва; Париж; Нью-Йорк: Культурно-просветительское общество «Пушкинский фонд»; Третья волна, 1992.
- Бунин И. А. *Полное собрание сочинений: В 13 томах*. Т. 1: Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). Москва: Воскресенье, 2006.
- Лотман Ю. М. «Два устных рассказа Бунина: (К проблеме “Бунин и Достоевский”))» [1987]. Лотман Ю. М. *Избранные статьи: В 3 томах*. Т. III. Таллинн: Александра, 1993: 172–184.

⁴ Курсив в цитате принадлежит Бунину. – О. Л.

Олег Лекманов

„ЖУКОВСКОГ, БАЋУШКОВА, ЛИЦЕИСТЕ ПУШКИНА“:
(ИЗ КОМЕНТАРА О „АНТОНОВСКИМ ЈАБУКАМА“ И. А. БУЊИНА)

Резиме

У чланку се полази од претпоставке да је у Буњиновој причи „Антоновске јабуке“ изражена књижевна позиција „ружног пачета“ - сиротог и слабог наследника велике традиције, који је своје место нашао у делима већине истакнутих руских писаца XIX века, и за коју ће се и убудуће Буњин залагати читавог живота. У вези с тим, интересантна је фраза из приче: „А ово су часописи с именом Жуковског, Баћушкова, лицеисте Пушкина“. Аутор чланка претпоставља да Жуковски покреће тај низ, не само зато што је био представник књижевне традиције актуелне за Буњина, него и зато што је био његов реални предак. На тај начин, Буњин подкрепљује своју књижевну генеалогiju сопственим родословним стаблом.

Кључне речи: књижевна генеалогija, родослов, Иван Буњин, „Антоновске јабуке“.

Александра Чабан
Тартуский университет
achaban@list.ru

ЛЕРМОНТОВ VS. ПУШКИН:
О «ПОЭТИЧЕСКОЙ ГЕНЕАЛОГИИ» А. БЛОКА
В КРИТИКЕ Н. ГУМИЛЕВА

В рецензиях на поэтов-современников Николай Гумилев выстраивал своеобразные «поэтические генеалогии». Данная статья посвящена выявлению и описанию того, как именно он конструировал «поэтическую генеалогию» Александра Блока. Несмотря на то что в соотношении со всем корпусом критических текстов Гумилева рассмотренные рецензии занимают небольшую часть, в ценностном соотношении они весьма значимы. Именно здесь ярко проявляется механизм формирования и раскрываются причины выбора определенной «поэтической генеалогии» и ее подверстывания под текущий историко-литературный контекст. Блок у Гумилева оказывается тесно связанным с немецкой традицией, точнее, с немецким романтизмом, а также с Лермонтовым; в противовес «немецкой» линии Гумилев выдвигает линию «французскую», соотносящуюся с традицией парнасской школы, а также с Пушкиным. Тем самым намечается система ценностей будущего акмеизма.

Ключевые слова: Николай Гумилев, Александр Блок, журнал «Аполлон», символизм, акмеизм.

In his 1912 literary reviews of contemporary poets, Nikolay Gumilyov constructed interesting “poetic genealogies” that formed the basis for his later concept of Acmeism. The present article discusses how exactly he put together his “poetic genealogy” of Alexander Blok. In quantitative terms, the 1912 reviews make up only a small part of Gumilyov’s critical legacy, yet their significance is considerable. It is here that his mechanism of developing a particular “poetic genealogy” and its underlying principles become clear, and its relationship to the contemporaneous literary context is revealed. For Gumilyov, Blok is strongly connected to the German tradition, to the German Romanticism in particular, and also to Lermontov. As a counterbalance to the “German line,” Gumilyov discovers the “French” line, which is related to the Parnassians, on the one hand, and to Pushkin, on the other. The opposition of the “French” and “German” lines later forms the value system of Acmeism.

Key words: Nikolay Gumilyov, Alexander Blok, *Apollon* magazine, symbolism, Acmeism.

В начале июня 1911 года Н. Гумилев просил секретаря «Аполлона» Е. Зноско-Боровского переслать ему на рецензирование новые книги: «Пожалуйста, пришли мне второй том “*Cor Ardens*”а и Блока; с ними будет много работы» (Гумилев 2007: 159). Работы, по всей видимости,

оказалось действительно много, поскольку рецензия на второй том книги стихов «Сог Арденс» Вяч. Иванова вышла только через год, в «Аполлоне» № 6 за 1912 год, а рецензия на А. Блока, его четвертую книгу «Ночные часы», – через полгода, в № 1 «Аполлона» за 1912 год.

В отличие от Вяч. Иванова, Блок ранее не становился объектом внимания автора «Писем о русской поэзии», хотя имел на это все шансы. Примечательно, что Гумилев, начавший карьеру критика еще в 1908-м, обходит вниманием третью книгу стихов Блока «Земля в снегу», вышедшую в том же году. На изданные в то же время книги стихов других известных символистов: «Сети» М. Кузмина, «Пути и перепутья: Собрание стихов. Т. II» В. Брюсова, «Пламенный круг» Ф. Сологуба, «Только любовь. Изд. второе» К. Бальмонта и т. д. – Гумилев, однако, отзывы написал.

Всплеск интереса Гумилева к Блоку в 1912 году не ограничился выходом одной рецензии. Еще через полгода, в № 8 «Аполлона», была написана вторая и последняя рецензия Гумилева на Блока – на первое издание его трехтомного собрания стихотворений (1911–1912).

1912 год, как известно, оказался для Гумилева переломным: возникновение акмеизма и издание новой, также четвертой, книги стихов «Чужое небо» маркировали заметную эволюцию автора и преодоление его ученического этапа. На этом фоне содержание рецензий на книги стихов Блока приобретает особую значимость, особенно если отметить слишком долгий период написания первой рецензии и достаточно короткий – второй.

О рецепции Гумилевым творчества Блока написано внушительное количество исследований. Одной из первых блоковскую оценку акмеизма описала З. Г. Минц в статье «Блок и Пушкин» (1973). Исследователь соотносит также восприятие Блоком и Гумилевым творчества Пушкина и его роли в развитии русской литературы (см. Минц 2000).

Отзывы Гумилева рассмотрены также в книге П. Громова «А. Блок, его предшественники и современники». Громов уделяет внимание не только второй рецензии Гумилева, но и первой, отмечая и в ней черты акмеистической критики. При этом автор старается указать на намеренное упрощение Гумилевым взглядов Блока, а иногда и на «передергивание» исходных символистских установок, что кажется несколько неоправданным (Громов 1986: 408–412).

В предисловии к публикации не вышедшей при жизни поэта рецензии «Театр Александра Блока» Р. Д. Тименчик не только выстраивает канву взаимоотношений поэтов, но и прослеживает эволюцию восприятия Гумилевым своего современника (Тименчик – Щербаков 1993). Важной особенностью оценки Блока автор считает повышенную акмеистическую ангажированность рецензий, связанную с особым периодом их появления в жизни Гумилева: «Осенью 1911 года Гумилев вместе с Городецким организовал Цех поэтов, Блок (по-видимому, в пику Вяч. Иванову) рассматривался ими как “классик” этого кружка. Соответственно, в поэзии Блока Гумилев выделял в этот период “акмеистические” черты»

(Тименчик – Щербаков 1993: 23). Обратим внимание, что, иллюстрируя свою мысль, исследователь приводит цитаты только из второй рецензии на Блока.

Предлагаем обратить внимание на рецензии и сопровождающий их историко-литературный контекст не только с позиции «подготовительных работ» Гумилева по внедрению акмеизма, но и с точки зрения тех приемов, которые использует критик в своем анализе, в частности попытаемся выявить и описать конструируемую в рецензиях «поэтическую генеалогию» Блока.

Этот прием широко распространен у Гумилева-критика. Например, попадая в поле конструирования «поэтической генеалогии», такая характеристика, как «благородство», начинает употребляться им метафорически: не просто в современном для начала XX века значении – как «рождение от благородных родителей» (Орлов 1884: 241), но как «высокое» литературное происхождение, принадлежность поэта к «высокой» (в понимании Гумилева) культуре: «Та же <...> задумчивость, то же отсутствие позы и естественное благородство линий» (у В. Пяста и прерафаэлитов) (Гумилев 1991: 40); «...благородный ритм греческой речи» (в рецензии на Тэффи) (Гумилев 1991: 56); «Борис Садовской поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, учась у ее второстепенных поэтов. <...> Сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом – обличают близость поэта к новому направлению...» (Гумилев 1991: 69); «Он (Ю. Верховский – А. Ч.) учился у Баратынского, Языкова, Дельвига, Полонского и Майкова. <...> В нем (поэтическом языке Верховского. – А. Ч.) есть та благородная серьезность, которая получается только бескорыстной и глубокой любовью к искусству» (Гумилев 1991: 38); «Брюсов, восстановивший в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи» (Гумилев 1991: 68); «В этих простых и бесконечно благородных строках Брюсов подчеркивает свою не звериную и не божественную, а именно человеческую природу, любовь к культуре в ее наиболее ярких и характерных проявлениях» (Гумилев 1991: 99) и др. Цитаты так или иначе демонстрируют «благородное происхождение» авторов: творчество Пяста восходит к Э. По и прерафаэлитам, сочинения Ю. Верховского – к Баратынскому и Майкову, поэзия Садовского – к пушкинской эпохе, поэзия Брюсова – к Пушкину и мировой культуре.

В рецензии на «Ночные часы»¹ Блок также наделен особым благородством: «В чисто лирических стихах и признаниях у Блока – лермонтовское спокойствие и грусть, но и тут тоже характерное различие: вместо милой заносчивости маленького гусара, у него благородная задумчивость

¹ Четвертая книга стихов Блока состояла из шести циклов: «На родине» (куда вошел подцикл «На поле Куликовом»); «Возмездие»; «Опять на родине» (цикл состоял из переводов Гейне); «Голоса скрипок»; «Страшный мир»; «Итальянские стихи». Об истории формирования «Ночных часов» см.: (Блок 1997: 563–564).

Михаэля Крамера²) (Гумилев 1991: 93). «Благородство» Блока, в отличие от других поэтов, двупланово: он выступает как наследник и лермонтовской, русской, линии в литературе, и немецкой. Концепт «немецкости» подчеркивается на протяжении всей рецензии на уровне эпитетов (красота и гармония Блока – «шиллеровские», тоска – «лоэнгриновская», благородство – «Михаэля Крамера», человечность – «опять-таки шиллеровская» (Гумилев 1991: 92–93)). Текст также содержит и прямое указание иностранного влияния на поэта: «...Переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии <...>, к шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока» (Гумилев 1991: 93).

Тесная связь Блока с немецкой литературой³, в частности с немецким романтизмом, отмечалась и другими критиками. М. Волошин в рецензии на «Нечаянную радость» писал: «...Относительно Блока не может быть никаких сомнений в том, что он поэт, так как он ближе всего стоит к традиционно-романтическому типу поэта – поэта классического периода немецкой поэзии»⁴. У Гумилева эта связь прослеживается и в других рецензиях, причем ее преодоление критик будет отмечать как заслугу автора: «Он (Шершеневич. – А. Ч.) ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности, как бунт против настроения раннего немецкого романтизма в русской поэзии» (Гумилев 1991: 125).

Через указание на немецкую культуру Гумилев неоднократно выстраивает соотношение с современным литературным процессом. Немецкая культура от Шиллера до Вагнера и Гауптмана для Гумилева и большинства его современников-литераторов метонимически отсылала к немецкому романтизму⁵, тесно связанному с мистической ветвью русского символизма, ярчайшим представителем которого являлся Блок.

² Михаэль Крамер – главный герой одноименной драмы 1901 года немецкого драматурга Герхарта Гауптмана. О специфике пьесы см. фрагмент неопубликованной рецензии Л. Украинки (1901): «Гауптман всегда был мистиком настолько, насколько бывает им всякий истинный поэт, но не больше, и не мистическое настроение вызывает его драма, от начала до конца реальная и “страшно правдивая”, как ее герой. Нам слышится в ней не порыв прочь от жизни, который, пожалуй, звучит в нескольких фразах Михаэля Крамера, а попытка найти “освобождающее слово”, освобождающее от “вавилонского проклятия” одиночества, которое превращает любящего отца в тирана» (Украинка 1977: 153).

³ Значительную роль здесь сыграли и настоящие немецкие корни поэта (по отцу). Сам Блок также неоднократно подчеркивал свою «немецкость».

⁴ См. контекст цитаты: «Рассматривая лица других поэтов, можно ошибиться в определении их специальности: Вячеслава Иванова можно принять за добросовестного профессора, Андрея Белого за бесноватого, Бальмонта за знатного испанца, <...> Брюсова за цыгана, но относительно Блока не может быть никаких сомнений в том, что он поэт, так как он ближе всего стоит к традиционно-романтическому типу поэта – поэта классического периода немецкой поэзии» (Волошин 1907: 5).

⁵ Ср. характерный ряд продолжателей линии немецкого романтизма в рецензии Д. Философова: «Исходя из совершенно правильного тезиса, что романтическое мироощущение продолжало быть великой культурной силой в течение всего XIX века, г. Жирмунский (в заключительной главе книги) помечает связи романтизма первого с

Монография В. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», выпущенная в 1914 году, и рецензии на нее обобщают опыт такого восприятия. Д. Философов замечает:

...Если современная наша критика хочет объективно отнестись к произведениям русских «символистов», таких писателей, как А. Блок, Андрей Белый, не говоря уже о Тютчеве, Сологубе, Мережковском, Вяч. Иванове и многих, многих других, она должна понять связь культурной преемственности между ранним немецким романтизмом и современными нашими символистами (Философов 1914: 3).

В других своих текстах Гумилев также сближает немецкую линию в культуре и мистический символизм посредством общего эпитета – «туманный»: «Эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле *германских лесов*»⁶ («Наследие символизма и акмеизм») (Гумилев 1991: 17); «Только, пожалуй, больше мягкости, переходящей иногда в расплывчатость, *туманность* непродуманного *мистицизма*» (рецензия на Пяста) (Гумилев 1991: 40); «Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизм утверждений *туманно-мистического* свойства и наивно-иератические позы – все это плохая помощь при создании эпоса» (рецензия на Кузьмину-Караваеву) (Гумилев 1991: 101) и т.д.

В противоположность немецкой линии поэт выдвигает линию французскую, соотносящуюся с традицией Парнасской школы. Эта оппозиция сложилась у Гумилева еще на раннем этапе его творческого пути: «Насмотревшись картин Gustave'a Moreau и начитавшись парнасцев и оккультистов <...>, я составил себе забавную теорию поэзии, нечто вроде Mallarmé, только не идеалистическую. <...> Вы и Ваше творчество играют большую роль в этой теории», – писал он Брюсову в 1908 году (Тименчик – Щербачков 1991: 467). Линию же мистического символизма он несколько раз декларативно отвергает: «Самого Леконта де Лиля я нахожу смертельно скучным, но мне нравится его манера вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты. Во всяком случае это спасенье от блоковских туманностей» (письмо к Брюсову от 14 июля) (Тименчик – Щербачков 1991: 480). Примечательно, что немного позже Блок в свою очередь критиковал Гумилева, называя его французом: «Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы слишком литератор... Вы француз?» (Чуковский 1922: 174).

В манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913) «немецкая» линия, породившая мистический символизм, окончательно дискредитируется автором. Гумилев противопоставляет ей установки французской школы:

современной литературой <...> (Шопенгауэр, Ницше, Рих. Вагнер, Стефан Георге, Ибсен, Метерлинк и т.д.)» (Философов 1914: 3).

⁶ Очевидно, источником подобной характеристики является пушкинская характеристика Ленского: «Он из Германии туманной / Привез учености плоды...».

Мы, русские, не можем не считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. <...> Светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, – ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, – стала теперь на место той безнадежной немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты (Гумилев 1991: 17).

Другое русло, откуда, по мнению Гумилева, берет начало поэтика Блока, не менее симптоматично. Не только в рецензии на «Ночные часы», но и в других высказываниях Гумилев также сближал Блока с именем Лермонтова: «Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока», – замечал он в рецензии на «Сог Ardens» (Гумилев 1991: 82). Не приходится отрицать влияние на поэта традиций Лермонтова: это было отмечено мемуаристами и исследователями (Максимов 1964; Журавлева 2002). Кроме того, стихотворения в книге стихов «Ночные часы», действительно, содержат много лермонтовских реминисценций: «Под шум и звон однообразный» – из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...»; «На смерть младенца» – из стихотворения «Благодарность»; «Россия» – из стихотворения «Родина»; стихотворение «Демон» и т.д. Однако, как и в случае с «немецкостью» Блока, в этой характеристике заключен более сложный комплекс представлений критика не только о поэтической традиции и литературной преемственности, но и о литературном процессе 1910-х годов.

Критики и до Гумилева, и после него пытались концептуализировать лермонтовскую традицию в русской литературе. «Лермонтовское» русло русской поэзии как антитеза руслу «пушкинскому» – базовые понятия и статьи Андрея Белого «Апокалипсис в русской поэзии», опубликованной в № 4 «Весов» за 1905 год: «Два русла определенно намечаются в русской поэзии. Одно берет свое начало от Пушкина. Другое – от Лермонтова. Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и наконец Блока» (Белый 2012: 482). Согласно представлениям Андрея Белого, ярчайшим выразителем «пушкинского» русла русской поэзии является Брюсов, а «лермонтовского» – Блок. Иерархия, которую выстраивает Гумилев, весьма сходна с этим построением. Гумилев тоже последовательно сопоставляет Блока с Лермонтовым, а Брюсова – с Пушкиным.

Будущее русской литературы, однако, Андрей Белый видит в синтезе обоих направлений: «Лермонтовская и пушкинская струи русской поэзии, определившись в Брюсове и Блоке, должны слиться в несказанное единство» (Белый 2012: 489). Гумилев тоже часто сопоставляет имена Брюсова и Блока⁷, но у него обе линии идут параллельно, не пересекаясь

⁷ Не только зрелый, но и юный Гумилев ставил Блока рядом со своим учителем. Так, в письме к Брюсову от 11/24 марта 1907 года молодой поэт признается: «Меня мало

и не соединяясь в одну: «Стих его (Сологуба – А. Ч.), мягкий и певучий, лишен и медной звонкости брюсовского стиха, и неожиданных поворотов блоковского» (Гумилев 1991: 36); «Стихи Чролли совсем не плохи, они только безнадежно неинтересны, как что-то уже давно слышанное, и не от Брюсова или Блока, а от их случайных подражателей» (Гумилев 1991: 149); «Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге, очевидно, предпочитает Блока, М. Долинов – Брюсова» (Гумилев 1991: 90); «И легко помириться с тем, что Брюсов в переводе стал звучать, как Вьеле-Грифэн, что Блок оказался очень похожим на Метерлинка» (в переводе Жана Шюзвиля) (Гумилев 1991: 145). Гумилев рассматривает литературную эволюцию не как синтез, а как выделение более мощной и жизнеспособной линии, ее развитие до высшего расцвета⁸.

Пушкинские характеристики далее будут трансформированы в эстетическую программу акмеизма. Антитеза пушкинского и лермонтовского русел, таким образом, только схематически, а не концептуально, соотносится с системой Андрея Белого, но позволяет Гумилеву наглядно обозначить полюса в русской литературе, причем, соотнося поэтов с той или иной линией, определить приоритетную, но при этом отдать должное и существованию второй⁹. Эта тенденция в разделении поэтов, однако, весьма подвижна.

утешает, что мне только 21 год, и очень обескураживает, что я не могу прочитать себе ни одно из моих стихотворений с таким же удовольствием, как напр<имер>, Ваши “Ахилл у алтаря”, “Маргерит” и др<угие> или “Песню Офелии” Ал. Блока» (Тименчик – Щербаков 1991: 431). Немного позже Гумилев выражает желание познакомиться с Блоком, используя посредничество Брюсова: «Может быть, Вас не затруднило бы дать мне рекомендательное письмо к Ал<ександру> Блоку, которого Вы, наверно, знаете. Его “Нечаянная Радость” заинтересовала меня в высшей степени», – спрашивал Гумилев в письме от 1 мая 1907 года (Тименчик – Щербаков 1991: 432). Нельзя с уверенностью сказать, намеренно ли Блок держал дистанцию с молодым Гумилевым (ему, по всей видимости, была известна история с неудачной аудиенцией Гумилева у Мережковских), но откладывающийся момент знакомства, вероятно, повлиял на смену отношения молодого поэта к старшему поэту – от восторженного к более прохладному, а иногда и ироничному. На протяжении всего 1908 года в переписке с Брюсовым встречается ряд нелестных, иногда совершенно необоснованных, отзывов: «В самом деле, мы (т.е. русские читатели) получаем Блока и Городецкого по несколько книг в год, а Вас (Брюсова. – А. Ч.) – раз в три [года] и даже больше» (письмо от 10/23 февраля) (Тименчик – Щербаков 1991: 469); «Не думайте, что я соблазнился ересью В. Иванова, Блока или других. По-прежнему я люблю и ценю больше всего путь, указанный для искусства Вами» (письмо от 20 августа) (Тименчик – Щербаков 1991: 482); см. также процитированное выше письмо от 14 июля о Леконте де Лиле и «блоковских туманностях». О весьма скептическом поведении Блока в отношении молодых поэтов см. также замечание Р. Тименчика: «У молодежи возникало естественное стремление вступить в негласный контакт с поэтом, но оно часто сталкивалось со ставшей вскоре широко известной нелюдимостью Блока. <...> Поэтому среди части петербургской молодежи возникло нечто вроде вкусового запрета на эпистолярное обращение к Блоку, и в роли “писем к Блоку” выступали статьи о нем» (Тименчик 1987: 562).

⁸ Не случайно литературное течение, главой которого станет Гумилев, он назовет акмеизмом. ἀκμή (*греч.*) – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора.

⁹ Несмотря на то что пушкинская линия для Гумилева приоритетна, поэты лермонтовского русла (кроме Блока, это Сологуб и др.) высоко им оценены.

Представленная в таком виде, концепция поэтической генеалогии Блока может показаться не слишком привлекательной: из французской, приоритетной, и немецкой, маргинальной с точки зрения Гумилева, линий для характеристики поэта-символиста выбрана немецкая, из пушкинских и лермонтовских традиций выбран Лермонтов. Такой подход к определению места поэта в системе современного литературного процесса, вероятно, мог смущать и самого критика. Как отмечали многие мемуаристы, Гумилев, несмотря на все эстетические разногласия, всегда высоко ценил талант Блока. Возможно, для того чтобы скорректировать свою позицию по отношению к творческому генезису Блока, он в первой рецензии не только выбирает положительные и даже отчасти акмеистические характеристики в «немецком» русле Блока (человечность, задумчивость, гармония), но и выделяет в его творчестве также линию Некрасова¹⁰, который выступает противовесом романтической лермонтовской (и немецкой) линии: «Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его “петь и плакать” своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа. Первый – некрасовский, второй – лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически нераздельных» (Гумилев 1991: 91).

Стоит также заметить, что, в отличие от символистов, Гумилев рассматривает Лермонтова не как «богоборца» или «фаталиста», но как поэта «линий и красок» (из рецензии на «*Cor Ardens*»¹¹). Во многом близкое Гумилеву восприятие творческой эволюции Лермонтова впервые было развито в статье И. Анненского «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе»:

Как певец гор, Лермонтов любил краски. Особенно любил он белую и голубую. У него встречаются разные оттенки белого – жемчужный и перловый, серебряный, снеговой, лилейный; я не встретил, впрочем, ни молочного ни мелового, может быть, оттого, что поэт любит отмечать краски воздушные, солнечные. Для голубого у него является эмаль, бирюза, лазурь; часто встречаются синий, темно-синий цвет. Поэт любит розовый закат, белое облако, синее небо, лиловые степи, голубые глаза и золотистые волосы (Анненский 1979: 247).

Таким образом, лермонтовская линия, отчасти воспринятая Гумилевым через Анненского, хотя и не была приоритетной для критика, но содержала в себе элементы, приближающиеся к его эстетическим взглядам.

Примечателен еще один факт: согласно «Книжной летописи», «Ночные часы» вышли в период с 10 по 17 ноября 1911 года; в списке книг, поступивших в редакцию «Аполлона», книга появляется в № 10 (последнем) за 1911 год. Соответственно, в цитированном июньском письме Гумилева Зноско-Боровскому речь шла о другой книге поэта-мистика. Вес-

¹⁰ Роль образа Некрасова и «некрасовской» линии в критических отзывах Гумилева – тема для отдельного исследования.

¹¹ Напомним еще раз: «Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока» (Гумилев 1991: 82).

ной 1911 года вышел первый том собрания сочинений, в который вошли стихотворения, написанные поэтом до 1904 года. Очевидно, что Гумилев предпочел дожидаться книги стихов Блока, где была отражена поэтика не пройденного, теургического этапа, а более новая. «Ночные часы», где были напечатаны стихотворения последних годов, здесь, безусловно, выигрывали.

За те семь месяцев, которые отделяли первую рецензию в «Аполлоне» от второй (1912, № 8), литературные события развивались весьма стремительно: от выборочных выступлений с отказом от символизма акмеисты приступили к оформлению нового течения и сбору желающих или сочувствующих под свои знамена. Во взаимоотношениях поэтов в этот период также наметилась положительная динамика. Гумилев оставляет многообещающую дарственную надпись на «Чужом небе» (весна 1912 года): «Александру Александровичу Блоку с искренней дружественностью. Н. Гумилев» (Миллер и др. 1984: 254). Во втором номере издававшегося с октября 1912 года ежемесячника «Цеха поэтов» – «Гиперборей» – Блок опубликовал стихотворение «Ответ», посвященное Вл. Гиппиусу. Рецензия на «Собрание стихотворений» Блока в полной мере отражала надежды Гумилева на эволюцию автора в сторону «прекрасной ясности».

Но прежде всего Гумилев устраняет «неправильную» (с его собственной точки зрения и с точки зрения программы акмеизма) литературную генеалогию поэта и вместо «немецкого» и «лермонтовского» начал в его творчестве конструирует иной литературный генезис, изменяя тем самым свою прежнюю концепцию. С первых абзацев рецензии Гумилев доказывает читателям, что поэзия Блока связана с «пушкинским» началом:

...Вместе с тем он обладает чисто пушкинской способностью в минутном давать почувствовать вечное, за каждым случайным образом – показать тень гения, блюдущего его судьбу. Я сказал, что это пушкинская способность, и не отрекись от своих слов. <...> Разве альбомные стихи Пушкина не есть священный гимн о таинствах нового Эроса? (Гумилев 1991: 109–110).

Кроме Пушкина, Гумилев называет и других предшественников Блока: Данте, Ронсара, Гете и Бодлера. Здесь уже начинают преобладать французы (Ронсар и Бодлер) и шире – романские поэты (Ронсар, Бодлер и Данте), что также больше соответствует приоритетам акмеизма: «Преимущество романского духа перед германским» (Гумилев 1991: 17).

Только после того, как проблема «литературного генезиса» Блока разрешена и скорректирована в нужном направлении, Гумилев предпринимает дальнейшие действия по сближению поэта с нарождающимся течением.

В рецензии Гумилев подбирает не только характеристики, какие могли быть созвучны его школе, но и тексты поэта, которые в той или иной мере могли это продемонстрировать. Так, в финале рецензии («И мир, облагороженный музыкой, стал по-человечески прекрасным и чистым

– весь, от могилы Данте до линиялой занавески над больными геранями» (Гумилев 1991: 111)) ряд «акмеистических» характеристик (прекрасный мир, мир по-человечески чистый) продолжен реминисценциями из двух стихотворений Блока. «Линялая занавеска» и «герань» отсылают к стихотворению «Опустись, занавеска линялая...» цикла «Голоса скрипок»¹²; «Могила Данте» – ключевой образ стихотворения «Равенна», заключительного в цикле «Итальянских стихов» и всей книги «Ночные часы». В предыдущей рецензии критик также выделял «Итальянские стихи» как самый гармоничный цикл сборника. К такому выводу Гумилев пришел, исходя не только из содержания стихотворений, но из предыстории издания цикла. «Итальянские стихи» появились в № 1 «Аполлона» за 1910 год. И в течение всего 1909 года молодая редакция журнала пыталась привлечь Блока в ряды сотрудников. Выход стихотворений именно здесь означал надежду на солидаризацию с идеями журнала и на будущее сотрудничество. Одновременно Гумилев воспринял выход «Итальянских стихов» в «Аполлоне» как шаг от мистического символизма в сторону поэтики Брюсова. «Он стремится к строгому искусству <...> от произвольных догадок, выкриков и подмигивания (“Земля в снегу”). <...> Пример – его стихи в “Аполлоне”, где он явно учится у Вас», – писал он Брюсову (Тименчик – Щербаков 1991: 500).

Помимо этого, в рецензии отчетливо видны свидетельства работы Гумилева над будущим манифестом акмеистов. Так, размышления о звездах («...Звезды, смысл и правда которых в том, что они недосыгаемы» (Гумилев 1991: 110)) будут воспроизведены впоследствии и в манифесте («Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе» (Гумилев 1991: 19)).

В рецензии также присутствуют параллели со статьей С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Например, у Гумилева:

Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. <...> Принял и полюбил все – и болотного попика, <...> и карлика, <...> и чертенят, <...> и в глубине этого сомнительного царства, как царицу, в шелках и перстнях Незнакомки, Истерию с ее слугой, Алкоголем (Гумилев 1991: 110).

Ср. у Городецкого:

...Этот новый Адам <...> огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуйя. <...> «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснушчатая», и шахтер, который «залихватски жарит на гармошке», и «слезливая старуха-гадалка» – все вошло в любовный взор Адама... (Городецкий 2002: 18).

Сложно предположить, что Гумилев, работая над рецензией о Блоке, заглянул в конспект будущего манифеста другого синдика акмеизма,

¹² Позже цикл будет расширен и переименован в «Арфы и скрипки».

но возможно обратное – что Городецкий внимательно читал статьи Гумилева того периода. Это предположение согласуется с манерой работы Городецкого-критика, излюбленным приемом которого было почти дословное воспроизведение в рецензиях отрывков из рецензий предыдущих (Чабан 2011). Подражательность манифеста Городецкого по отношению к манифесту Гумилева была отмечена еще современниками поэтов. См. воспоминания Ахматовой:

...Я помню, как к нам в Царском Селе очень поздно вечером без зова и предупреждения пришел С. К. Маковский (Малая, 63) и умолял Колю согласиться на то, чтобы статья Городецкого не шла в «Аполлоне» (т. н. манифест), потому что у него от этих двух статей такое впечатленье, что входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Н. С. заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя (Тименчик 1991: 256–257).

Выявленные параллели выделяют рецензии Гумилева на Блока среди текстов этого времени как важный документ становления акмеизма и еще более подчеркивают роль Гумилева как лидера нового направления¹³. Несмотря на то что в соотношении со всем корпусом критических текстов Гумилева рассмотренные рецензии занимают небольшую часть, в ценностном соотношении они весьма значимы. Как мы пытались показать, именно здесь ярко проявлен механизм формирования и причины выбора определенной «поэтической генеалогии» и ее «подверстывания», исходя из текущего историко-литературного контекста: от поэта «немецкой» и «лермонтовской» линии – к противоположным характеристикам «пушкинского» и «французского» русла. Подобная «альтернативная генеалогия» присутствует и в других рецензиях критика, и работа в этом направлении представляется продуктивной для полного описания концепции литературной иерархии Гумилева.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И. Ф. «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе». Анненский И. Ф. *Книги отражений*. Под редакцией Н. Т. Ашимбаевой, И. И. Подольской, А. В. Федорова. Москва, 1979: 242–251.
- Белый Андрей. *Собрание сочинений: Арабески; Луг зеленый*. Под редакцией Л. А. Сугай. Москва, 2012.
- Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем: В 20 томах*. Т. 3. Москва, 1997.
- Волошин М. «Нечаянная радость». *Русь* (11. 04. 1907): 5.
- Городецкий С. М. «Некоторые течения в современной русской поэзии». Лекманов О. А. (сост.). *Критика русского постсимволизма*. Москва, 2002: 13–20.

¹³ На начальном этапе оформления программы акмеизма многие современники склонны были считать Городецкого, а не Гумилева, главой течения. См., например, отчет В. Львова-Рогачевского: «Недавно Сергей Городецкий и группа его единомышленников из цеха поэтов выступили с манифестом об “Акмеизме”» (Львов-Рогачевский 1913: 105). Найденные переключки рецензии Гумилева с манифестом Городецкого еще более подчеркивают вторичность идей Городецкого.

- Громов П. А. *Блок, его предшественники и современники*. Ленинград, 1986.
- Гумилев Н. С. *Собрание сочинений: В 3 томах*. Т. 3: Письма о русской поэзии. Подготовка текста, примечания Р. Тименчика. Москва, 1991.
- Гумилев Н. С. *Полное собрание сочинений: В 10 томах*. Т. 8. Санкт-Петербург, 2007.
- Журавлева А. И. *Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики*. Москва, 2002.
- Львов-Рогачевский В. «Символисты и наследники их». *Современник* I (1913): 99–106.
- Максимов Д. Е. «Лермонтов и Блок». Максимов Д. Е. *Поэзия Лермонтова*. Москва; Ленинград, 1964: 247–265.
- Миллер О. В., Колобова Н. А., Вовина С. Я. (сост.). *Библиотека А. А. Блока: Описание*. Кн. 1. Ленинград, 1984.
- Миц З. Г. «Блок и Пушкин» [1973]. Миц З. Г. *Александр Блок и русские писатели*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000: 145–260.
- Орлов А. И. (сост.). *Полный филологический словарь русского языка с подробнейшим разъяснением всех отличий разговорной речи от ее письменного изображения и с указанием значения и замены всех иноязычных слов, вошедших в состав русского языка, чисто русскими словами*. Т. 1. Москва, 1884.
- Тименчик Р. Д. «Блок и литераторы: (Неизвестные письма С. А. Алякринскому, М. Ф. Андреевой, Н. С. Ашукину, П. Н. Зайцеву, В. А. Зоргенфрею, П. П. Муратову, С. Л. Рафаловичу)». *Литературное наследство*. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4. Москва, 1987: 546–566.
- Тименчик Р. Д. «Примечания». Гумилев Н. С. *Сочинения: В 3 томах*. Т. 3. Москва, 1991: 249–343.
- Тименчик Р. Д., Щербаков Р. Л. «Переписка с Н. С. Гумилевым». *Литературное наследство*. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. Москва, 1991: 400–515.
- Тименчик Р. Д., Щербаков Р. Л. «Неизвестная статья Н. С. Гумилева “Театр Александра Блока”». *Литературное наследство*. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 5. Москва, 1993: 23–34.
- Українка Леся. «“Михаэль Крамер”: Последняя драма Гергарта Гауптмана». *Зібрання творів: У 12 томах*. Т. 8. Київ, 1977: 132–154.
- Философов Д. «Немецкий романтизм и русская литература». *Речь* 06. 01. 1914: 3.
- Чабан А. А. «О манифесте С. Городецкого и о потерявшемся О. Мандельштаме». Гузаиров Т., Ягинцева О. (ред.). *Русская филология*. Вып. 22. Тарту, 2011: 70–74.
- Чуковский К. «Последние годы Блока». *Записки мечтателей* 6 (1922): 170–180.

Александра Чабан

ЉЕРМОНТОВ VS ПУШКИН: О „ПЕСНИЧКОЈ ГЕНЕАЛОГИЈИ“ А. БЛОКА У КРИТИЦИ Н. ГУМИЛОВА

Резиме

У рецензијама о песницима-савременицима Николај Гумиљов је стварао својеврсне „песничке генеалогije“. Овај рад посвећен је управо представи и опису начина на који је конструисана „песничка генеалогija“ Александра Блока. Без обзира на то што у односу на целокупан корпус критичких текстова Гумиљова размотрене рецензије заузимају невелик део, оне су у вредносном смислу од великог значаја. Управо оне јасно показују механизам формирања и разоткривају разлоге за избор одређене „песничке генеалогije“, као и за њено смештање у текући књижевно-историјски контекст. Како се испоставља, Блок је код Гумиљова у тесној вези са немачком традицијом, тачније, са немачким романтизмом, као и са Љермонтовом. Као противтежу „немачкој“ линији Гумиљов истиче у први план „француску“ линију, која се односи на парнасовце, а такође и на Пушкина. Самим тим се маркира систем вредности акмеизма који ће тек уследити.

Кључне речи: Николај Гумиљов, Александар Блок, часопис „Аполон“, симболизам, акмеизам.

Лада Панова

Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе
lada_panova@hotmail.com

«ДРУГ ДАНТЕ И ПЕТРАРКИ ДРУГ»

Статья 3

МАНДЕЛЬШТАМ – СОАВТОР 164-ГО СОНЕТА ПЕТРАРКИ*

В статье, являющейся частью большого исследования о поэзии Осипа Мандельштама, предложен новый подход к его переводам сонетов Петрарки. Сопоставление риторики, поэтики и интертекстуального фона 164-го сонета («Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace...») и мандельштамовского перевода («Когда уснет земля и жар отпышет...») приводит исследователя к выводу, что точность не входила в переводческую стратегию Мандельштама. Русский поэт переписал текст Петрарки по-своему, следуя своей собственной логике. В переводе 164-го сонета Мандельштам подчеркивал свое сходство с Петраркой, создавая «филологическую» поэзию с сильным интертекстуальным компонентом.

Ключевые слова: О. Мандельштам, Петрарка, сонет 164, поэтика перевода.

This article, part of a larger study of Osip Mandelstam's interest in Italian poetry, develops a new approach to his translations of Petrarch's sonnets. Comparing Petrarch's rhetoric, poetics and intertextual background of sonnet 164 ("Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace...") to that of Mandelstam's translation ("Kogda usnet zemlia i zhar otpyшет..."), the author concludes that fidelity to the original was not Mandelstam's main strategy. The Russian poet rewrote Petrarch's text in his own mode, following his own logic. In sonnet 164, Mandelstam's conceit was to emphasize his affinity to Petrarch in creating "philological" poetry with a strong intertextual component.

Key words: Osip Mandelstam, Petrarch, sonnet 164, poetics of translation.

1. Мандельштамовский перевод и его контексты

«Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace...» Петрарки, в «Канцоньере» – номер 164 (и № 1 в Приложении), был отобран европейской, а затем и русской культурой благодаря нетривиально преподнесенному сознанию влюбленного. Лирический герой сонета испытывает психологическую раздвоенность, своего рода «odi et amo», вызванную, правда, не плотской страстью (случай Катулла), а платонической. Раздвоенность облечена в

* Я благодарю А. К. Жолковского и И. А. Пильщикова, ознакомившихся со статьей до публикации, за ценные соображения, и Г. Д. Муравьеву – за редактирование моих переводов с итальянского языка.

парадоксалистские утверждения, построенные по принципу «X и одновременно anti-X». Постепенно они складываются в серию, которая чем дальше развивается, тем становится абсурднее. Эти риторические эффекты придают сонету 164 черты интеллектуальной фуги. Интеллектуальность – лишь одна из проявившихся в нем сигнатурных черт Петрарки. Есть и другая: самолюбование. Вместе они, в сущности, изгоняют из повествования любовную эмоцию. Получается парадокс, известный и по другим произведениям «Канцоньере»: лирический герой клянется, что потерял голову от любви, однако его рассуждения на эту тему носят подчеркнуто рассудочный характер.

До Мандельштама сонет 164 уже существовал по-русски, и даже не в одном, а в трех вариантах: «Вольном переводе с итальянского из Петрарка» («И небо, и земля, и ветры уж уснули...», 1801) Михаила Кайсарова, «Теперь, как все молчит на всем земном просторе...» (1898) Дмитрия Мина и «Земля и ветер смолкли, ветер стих...» (1927) Григория Блоха. Между переводами Мина и Блоха вышло стихотворение Владислава Ходасевича «Мы все изнываем от жизненной боли...» (1905) с перифразой самого сильного парадокса сонета 164, об умираниях-воскресениях (см. Панова 2016а: 113). Таким образом, взявшись за новый перевод этого сонета, Мандельштам стоял перед выбором: либо готовые формулы, либо Петрарка, выглядящий по-новому – без петраркистского глянца.

Над переводом сонета 164 («Когда уснет земля и жар отпышет...»; далее – КУЗ; см. Приложение 1) Мандельштам работал с 14 по 24 декабря 1933 года в Москве. КУЗ смог увидеть свет только в 1962 году и, таким образом, оказался в новом для него культурном ландшафте: будучи созданным в контексте модернистской петраркомании (см. об этом Пильщиков 2006: 29–34, Панова 2015а, 2016а), воспринимался он вне ее.

В историю русских переводов «Канцоньере» КУЗ, по словам его исследователей, вошел как самое сюрреалистически вольное истолкование сонета 164. В самом деле, Кайсаров, Мин и Блох постарались, насколько им позволяли строй русского языка, силлабо-тоника и, разумеется, их собственный талант передать и сюжет оригинала, и его риторическую оснастку, и атмосферу куртуазного обращения поэта с дамой, и тонкий психологизм, и интеллектуальный взгляд на любовь, и авторский нарциссизм. Что касается Мандельштама, то от сюжета он оставил лишь абрис, большинство парадоксов опустил, в борьбе умствования и чувства отдал победу чувству, а самолюбование Петрарки проигнорировал. Вообще, весь его перевод за исключением финала представляет собой попытку рассказать о любовной истории, наполовину петрарковской, наполовину собственного сочинения, по возможности без штампов, на языке яркой модернистской тропики. Отклонения от оригинала на уровне содержания и риторики компенсируются звуковыми, ритмическими, а также синтаксическими кальками. Перед нами – такое редкое для русской переводческой школы явление, как точная передача структуры при вольном – соавторском – обращении с содержанием и риторикой.

О том, что в КУЗ подхвачены разнообразные структуры сонета 164, есть ценные наблюдения И. М. Семенко и А. А. Илюшина. Прежде всего, мандельштамовский 5-стопный ямб в напоминание об 11-сложнике Петрарки несколько силлабизирован (см. Илюшин 1990: 376, а также Пильщиков 2015: 152–153). От рифменной структуры оригинала Мандельштам удержал не только схему ABBA ABBA CDE CDE, но также исключительно женскую рифмовку, нечастую гостью в переводах и переложениях «Канцоньере». Кстати, ранее рифменную схему оригинала воспроизвел Мин, правда, не в 5-стопном, а в 6-стопном ямбе. Мандельштам, кроме того, создал фонетические кальки с отдельных пассажей сонета (см. об этом: Семенко 1997а: 115–118, Семенко 1997б: 78–81), повторив рифму *vIVA : rIVA* в виде *разноречИВА : дИВА*¹.

Добавлю от себя, что Мандельштам, где мог, калькировал и синтаксис оригинала. Таковы отдельные пассажи в катренах 1 и 2 КУЗ (см. § 3.1) и дважды повторенный в катрене 2 оборот *целую ночь* – приблизительный структурный аналог *mille volte / mille* ('тысяча (раз)') терцета 2. Разумеется, в сонете 164 повтором выражения *mille (volte)* создается риторическая симметрия и многократность, тогда как мандельштамовский повтор иконически передает длящуюся ночь. С другой стороны, долгая *ночь* перекликается с петарковским днем (*di*), своим антонимом, ибо тот благодаря обороту 'тысяча раз' тоже представлен длящимся.

Внимание, уделенное в КУЗ структуре оригинала, позволяет услышать проступающую в нем музыку петрарковского стиха. В то же время, пестрая стилистика перевода диссонирует с образцово выверенным литературным слогом сонета 164. На словах *зефир*, *ужели* и *сверхобычно* происходит повышение стилистического регистра, на *отпышет*² и *звери* – понижение до разговорности, а *диво* привносит некоторую фольклорность. Если бы Мандельштам постарался сохранить интеллектуальную риторику Петрарки, ему пришлось бы обратиться к нейтральному регистру оригинала.

Высказывалось мнение о принципиальной непонятности КУЗ (см. Илюшин 1990: 377). Монографический анализ КУЗ, предпринимаемый в настоящей работе, исходит из противоположной посылки. Признавая, что КУЗ местами герметичен, я все же считаю, что его разгадка возможна. Для этого необходимо задаться правильными вопросами и, прежде всего, таким: зачем Мандельштаму было братья за перевод сонета 164, если поэтика Петрарки в целом и конкретно этого сонета оставляла его равнодушным?

¹ (Семенко 1997а: 122). Другие наблюдения Семенко относительно мандельштамовской рифмовки как эха петрарковской не представляются убедительными. В продолжение Семенко, рассматривавшей и другие фонетические кальки, И. А. Пильщиков назвал мандельштамовские переводы из Петрарки «фонетическими», а также связал их с аналогичными переводческими экспериментами Жуковского и Тютчева (см. об этом: Пильщиков 2011: 75–78).

² Анализ этого «редкостного» слова см. в работе: (Илюшин 1990: 377).

Поводов к тому было три.

Не доверяя Петрарке, отлакированному до «адвокатской напыщенности» русскими переводчиками вроде Вячеслава Иванова, Мандельштам попытался снять с сонета 164 налет петраркизма. Заодно пострадал и целый ряд особенностей оригинала. Но чем был ценен для Мандельштама «настоящий Петрарка»? Судя по его разговору с Семеном Липкиным, «беззаконной страстью монаха», переданной «уличной итальянской речью» (Липкин 2006).

«Уличная речь» – это, конечно, народный язык (ит. *volgare*), благодаря Данте и Петрарке обретший статус литературного. «Беззаконность» петрарковской «страсти» – тоже исторически обоснованная формулировка. Так, в сонете, открывающем «Канцоньере», лирический герой раскаивается в своей любви к Лауре, а в заключительной канцоне, обращенной к Деве Марии, Лаура не появляется вовсе. Из этих и ряда других произведений Петрарки в стихах и прозе как на итальянском, так и на латыни, следует, что его страсть, пусть и платоническая, противоречила его религиозно-мистическому *credo*. С другой стороны, Мандельштам всегда мерил своих любимых писателей по себе, и ему вряд ли было дело до «беззаконной страсти монаха», если бы в 1925 году он не пережил действительно «беззаконного» любовного романа с Ольгой Ваксель, почти разрушившего его брак.

Так мы подошли ко второму поводу, по-видимому подтолкнувшему Мандельштама к переводам из Петрарки. В 1932 году Ваксель покончила с собой, а в 1933 году (или на год-два позже) весть об этом достигла Мандельштамов (подробнее об этом см. Панова 2015б, Панова 2016в). Заботливое присутствие Надежды Яковлевны сковывало Мандельштама, не давая ему морального права открыто оплакать бывшую возлюбленную в стихах, и он сделал это по-эзоповски в четырех переводах из «Канцоньере». Научившись петрарковскому любовному дискурсу, Мандельштам нашел ему применение в своей собственной лирике, обращенной к женщинам, в частности, в любовной эпиграфии «Возможна ли женщине мертвой хвала?..». Она была написана в 1935 году в воронежской ссылке во время отлучки Надежды Яковлевны в Москву.

И действительно, между «Возможна ли...» и сонетом 164, как в оригинале, так и в мандельштамовском переводе, есть целый ряд сходжений:

по линии удаленности vs близости любимой к лирическому герою: *Она в отчуждени и в силе – В неудержимой близости <...> далеким счастьем дышит;*

по линии жара: *К насильственной жаркой могиле – жар отпышет;*

по линии метафоры «лежать в постели без движения»: *омлежалась в своей / Холодной стокгольмской постели – et nel suo letto il mar <...> giace;*

по орнитологической линии: *ласточки – лебяжий / augelli.*

С контекстуализацией КУЗ как части «вакселевского» цикла некоторые его отклонения от оригинала получают объяснение.

Прежде всего – и это отмечалось в мандельштамоведении – русский поэт поменял присущий «Канцоньере» модус взаимодействия лирического «я» и его возлюбленной с платонического на эротический. Лексическими маркерами сексуального контакта двух героев в КУЗ выступают: *близость*; *жар*, причем *пылуший*; *целую ночь*, где *ночь* – время любви. Более того, сквозь кванторное слово *целую* при прочтении силлабической строки *Целую ночь, целую ночь на страже* в силлабо-тоническом ключе проступает любовное *целую*. Далее, если в оригинале героиня – всего лишь ментальный конструкт в голове лирического «я», то в КУЗ она активное действующее лицо. Героине КУЗ к тому же приписано двуличие, которого честная (*honest*) петрарковская Лаура была чужда, но которым отмечен «вакселевский» цикл 1925 года, где *лгут* и лирический герой, и его подруга.

Третья причина притяжения Мандельштама к сонету 164 вроде бы лежит на поверхности, и тем удивительнее, что в отличие от первых двух она никогда не замечалась.

Как и Петрарка, Мандельштам был поэтом ярко выраженного интертекстуального и – шире – филологического склада, поклонником латинской поэзии и «Божественной комедии». Его выбор мог пасть на сонет 164 в виду «упоминательной клавиатуры» последнего. Дело в том, что Петрарка описал свою любовную коллизию с опорой на Овидия, Тибулла и Вергилия, с одной стороны, и провансальскую поэзию и Данте, с другой. Но как Мандельштам опознал эти подтексты: угадал? справился по академическому изданию «Канцоньере»? проштудировал петраркистику?

Для ответа на поставленный вопрос представим себе, как шла его работа над переводом сонета 164. Сомневаться в том, что он выучил оригинал наизусть, не приходится: у него была привычка декламировать петрарковские сонеты по памяти. Но для подстраховки он, конечно, должен был держать том «Канцоньере» раскрытым на соответствующей странице. Поскольку известно, что Мандельштам был счастливым обладателем издания 1908 года (Petraica 1908) с превосходным академическим комментарием, написанным Джузеппе Ригутини для предыдущего издания (1896) и обновленным для этого Микеле Скерилло, заглянем на страницы 222–223 и мы.

Свой комментарий к сонету 164 Ригутини и Скерилло снабдили следующими сведениями:

[К катренам 1–2] – ср. «Энеиду» Вергилия (IV, 522 сл.); она была уже сымитирована Стацием в «Сильвах» (V: 4). Ср. еще «L'Ultimo canto di Saffo» [Последнюю песнь Саффо] Леопарди.

Vento tace [ветер молчит] – «Ад» (V: 96): *Mentre che 'l vento come fa si* [*в современных изданиях – *ci*] *tace* [*из монолога Франчески да Римини, только что выступившей из строя сладострастников, каковой в качестве наказания подвергался гонению сильнейшей бурей] Пока, как сейчас, ветер молчит (вар.: молчит для нас / между нами)].

Affrena – tien presi [взяв, удерживает].

Nocte... mena [ночь... выводит] – Тибулл («Элегии», II, 1, 87): *iam Nox iungit equos, currumque sequuntur matris lascivo sidera fulva choro.*

Senz'onda [без волны] – immobile, tranquillo [неподвижно, спокойно].

Sface – m'uccide [убивает меня], ср. «Чистилище» (V: 134): *disfecemi Maremma* [(*)из монолога Пии, рассказывающей о двух городах, причастных ее рождению и смерти: давшей жизнь Сиене и отнявшей жизнь Маремме) уничтожила меня Маремма].

Ira – по-провансальски также печаль, ср. Raimbaut (III): *Qu'eu sui per voos gais, d'ira ples, Iratz, jauzens mi faitz trobar*; и Peire Guillem: *nulhs hom que fos aqui Non vi plus gay ni menhs iros.*

Una man... punge – «Remedia Amoris» Овидия (44): *una manus vobis vulnus opemque feret* (*слова Амура, намекающие на чудо, произведенное копьем Пелея); ср. еще «Метаморфозы» (XII: 112), «Ад» (XXXI: 4) и монографию Nicolo Scarano. *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca.* SFR, 1900. P. 27.

A riva – Non abbia fine [не имел бы предела]. Ср. секстину 30:7 «Канцоньере».

Mille... nasco – из провансальской поэзии, ср. Sordel: *Qual ieu no puesc ses lo ioy vins durar..., am tals turmens Que'l iorn mil vetz volri' esser fenitz.* Еще лучше – Bernart de Ventadorn: *Cen vetz muer lo iorn de dolor, E reviu de ioy autras cen.*

Salute – Полагаю, что Петрарка хотел создать двусмысленность, уравнивая *salute* = спасение и *salute* = Лауру. Лаура была для Петрарки, как Беатриче для Данте в «Новой жизни» (3), «la donna de la salute» [госпожа приветствия] (*имеется в виду эпизод в главе 3, рассказывающий, что Беатриче поприветствовала Данте; затем в аллегорическом видении ему предстал Амог, держащий на руках обнаженную даму, в которой он узнал свою «госпожу приветствия»). Кончается это видение тем, что Амог подает даме горящее сердце Данте и она его боязливо поедает). Ср. балладу 63 (*там речь идет о приветствии Лауры) и канцону 325: 95–96: *Li occhi pien di letizia e d'onestate / E 'l parlar di dolcezza et di salute* [(*)о Лауре) глаза, полные радости и добродетели, и речь<, > <полная> сладостности и спасения] (Petrarca 1908: 222–223; перевод мой, под звездочками – мои разъяснения. – Л. П.).

Прочитав все это, Мандельштам наверняка увидел в Петрарке родственную интертекстуальную душу. Но нашло ли это отражение в КУЗ?

Вообще говоря, от переводчика, первостепенная задача которого – сохранить верность оригиналу по линии формы и содержания, решения вторичной задачи вроде учета подтекстов ожидать трудно. В случае КУЗ ситуация осложняется тем, что Мандельштам уже отклонился от сюжета, языка и образности оригинала, и, значит, интертекстуальные лекала, по которым те были выкроены, не могли ему пригодиться. В то же время, Мандельштам с его ориентацией на «слово и культуру» вполне мог придумать совершенно оригинальный ход, который обозначил бы его родство с Петраркой – интертекстуалом и филологом. К этой гипотезе – концептуальному поводу для перевода сонета 164 – мы вернемся в конце разбора

КУЗ, когда возможности структурного, биографического и интертекстуального методов для его адекватного понимания будут исчерпаны.

2. Сонет 164 в оригинале:
структура, содержание, интертексты, риторика

Что же представляет собой сонет 164?

Прежде всего, Петрарка демонстрирует в нем блестящее владение сонетной формой. Он разводит октаву и секстет не только за счет смены одной рифменной схемы на другую, но также за счет синтаксиса и темпоральности.

Октава посвящена некому ночному «сейчас» – моменту, когда по законам природы все засыпает. В это время бодрствуют двое: Ночь, как ей и положено, и лирический герой, томящийся от любовной муки. Он, хотя и полон страданий, переживает ночь под знаком «остановись, мгновенье!». Это содержание составило одно сложное предложение, открываемое наречием *or* [сейчас]. В секстете опыт любовной муки возвеличен до чудесного явления, нарушающего законы природы и достойного аллегорической репрезентации. Синтаксически секстет тоже представляет собой одно сложное предложение. Открывает его наречие *così* [так], подчеркивающее аллегорический модус изображения всего происходящего. С *or* оно перекликается и принадлежностью к одной части речи, и отмеченным – начальным – местоположением, и отбрасыванием присущей ему семантики на идущее далее повествование. Что касается темпоральности секстета, то это широко понимаемое «теперь» – время, на которое пришла любовь лирического «я».

Выдающимся сонет 164 делает риторика, замешенная на богатой интертекстуальности. Благодаря их союзу чувство «*odi et amo*» разрастается, фактически, до многоактной драмы, повествующей о жизни, смерти и ранах легендарных любовников, воинов и мучеников. Лирический герой с его платонической, то есть недействительной, любовью возвышается до истинных героев, проживших исключительную жизнь и увековеченных в литературе. Начало этой психологической драмы отмечено контрастом, показывающим, что лирический герой не заметил смены ночи и дня, а остальные два «акта» – пятью более сложными парадоксами. В катрене 2 и терцете 1 эти антитезы выдержаны в экзистенциально-военном коде и коде любовного страдания, а в итоговом терцете 2 – в коде ритуального мученичества.

Такова структура сонета 164 в целом. Присмотримся теперь к каждой из его четырех частей.

Катрен 1 представляет собой картину умиротворенной неподвижности, для изображения которой применен особый риторический прием: проведение через все разное. С наступлением ночи, как показывает Петрарка, покой нисходит на землю, море и ветер, на животных и птиц –

словом, на все. В комментариях к катрену 1 обычно отмечается синекдохическая связь между содержанием первой и второй строки: небо, земля и воздух молчат потому, что их обитатели, то есть животные и птицы, уснули.

В интертекстуальном плане катрен 1 написан, как мы помним, по-верх «Энеиды», где всеобщий ночной покой составляет контраст к бодрствованию Дидоны, брошенной Энеем – будущим основателем Рима, ради главной миссии его жизни. Дидона переживает любовные муки и стыд такой невероятной силы, что во избавление от них готова взойти на костер и погибнуть. Забегая вперед, отмечу, что в катрене 2 аналогом страдающей Дидоны станет лирический герой – бодрствующий и испытывающий внутреннее горение, своеобразный аналог того костра, на который предстоит взойти Дидоне.

Катрен 1 готовит бодрствование лирического «я» и приемом контраста. Своими антропоморфными предикатами – молчания, скованности сном и лежанием в постели без движения, а также своим размеренным вплоть до убаюкивания синтаксическим ритмом, держащимся принципа «одна ситуация – один синтаксический период – одна строка», он настраивает читателя на то, что и лирическому герою в ночное время пристало, лежа в постели, молчать и забываться сном. Однако лирический герой не лежит в постели и не молчит, а, напротив, «говорит» через сочинение вот этого сонета.

На кого из объектов катрена 1 лирический герой похож, это на ночь, чей триумфальный выезд на звездной колеснице выписан по-тибулловски. Чтобы аналогия между лирическим героем и ночью не прошла незамеченной, Петрарка прибегает к олицетворению ночи. Подобные в одном, ночь и лирический герой расходятся в том, что ее действия – физические, а его – душевные.

В катрене 2 эмоциональной возбужденности лирического «я» под стать вздыбленный синтаксис первой строки, нарушающий синтаксическую гармонию катрена 1. Из катрена 2 мы также узнаем о виновнице душевных мук лирического героя. Противостояние двух главных действующих лиц сонета, героя и героини, вводится уже в первой строке. Лирический герой присутствует в ней благодаря четырем предикатам, динамично сменяющим друг друга, а Лаура – благодаря одному: переходному и имеющему своим объектом, причем подлежащим разрушению, лирического героя. Высказывание о Лауре-врагине не умещается в этой строке и перетекает в следующую, чем создается анжамбман – дополнительный способ иконизации хаоса, вошедшего в сонет вместе с катреном 2. Былой принцип «одна ситуация – одно предложение – одна строка» восстанавливается лишь к его концу.

Из других выразительных ходов, предпринятых в сонете 164, выделяется паронимическая рифма *pena* [мúка] и *piena* [полная] – фоносемантический символ мучений, дошедших до максимума.

В катрене 2 появляются первые антитезы. Будучи выдержанными в двух разных кодах, они, по сути, описывают одно и то же: психологическую раздвоенность лирического героя при мысли о Лауре. Первая антитеза – сладость муки, вторая – противопоставленность бессонницы, гнева и войны миру, он же покой (*pace*).

В терцете 1 лирический герой сонета пытается взглянуть на свое безвыходное положение со стороны, то есть не как любящий, а как философ-гуманист, рефлектирующий о воздействии любви на душу мужчины. В параллель к Лауре он ставит водный источник, из которого исходит и сладкая, и горькая струя. Вода к тому же осмысливается в экзистенциальном коде, как подательница жизненной силы. Благодаря этой топике в сонет проникает аллегория, проходящая по «Канцоньере» в разных вариациях: возлюбленная, будучи сладкой / сладостной и горькой (*dolce et amara*), внушает соответствующие переживания лирическому герою. По своей функциональной нагрузке источнику подобна и *рука* – синекдохическая заместительница Лауры. В духе Овидия лирический герой сравнивает руку любимой с пронзающим орудием и целительной силой. Эта аллегория кивает и в сторону военной терминологии, развернутой в катрене 2, и в сторону мученической, из терцета 2. Попутно отмечу, что в «Канцоньере» метафорика войны, стрельбы из лука, взятия в плен то и дело проецируется на лирического героя с его судьбоносной любовью.

Подхватывая из катрена 2 антитезу сладкой муки, в терцете 2 Петрарка, фактически, уподобляет свою любовную страсть христианскому мученичеству. С этим концептом, по-видимому, согласована и самая запоминающаяся строка сонета, средняя: *mille volte il di moro et mille nasco*. Она была подсказана провансальской любовной лирикой, ср. место из «Non es meravilha s'eu chan...» Вентадорна, приведенное выше в составе академического комментария к Петрарке 1908 года: *cen vetz muer lo jorn de dolor / e reviu de joy autras cen* (Goldin 1973: 126). Петрарка сохраняет день – временную меру для измерения страданий, но в то же время учащает ритм умираний и последующих возвращений к жизни, а заодно лишает их мотивировки печалью и радостью.

Терцет 2 окрашен нарциссическим самолюбованием лирического «я». Несмотря на то, что Лаура остается виновницей его психологического смятения, ее образ в терцете 2 не фигурирует. (Согласно Ригутини – Скерилло, дантовское словечко *salute* ‘приветствие’ в закамуфлированном виде содержит Лауру как «госпожу <подательницу реплики. – Л. П.> приветствия», однако современная петраркистика этого прочтения не поддерживает.) Таким образом, в терцете 2 лирический герой остается в свете юпитеров один – и выглядит своего рода святым Себастьяном, под градом стрел мучителей то умирающим, то возвращающимся к жизни.

В заключение разбора сонета 164 отмечу параллелизм между катреном 1 и всеми остальными частями. Каждый раз берется один мотив, который далее проводится через все разное. Другой ход, использованный в сонете, – отказное движение. Петрарка начинает повествование на

умиротворенной ноте, а в катрене 2 и терцетах 1 и 2 устраивает настоящую бурю. Бушует эта буря, правда, в стакане воды, ибо речь идет все-таки лишь о психологическом восприятии любимой, а не о гибели всерьез. Налицо риторическое искусство Петрарки, состоящее в возгонке любовного чувства до космических масштабов.

3. Перевод Мандельштама

В переводе Мандельштама сонет 164 лишается примерно половины черт, которыми его наделил Петрарка, но обогащается новыми. Самая большая потеря – риторическая стройность, на смену которой приходит герметизм, а самое впечатляющее приобретение – замена петрарковской «упоминательной клавиатуры» на собственную (далее – реинтертекстуализация).

3.1. Потери и приобретения

Начну с того, что композиционная разбивка сонета 164 на октаву и секстет в КУЗ поддержана только рифмовкой, но не синтаксисом и темпоральностью. В плане синтаксиса Мандельштам обходится без наречий ‘сейчас’ и ‘так’, маркирующих начало октавы и секстета соответственно, а в плане темпоральности оставляет практически не разработанными мотив «остановись, ночное мгновенье!» в октаве и обобщающую интеллектуальную рефлексию в секстете. Более того, в КУЗ бессонница на почве любовной муки подана как имеющая место постоянно, вроде мотива умирания-возрождения к жизни в течение дня в терцете 2.

Из риторических построений сонета 164 Мандельштам удержал лишь два парадокса вместо четырех, по одному на каждый терцет. Более того, эти парадоксы, да и другие риторические ходы лишились своей нацеленности на психологическую раздвоенность лирического «я». Так, в КУЗ мы не найдем ни сладкой муки, доходящей до мученичества, ни состояния войны-и-мира, ни раняще-целительной руки, а лишь умирание-воскресение в течение дня. С другой стороны, сохраняя верность антитетической поэтике Петрарки, Мандельштам ввел в катрен 2 собственный парадокс: ‘милая близка, но далека’. Объясняются эти переделки тем, что Мандельштама-переводчика занимали не психология и не риторика, дороге Петрарке. На «чужом» материале он разрабатывал собственную тему – образ двуличной возлюбленной, манящей и ускользающей.

Выше отмечалось, что «упоминательная клавиатура» сонета 164 представляет для переводчика определенный вызов. В § 3.2 будет показано, что Мандельштам поднимает эту перчатку – сохраняет присущий оригиналу эффект палимпсеста.

Такова в самых общих чертах работа Мандельштама-переводчика с «*Or che 'l ciel...*». Присмотримся теперь к тому, как каждая из четырех частей КУЗ выглядит на структурном фоне оригинала.

Мандельштамовский катрен 1 вторит оригиналу синтаксически и композиционно. В частности, в нем везде кроме первой строки выдержан принцип «одна ситуация – одно предложение – одна строка». С этой явно нетрудной задачей справились и мандельштамовские предшественники – Кайсаров, Мин и Блох. В то же время, топикой катрена – с наступлением ночи все засыпает – Мандельштам распорядился иначе, чем Петрарка. В КУЗ с приходом ночи активность всего живого и неживого лишь спадает, полностью же в сон погружена только земля.

В переводе катрена 1 Мандельштам отдал должное и петрарковской расстановке образов. Его первая строка содержит землю (но без неба); вторая – зверей и эпитет *лебяжий*, аналог птиц; третья – Ночь со звездами, то есть идею неба; четвертая – воду и воздух, перебравшийся сюда из первой строки оригинала. В то же время, в катрен 1 произвольно внесены два слова, передающие процесс горения. Благодаря этому в нем возникает античное и средневековое представление о четырех стихиях: земле, воздухе (в виде *Зефира*), воде и огне (в виде *жара* и *горящей* пряжи), в оригинале не просматривающееся.

Полуотдалением-полуприближением к Петрарке может считаться оборот *покой на душе*. Он подхватывает топикку сонета 164 в плане изображения всеобщего ночного бездействия, но в остальном диссонирует с поэтическим миром «Канцоньере». В самом деле, в «*Or che 'l ciel...*» проблематика покоя соотносена не с природой (*зверьями*), а с лирическим героем, от которого, однако, покой бежит. Аналогично, в «Канцоньере» наличие *души* – прерогатива человека, а не животных. В сонете 164 соответствующее слово не представлено, но концепт души налицо: там и развертывается драма лирического героя.

Обзор расхождений перевода с оригиналом в катрене 1 можно продолжить.

Мандельштамовские *вода* и *морской Зефир* не пассивны, как в сонете 164, они пребывают в колыхательном движении, по-видимому, минимальном в сравнении с их бурными дневными проявлениями.

Ночь Мандельштама – не то же самое, что ночь Петрарки. С одной стороны, и в оригинале, и в КУЗ она представляет собой активное начало мира, в темное время суток выходящее на небесную «арену» и тем самым поданное приемом олицетворения. С другой же, Мандельштам переводит ее из возниц в пешеходы, а вместо звездной колесницы наделяет таким аллегорическим атрибутом, как *пряжа*, кстати, *звездная*. Переделки вызвали к жизни образ ночи как Парки, прядущей и обрезающей человеческую жизнь. Такое прочтение поддерживает *Пряха-Парка*, «незаконно» проникшая в мандельштамовский перевод сонета 311, а также строка *По милости надменных обольщений / Ночует сердце в склепе скромной ночи* (Мандельштам 2009, 1: 190) в мандельштамовском переводе сонета 319, где *склеп ночи* – переводческая «отсебятина».

Далее, в КУЗ ночь-Парка получает дополнительную смысловую поддержку со стороны эпитета пряжи *звездная*: по традиции, звезда

ассоциируется с судьбой человека, а в поэтическом мире Мандельштама, как было подмечено Семенко в связи с КУЗ, она еще и коннотирует силу, враждебную человеку.

В целом, в катрене 1 петрарковский образ – ночь как ‘темное время суток’ – соединяется со смыслом ‘вечная ночь’. Так в КУЗ проникает летальный мотив, который дальше получит развитие не только в связи с лирическим «я», что предусмотрено оригиналом, но и – новаторски – с героиней.

У Мандельштама катрен 1 не готовит сюжетного поворота, который произойдет в катрене 2. Хотя в катрене 1 имеется *уснуть*, рефлекс петрарковского ‘сна’, слова ‘молчать’ и ‘лежать в кровати’, образующие вместе с ним единый кластер мотивов, не представлены. Непосредственно в катрене 2 отсутствует предикат ‘бодрствую’, знаменующий сюжетный поворот, зато там «незаконно» фигурирует ночь, причем в значении ‘время любви’. В результате петрарковский контраст между сном в своей постели, которому лирический герой должен был бы предаваться в ночное время, и мучающей его бессонницей оказывается смазан.

Первая строка катрена 2 в пределах от *чую* до *плачу* – калька с сонета 164, тогда как все остальное привнесено Мандельштамом от себя. Эти три с половиной строки – самая герметичная часть КУЗ. Для их понимания мало что дают как оригинал, так и сохранившийся черновик.

Сначала о кальке. Следуя Петrarке, нанизавшему четыре коротких (в 1–2 слога) энергичных предиката (*veggio, penso, ardo, piango*), Мандельштам создал серию *Чую, горю, рвусь, плачу*. Попытки передать это поразительное место делались Мином: *Я бодрствую, горю и плачу в вечном споре* (Петрарка 2004: 367), и Блохом: *В душе – сомненья, пыль, тоска, зарницы* (Петрарка 2004: 449), но не столь успешно. Один не дотянул серию предикатов до четырех, а второй заменил глагольную серию номинативной, наполнив ее лексикой из репертуара русских символистов и переместив из первой половины строки во вторую.

Что касается переделок катрена 2, то Мандельштам не проговаривает, в чем состоит вина возлюбленной, а вместо петрарковских антитез ‘сладость муки’ и ‘война и мир’ вводит свою: ‘далекость и близость милой’. Не менее важна и смена субъектно-объектной перспективы. Мандельштамовский катрен 2 сосредоточен – за исключением первой строки – не на внутреннем мире лирического «я», реагирующего на свою возлюбленную, а на самой возлюбленной.

Можно сказать, что в катрене 2 намечается следующий сценарий взаимоотношений лирического «я» и героини. Между ними возникает контакт – *неудержимая близость*; героиня, хотя бодрствует и обращена к герою, не слышит того, что он ей говорит; своим благостным расположением духа она обязана пребыванию не с героем, но вдали от него. В то же время, модус существования героини не ясен. Если она жива, то читательское воображение дорисует этот сценарий одним образом, если мертва, то другим, если же она из загробного далека посещает своего

возлюбленного в видении, то третьим. Речь об этих модусах заходит главным образом в связи с интертекстуальными ориентирами Мандельштама – переводчика / перелагателя Петрарки и почитателя Пушкина. Один такой ориентир, – это, разумеется, «Канцоньере», где Лаура выступает во всех трех ролях. Другой – любовная лирика Пушкина, которая у Мандельштама традиционно идет в связке с Петраркой (и Данте; см. Панова 2013, 2016в), тем более что Пушкин разрабатывал репертуар, доставшийся ему от Петрарки и последующей традиции.

Выбрать один из трех модусов существования мандельштамовской героини позволяет глагол *дышать*. Начать с того, что его субъект – сама героиня, косвенным дополнением к нему служит *счастье*, а его возможный адресат – лирический герой. При таком раскладе получается, что героиня где-то там далеко либо (а) вдыхает счастье, либо (б) навевает состояние счастья на лирического героя. Далее, глагол *дышать* этимологически родственен *душе*, которая фигурирует в мандельштамовском катрене 1 в связи с ночным покоем зверей. Принадлежность героини к миру природных явлений, изображенному в октаве, подчеркнута и перекличкой ее *счастья* со звериным *покоем*. Важнее, впрочем, параллелизм, который объединяет героиню с *жаром* и *Зефиром* благодаря тому, что «ее» предикат *дышит* поставлен в рифменную, а тем самым и смысловую цепочку с глаголами *отпышет* и *колышет*, субъекты которых – две только что названные нематериальные субстанции. Из этой сложной семантической конструкции явствует, что Мандельштам свою героиню мыслит скорее мертвой, но появляющейся в мире в виде ветра. Это может служить объяснением того, почему она так странно взаимодействует с лирическим героем: *близка* ему, но *неудержима*; *стоит на страже*, но *не слышит*. Поддерживает такое прочтение и «Возможна ли...», как мы помним – петраркистская эпитафия, написанная по следам четырех мандельштамовских переводов из «Канцоньере». Там брови-ласточки Ваксель, упокоившейся в земле, являются с вестью от нее к лирическому герою. Другие аргументы будут приведены в § 3.2.

Переходя к секстету, отмечу тот логический и сюжетный отрыв от катрена 2, который происходит при упоминании водного источника (*ключица*), открывающего эту часть. Параллелизм между источником и героиней, предусмотренный оригиналом, будет установлен лишь к концу терцета 1, и то не очень основательно.

Из других отклонений перевода от оригинала стоит указать на то, что у Мандельштама *ключ* – аллегорическая проекция не руки героини, а ее речей (ср. вода *разноречива*) и поведения (ср. *двулична*). В свою очередь, от петрарковской антитезы, описывающей руку Лауры, в терцете 1 ничего не остается.

КУЗ отходит от «Or che 'l ciel...» и в трактовке противоречий. Если Петрарка в терцете 1 (а также в катрене 2 и терцете 2) держится принципа «X и одновременно anti-X», то Мандельштам в терцете 1 следует своему инварианту «полу-X, полу-Y». В духе 'полу-полу' выдержаны как

двулична, эпитет героини, так и *полужестка-полусладка*, эпитеты источника³. К вопросу о том, до какой степени мандельштамовская пара эпитетов водного источника *жесткий–сладкий* эквивалентна петраковской паре *горькая–сладкая*, мы вернемся в § 3.2, а сейчас обратим внимание на другое. Мандельштам явно проявляет знание того, что жесткость – химическое свойство воды, не противоречащее ее подслащенному вкусу.

Не исключено, что характеристики, которыми в терцете 1 награждены *ключ* и аллегорически связанная с ним героиня, возникли по принципу отталкивания от тех описаний воды, первоклассной армянской и низкосортной (отравленной кровью) московской, которые появились в отрывках из уничтоженных стихов 1931 года, ср. в особенности пассаж, где вода Армении не только *правдива* (а не *разноречива / двулична*), но и передана приемом антитезы – как *сухая*.

Секстет позволяет нам осмыслить еще одно расхождение между сонетом 164 и КУЗ. Петрарка, желая дожать тему психологической раздвоенности любящей души до риторического максимума, насыщает повествование неправдоподобными – во всяком случае, для человека XX века – деталями, которые Мандельштам подправляет в сторону реалистической обрисовки мира. Так, море не бывает неподвижным, и вот в КУЗ на него насыляется легкий ветерок. Вода из источника не может быть одновременно сладкой и горькой, и Мандельштам меняет горьковатость на жесткость. Наиболее сильная поправка такого рода наблюдается в терцете 2, к которому мы и переходим.

Напомню, что у Петрарки антитеза смертей–рождений занимает среднюю строку терцета 2, а в двух крайних, пусть и по-разному, проводится мысль о невозможности спасения для лирического героя с его судьбоносной любовью. В рамках такой конструкции разбираемая антитеза прочитывается не буквально, а как еще одна риторическая фигура. Мандельштам, в свою очередь, старается сделать эту антитезу максимально реалистической, для чего вводит два синонима, *себе на диво* и *сверхобычно*, указывающие на чудесность происходящего.

Чтобы завершить сонет 164 на этой высокой ноте, Мандельштам растягивает антитезу умираний–воскресений на целых три строки. Для еще одного мотива оригинала – ‘неспасенности лирического «я»’ – места в терцете 2 уже не остается. Соответственно, о том, что лирический герой доведен до экзистенциального кризиса своей сладостно-горькой милрой, читатель должен догадываться по контексту.

Рецептура перевода самого поразительного пассажа сонета 164 – о многократных умираниях и возрождениях к жизни – активно разрабатывалась в переводах мандельштамовских предшественников. Кайсаров, Мин и Блох постарались уложить парадоксалистскую антитезу в среднюю строку терцета 2. При этом трехсложное числительное *mille* ‘тысяча’, которое, будучи повторено в составе оборота *тысячу раз*, заняло бы большую

³ Об этом инварианте см. (Жолковский 2005: 67).

половину строки, заменялось более скромной гиперболой – односложным *сто*. Слова, выражавшие петрарковскую мысль, расставлялись согласно предусмотренной оригиналом симметрии, и всякий раз это приводило к тому, что строка звучала не идиоматично, как бы на ломаном русском:

Кайсаров: *Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю* (Петрарка 2004: 346);

Мин: *Сто раз во дню я мру и столько ж возрождаюсь* (Петрарка 2004: 367);

Блох: *Стократ я гибну в день, живу стократ* (Петрарка 2004: 449).

Более удачно мысль Петрарки была передана Ходасевичем в стихотворении «Мы все изнываем...», где парадокс растянут на две строки: *Я тысячи раз умирал против воли – / И тысячи раз воскресал подневольно*. Другие достоинства ходасевичевского решения – сохранение числительного *тысячи* и симметрии, которой, правда, охвачены не две половины одной строки, а целых две строки. Каждая из них устроена по принципу ‘счетная конструкция – экзистенциальный предикат – наречие (наречный оборот) с корнем *воля* и под отрицанием’.

Речь о стихотворении Ходасевича зашла потому, что, по всей видимости, Мандельштам вдохновлялся им, переводя сонет 164. Подобно Ходасевичу он позволил себе расширить афоризм Петрарки, причем до рекордных трех строк; он также ввел пару обстоятельств образа действия, *себе на диво и сверхобычно*, последнее из которых сохраняет ритмические и морфологические контуры ходасевичевского *подневольно*. Наконец, Мандельштам придал умираниям–воскресениям реалистический характер, но только с мотивировкой не ‘против воли’, а ‘чудесным образом’.

От Ходасевича (а также провансальцев) в терцете 2 – и антитетическая пара *умирать–воскресать* как аналог петрарковскому *умирать–рождаться*. Правда, у Ходасевича *умирать* и *воскресать* формально сходны своей трехсложностью, грамматикой (несовершенный вид, прошедшее время, 1-е лицо, единственное число) и фоникой (ударное *a*, наличие *p*, общее окончание). Не то у Мандельштама, отказавшегося от соблюдения симметрии. *Должен умереть* и *воскресаю* парой никак не назовешь, а *тысячу раз на дню* появляется лишь единожды.

Попутно отмечу, что в ноябре 1933 года, за месяц до написания КУЗ, Мандельштам создал по мотивам разбираемой строчки Петрарки свой собственный словесный шедевр. Это – неологизмы *жизняночка* и *умиранка* из восьмистишия «О, бабочка, о мусульманка...», о бабочке, чья жизнь по определению недолговечна.

3.2. Реинтертекстуализация сонета 164

В интертекстуальном плане Мандельштам совершает нетривиальный ход: переходит с латинско-дантовской «клавиатуры» оригинала на

русско-петрарковскую. Образцы последней отмечала еще Семенко. Я, в свою очередь, постараюсь дополнить и расширить ее наблюдения. В целом же речь пойдет о почти десятке словесных формул КУЗ, не имеющих соответствий в сонете 164.

Жар недвусмысленно отсылает к *жару любви* – формуле, в пушкинском «Сонете» использованной для характеристики сонета Петрарки. Такое цитирование классического прецедента было принято в русских петраркистских стихотворениях эпохи модернизма⁴.

Зефир понадобился Мандельштаму как второй после *ночи* маркер условно-аллегорического стиля итальянского поэта. Дело в том, что у Петрарки *Зефир* встречается пусть и единожды, но в максимально выигрышной – начальной – позиции. Речь идет о сонете 310 «*Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena...*». Есть *Зефир* и в петраркистском стихотворении Константина Батюшкова «Пробуждение»: *Зефир последний свеял сон / С ресниц окованных мечтами: / Но я – не к счастью пробужден / Зефира тихими крилами*⁵.

Мотив 'героиня не слышит, тогда как лирический герой рвется ей навстречу', пришел в катрен 2 из сонета 223, начало которого также соединяет ночь, колесницу (но только не ночи, а солнца) и море. В оригинале интересующее нас место звучит <...> *a tal che non m'ascolta narro / tutte le mie fatiche* <...> (дословно: той, которая меня не слышит, рассказываю / все мои трудности), а в переводе Вячеслава Иванова – <...> *Невнемлющей все горе / Перескажу* (Петрарка 2004: 435).

Мысль о том, что милая близка и стоит на страже, как пронизательно заметила Семенко (1997а: 116), – реминисценция из сонета 346 в переводе Аполлона Майкова, озаглавленном «Из Петрарки» (1863), ср.: *Я знаю, милая! Я день и ночь на страже!* (см. Приложение, № 2).

Из сопоставления с КУЗ сонета 346, в оригинале и майковском переводе, напрашиваются более далеко идущие выводы. В катрене 2 Мандельштам, в сущности, переключается в загробный модус сонета 346. Там речь идет о том, что умершая Лаура моментально попадает на небо, где изумляет «граждан неба» своей красотой и чистотой. Несмотря на состояние счастья, ее воля устремляется вниз на землю, к лирическому герою, а его воля, соответственно, к ней. Она время от времени оборачивается посмотреть, не следует ли он за ней, он же, направляя свои мысли к ней, вслушивается в ее молитву о том, чтобы он поторопился. Майков в своем переводе усилил диалогический мотив: у него лирический герой в какой-то момент обращается к Лауре. Кроме того, у Майкова часть действий петрарковской Лауры – нахождение на страже и молитвы о скорой смерти – становятся действиями лирического «я». Петрарковско-майковская матрица в катрене 2 передана так, что вопреки «физической»

⁴ См.: (Панова 2015а: 125; Панова 2016а: 100, 112), где рассматриваются случаи из поэзии Блока, Брюсова и поздней Ахматовой.

⁵ Подсказано И. А. Пильшиковым (электронное письмо от 20. 05. 2016).

принадлежности двух любящих к разным мирам, эмоционально они устремляются навстречу друг другу, ср. *чують, рваться* – о лирическом герое; *слышать, на страже, далекое счастье* – о героине.

Целую ночь... на страже в то же время перефразирует пятую строку сонета 311, переведенного Мандельштамом. Там о соловье – двойнике лирического героя, говорится *E tutta notte par chi m'accompagne...* (дословно: *и, кажется, всю ночь меня сопровождает* [Petrarca 2010: 1206]).

Если прочитать слово *целую* с ударением на втором слоге, а также соотнести с ним прилагательное *далекий*, то, окажется, что Мандельштам вовлекает в свой перевод стихотворение Пушкина на смерть Амалии Ризнич (кстати, наполовину итальянки) «Для берегов отчизны **дальной...**» (1830), важной составляющей таких мандельштамовских произведений на дантовско-петрарковской подкладке, как «Возможна ли...» и «Стихи к Н. Штемпель» (см. о них Панова 2013: 552, 558–559; 2016в: 389–390). У Пушкина лирический герой ожидает *горькое лобзание*, недоданное ему героиней при последнем свидании, теперь, когда она *исчезла в урне роковой*: <...> **поцелуй** свиданья... / Но жду его; он за тобой...

Выражение *вся как есть*, о героине, согласно Семенко, восходит к стихотворению Тютчева «Брат, столько лет сопутствовавший мне...»: *Передового нет, и я, как есть, / На роковой стою очереди* (Семенко 1997б: 81). Судя по «Национальному корпусу русского языка», оно имело хождение в поэзии XIX–XX веков, в том числе любовной, ср. «Оттого и люблю» Игоря Северянина (1907): *Я люблю сердечно, безрассудно / Безотчетно всю, как есть, тебя*.

Счастьем дышит – пожалуй, самое интертекстуально насыщенное словосочетание в КУЗ.

В «Канцоньере», как ранее у провансальцев, для обозначения любимой применялся *senhal*, образ-заместитель. В случае Лауры это было созвучное ей слово *l'aura* (определенный артикль + ‘легкий ветерок / дуновение’)⁶. Подхватывая словесную игру Петрарки, Мандельштам создает изощренную рифменную цепочку со словами *отпышет : колышет : дышит*, так или иначе вводящими идею воздушных потоков. Самой этой рифменной цепочкой имитируется дуновение ветра по всей октаве. С ними аукается и *душа*, содержащая тот же отмеченный звук *Ш*.

По предположению И. А. Пильщикова, Мандельштам мог вдохновляться пушкинским «Заклинанием», возможно, посвященным памяти уже упоминавшейся Амалии Ризнич. Там имеется строка *Приди как дальная звезда, / Как легкий звук иль дуновение*, где *как* может значить не только ‘подобно’, но и ‘в виде, в качестве’.

Разработка в КУЗ кластера ‘душа–дыхание–дуновение’, возможно, было ответом на «Легкое дыхание» (опубл. 1916) Ивана Бунина – «поэтической» прозы о гимназистке с «легким дыханием», заводящей беспечные

⁶ Это – одно из самых общих сведений, о которых писали все. См., например, предисловие Скерилло к (Petrarca 1908: lxx).

романы с мужчинами, лишаящейся жизни от выстрела одного из них, и после смерти присутствующей в мире в виде нематериальной субстанции – ветра. Эта параллель тем более актуальна, что Ваксель была тезкой бунинской гимназистки, что обе они потеряли невинность, будучи подростками, с мужчинами сходились легко, в отношениях проявляли своеволие и рано ушли из жизни. У Оли Мещерской имелось два атрибута, которые могли натолкнуть Мандельштама на необычное решение октавы сонета 164. Это, во-первых, счастливое расположение духа, которое с превращением из подростка в женщину только усилилось. (Ваксель, правда, счастье испытывала редко: ее мучили депрессии и ревмокардит, из-за которых она рвалась к солнцу, теплу и *мощи морской воды*.) А, во-вторых, это дыхание, приравненное к дуновению ветра как заголовком рассказа, так и отдельными его пассажами включая финальный:

...однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге <...>:

– Я в одной папиной книге <...> прочла, какая красота должна быть у женщины... <...> главное, знаешь ли что? – Легкое **дыхание**! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я **вздыхаю**, – ведь правда, есть?

Теперь это легкое **дыхание** снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем **ветре** (Бунин 2006: 279).

Появление глагола *дышать* в контексте *счастья*, *дали*, а также *звезд* и *земли*, могло прийти в КУЗ из раннего стихотворения Блока (1899), опубликованного в его позднем сборнике «За гранью прежних дней» (1921):

Там, за **далью** бесконечной,
Дышит счастье прошлых дней... <...>
 Это – **звезды** светят вечно
 Над **землею** без теней.
 В их сияньи бесконечном
 Вижу **счастье** прошлых дней.
 (Блок 1960: 337)

Другой символистский претекст – «На южном берегу Крыма» (1889) Дмитрия Мережковского: *Меж тем как все кругом глубоким счастьем дышит*⁷.

Предикативное прилагательное *полужестка*, идущее в связке с *полусладка*, – не только свойство воды, текущей из источника. Вслед за «Канцоньере», в котором постоянно подчеркивается жестокость Лауры по отношению к лирическому герою, а также жестокость любовных обстоятельств, в которые он был поставлен, когда встретил и полюбил Лауру, Мандельштам имеет в виду жестко-сладкую воду как аллегорию

⁷ Подсказано И. А. Пильшиковым (электронное письмо от 20. 05. 2016).

героини. Вроде бы Мандельштам говорит то же самое, что и Петрарка. Проблема состоит лишь в том, что в «Канцоньере» *жесткий (duro)* в отличие от другой характеристики Лауры, *горький (amaro)*, пары к *сладкому / сладостному (dolce)* не образует. Таким образом, в КУЗ собственно петрарковская антитеза была заменена квазипетрарковской.

4. Бессонница, она же вигилия

Применение структурного, интертекстуального и биографического методов для анализа КУЗ позволило прояснить ряд его тем, но далеко не все. Не до конца объясненными остались такие откровенно непетрарковские детали, как *лебяжий* и *горящий*, мотивы ночного свидания двух любящих и их разлученности, лейтмотив смерти, да и тактика перевода в целом. В поисках ответа на эти вопросы я попробую реконструировать концептуальный повод мандельштамовского обращения к сонету 164.

Богатая интертекстуальность «*От che 'l ciel...*» и, конкретнее, постановка античных и средневековых прецедентов на службу «современной» любовной ситуации привлекла Мандельштама по созвучию с собственной элегией «*Tristia*» (1918), ставшей на долгие годы его «визитной карточкой». С сонетом Петрарки она схожа:

– латинскими мотивами ночного бодрствования любящего (у Мандельштама – поверх «Скорбных элегий» Овидия и, конкретнее, элегии I, 3⁸, а также «Элегии из Тибулла» Батюшкова – вольного перевода элегии Тибулла I, 3 (см. Харджиев 1973: 275));

– картиной битвы, привлеченной для разговора о любви (у Мандельштама выписанной поверх «Лаодамии» Иннокентия Анненского (см. Панова 2017));

– формулировками, почерпнутыми из Овидия (типа *tristia*, *наука* – будь то любви или *расставанья*);

– сигнатурными дантовскими словечками (*disface* у Петрарки, *новая жизнь* у Мандельштама);

– эпитетом *dolce / сладкий*;

– поведением животных и птиц как аккомпанементу к человеческим горестям и радостям; и

– переходом от ночного бодрствования в первой половине текста к смерти в финале.

Как тут не вспомнить самые прогремевшие строки «*Tristia*»: *Все было встарь. Все повторится снова. / И сладок нам лишь узнаванья миг. Этот сладкий миг узнаванья* и вызвал к жизни особую – соавторскую – тактику и логику перевода, которую мы обнаружили в КУЗ, но до сих пор как

⁸ См.: (Terras 1966: 259). По мнению Дианы Майерс (см. Myers 1990: 155), в героине строфы 1 правомерно видеть не только жену ссыльного Овидия, расстающуюся с мужем навсегда, но также Дидону, покидаемую Энеем.

следует не эксплицировали. Мандельштам перевел сонет 164 согласно духу и букве «Tristia». Но как конкретно это выразилось в КУЗ?

Для начала очерчу лексику «Tristia», проникшую в мандельштамовский перевод сонета 164 или определившую его смысловые повороты:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах **ночных**.
Жуют волы, и **длится** ожиданье,
Последний час **вигилий** городских <...>.
Глядели в **даль** заплаканные очи
И женский **плач** мешался с пеньем муз <...>.

Что нам сулит петушьё восклицанье,
Когда **огонь** в акрополе **горит**? <...>

И я люблю обыкновенье **пряжи**:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри: навстречу, словно пух **лебяжий**,
Уже босая Делия летит! <...>
И **сладок** нам лишь узнаванья миг.

Нам только в **битвах** выпадает жребий,
А им дано гадая **умереть**.

(Мандельштам 2009, 1: 104)

Самая поразительная переделка, которую Мандельштам позволил себе как автору «Tristia», – превращение петрарковской бессонницы в вигилию. Само слово *vigilia* в КУЗ не появляется, зато его смыслы – ‘ночное бдение’, ‘бессонница’, ‘караул’, ‘стража / состав стражи’ и ‘время караула’ – повлияли на топику октавы. Говоря конкретнее, *последний час вигилий городских*, выражение из «Tristia», в КУЗ вызвал к жизни оборот *на страже*. Далее, фраза «Tristia» *огонь... горит* дала *горящие* звезды; мотив ‘двое любящих перед долгим расставаньем вместе проводят ночь’ – мотив соединения его и ее, а также их разобщенности смертью; наконец, предикат *длиться*, об *ожиданье*, – дважды повторенное *целую ночь*. Через «Tristia» явственно, а через КУЗ менее отчетливо проходит мысль о том, что мужчина и женщина умирают каждый своей смертью. Но важнее, пожалуй, другое. Из «Tristia» в КУЗ перешла *пряжа*, с коннотациями Парки и смерти, а вместе с ней – и ее рифменный партнер *лебяжий*.

Элегия «Tristia» написана 5-стопным ямбом с чередованием женских и мужских окончаний, что было характерно для этого жанра, а КУЗ – тоже 5-стопным ямбом, но с исключительно женскими окончаниями – в формате итальянского сонета.

Наконец, элегия «Tristia» отпечаталась в КУЗ фонетически – своими *Ж, З и Ш*, то есть шипяще-свистящей фонетикой. Из них прокомментирую *Ж*. В «Tristia» таких звуков / букв – 18, из которых 10 стоят в выделенной – начальной – позиции:

*жалобах – жуют – ожиданье – дорожной – женский; может –
жизни – жует – жизни; пряжи – жуужжит – лебяжий – уже –
жизни; лежит – женицын – мужчины – жизни*

А в КУЗ количество Ж достигает 10-ти вхождений, тогда как в оригинале его аналог [дж] встречается 6 раз:

*augelli – giro – giace – punge – giunga – lunge;
жар – лебяжий – пряжей – неудержимой – же – страже –
полувестка – же – ужели – должен⁹.*

5. Вместо заключения

Что для адекватного понимания мандельштамовских переводов из «Канцоньере» важно установить концептуальную привязку к оригиналу, мне стало ясно еще при анализе перевода 311-го сонета «Канцоньере». Там образ петрарковского соловья, автобиографический по своей сути, был переименован в духе собственных мандельштамовских представлений о поэте-соловье (см. Панова 2015б). В случае КУЗ таким поводом оказались филологизм и интертекстуализм Петрарки. Свое родство с итальянским классиком по этой линии Мандельштам подчеркнул тем, что переписал его сонет под свою элегию «Tristia».

Оба монографических разбора позволяют пересмотреть доминирующую в мандельштамоведении концепцию, выдвинутую М. Л. Гаспаровым: мандельштамовские переводы из «Канцоньере» были «переработкой ренессансной поэтики Петрарки в барочную поэтику Мандельштама» (Гаспаров 2002: 336), потому что Мандельштам «не удовлетворял исторический Петрарка, он хотел нового Петрарку и создавал его сам» (Гаспаров 2002: 337). К такому выводу ученый пришел, сопоставив сонет 319 с его мандельштамовским переводом. Сравнение было выполнено не по принципу монографического – всестороннего – описания, а лишь на основании коэффициента лексической точности. Гаспаров подсчитал, сколько знаменательных слов оригинала передано соответствующими знаменательными словами переводного текста. «За бортом», таким образом, оказались риторика, лирический сюжет, формальные структуры и интертексты сонета 319. Что касается гаспаровской формулировки, то она повторила знаменитое место из эссе поэта «Слово и культура»:

⁹ Эта статистика позволяет вернуться к поставленному Пильщиковым вопросу: какую переводческую традицию – изящно италиянизированную батюшковскую или «грубую» державинскую – представляет фоника мандельштамовских переводов из Петрарки? По приведенным подсчетам мандельштамовских Л /Л', Ш, Ч', Ж и Щ делается вывод, что державинскую (см. Пильщиков 2015: 143–149). Думается, что в дискуссии по столь сложной и неоднозначной проблеме необходимо учитывать также поэтический мир Мандельштама, а именно его общие фонетические предпочтения, не говоря уже о фонетических рисунках в конкретных произведениях Петрарки, переведенных Мандельштамом.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл (Мандельштам 2010, 2: 51).

Представляется, что анализ одного сонета, к тому же по одному параметру – не достаточное основание для теоретического вывода. К тому же, на мой взгляд, эссе «Слово и культура» было истолковано не совсем адекватно. Оставляя в стороне «барочность» Мандельштама, что бы она ни значила, замечу, что под скальпелем Гаспарова поэт превратился в футуриста, родства не помнящего. Это, конечно, натяжка. В мандельштамовских переводах из «Канцоньере» слово как раз окультурено, филологично, подтекстуально. Просто смыслы, рождающиеся в результате такого подхода, – иные, нежели предусмотренные оригиналом.

В теоретическом разговоре о мандельштамовских переводах из Петрарки стоит вспомнить не только «Слово и культуру», но и «Разговор о Данте». Там речь идет о «правильной» читательской рецепции «Божественной комедии». Классический итальянский текст, будь то «Комедия» или, в нашем случае, «Канцоньере», – это только ноты (*партитура*), – говорит Мандельштам. Они оживут, то есть из «вчерашнего дня» перейдут в «сегодняшний», если читатель, а в случае КУЗ и «Как соловей...», переводчик, заставит текст звучать так, чтобы открылось его формирующее влияние на современность. Современностью для Мандельштама был модернизм, а потому КУЗ и «Как соловей...» были исполнены им (в смысле английского «performed») по-модернистски, как джазовая импровизация на тему узнаваемого авторитетного образца.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок Александр. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 1: Стихотворения 1897–1904. Москва–Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
- Бунин Иван. *Полное собрание сочинений: В 13 томах*. Т. IV: Воды многие (1914–1926), Грамматика любви (1914–1926). Москва: Воскресенье, 2006.
- Гаспаров М. Л. «319 сонет Петрарки в переводе О. Мандельштама: История текста и критерии стиля». Андреев М. Л., Гуревич А. Я., Шумилова Е. П. (ред.). *Человек – Культура – История: В честь семидесятилетия Л. М. Баткина*. Москва: РГГУ, 2002: 323–337.
- Жолковский А. К. «“Я пью за военные астры...”»: поэтический автопортрет Мандельштама» [1979]. Жолковский А. К. *Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты*. Москва: РГГУ, 2005: 60–82.
- Илюшин А. А. «Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама». Ласунский О. Г. (отв. ред.). *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи»*. Комментарии. Исследования. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990: 367–382.
- Липкин С. И. «Из очерка С. И. Липкина: «Угль, пылающий огнем»», Данченко В. Т. (сост.), Фридштейн Ю. Г. (отв. ред.). *Петрарка в русской литературе*. Кн. 2. Москва: Рудомино, 2006: 146.
- Мандельштам Осип. *Полное собрание сочинений и писем: В 3 томах*. Составление А. Г. Меца. Москва: Прогресс–Плеяда, 2009–2011.

- Панова Л. «<Стихи к Н. Штемпель> Осипа Манделъштама: к прояснению герметичного сюжета». Долинин А., Доронченков И., Ковнацкая Л., Мазур Н. (ред.-сост.). *(Не) музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Б. А. Каца*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013: 548–565.
- Панова Л. Г. «Запоздавшая попытка петраркизма: “Канцоньере” в русском модернизме. Статья 1». *Русская литература* 3 (2015[a]): 103–128.
- Панова Лада. «“Друг Данте и Петрарки друг”. Статья 2: Русские трели итальянского соловья (еще раз о 311-м сонете Петрарки в переводе Манделъштама)». Нерлер П. М., Поморский А., Сурат И. З. (сост.). *Корни, побеги, плоды... Осип Манделъштам и Польша. К 120-летию со дня рождения поэта*. Кн. 2. Москва: РГГУ, 2015[б]: 364–410.
- Панова Л. Г. «Запоздавшая попытка петраркизма: “Канцоньере” в русском модернизме. Статья 2». *Русская литература* 1 (2016[a]): 99–124.
- Панова Лада. «Стихи Осипа Манделъштама к Наталье Штемпель, или Ода неравномерной походке». *Звезда* 1 (2016[б]): 128–141.
- Панова Лада. «*Итальянсь, германсь, русея*: о любовной эпитафии Манделъштама “Возможна ли женщине мертвой хвала?..”». Dhooge Ben, De Dobbeleer Michel (eds.). *Услышать ось земную. Festschrift for Thomas Langerak (Pegasus Oost-Europese Studies 26)*. Amsterdam: Pegasus, (2016[в]): 351–398.
- Панова Лада. «Разлука – младшая сестра смерти”: Манделъштам, “Tristia”, строфа IV». *Toronto Slavic Quarterly* 59 (2017) <http://sites.utoronto.ca/tsq/59/index_59.shtml>.
- Петрарка Франческо. *Сонеты*. Составление, комментарий, предисловие Б. Романова, Москва: Радуга, 2004.
- Пильщиков И. А. «Петрарка в России (Очерк истории восприятия)». Данченко В. Т. (сост.), Фридштейн Ю. Г. (отв. ред.). *Петрарка в русской литературе*. Кн. 1. Москва: Рудомино, 2006: 15–40.
- Пильщиков Игорь. «Семиотика фонетического перевода». И. А. Пильщиков (ред.-сост.). *Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011: 54–92.
- Пильщиков И. А. «Традиции “русского петраркизма” и сонеты Петрарки в переводе М. Кузмина». Дмитриев П. В., Лавров А. В. (ред.). *Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда*. Санкт-Петербург: Реноме, 2015: 139–157.
- Семенко И. М. «Манделъштам – переводчик Петрарки». Семенко И. М. *Поэтика позднего Манделъштама: От черновых редакций – к окончательному тексту*. Издание 2-е, дополненное. Москва: Манделъштамовское общество, 1997[a]: 106–123.
- Семенко И. М. «Манделъштам в работе над переводами сонетов Петрарки». Семенко И. М. *Поэтика позднего Манделъштама: От черновых редакций – к окончательному тексту*. Издание 2-е, дополненное. Москва: Манделъштамовское общество, 1997[б]: 59–81.
- Харджиев Н. И. «Примечания». Манделъштам О. *Стихотворения*. Вступительная статья А. Л. Дымшица. Составление и примечания Н. И. Харджиева. Ленинград: Советский писатель, 1973: 251–316.
- Goldin Frederick. *Lyrics of the Troubadours and Trouvères. An Anthology and a History*. Original Texts with Translations and Introductions by Frederick Goldin. Doubleday Garden City, NY: Anchor Books, 1973.
- Myers Diana. “Some notes on Mandelstam’s *Tristia*”. Freeborn Richard, Grayson Jane (eds.). *Ideology in Russian Literature*. London: Macmillan, in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1990: 134–156.
- Petrarca Francesco. *Il Canzoniere*. Secondo l’autografo con le note di Giuseppe Rigutini, rifuse e accresciute per le persone colte e per le scuole da Michele Scherillo. 2. edizione interamente rinnovata. Milano: Ulrico Hoepli, 1908.
- Petrarca Francesco. *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori, 2010.
- Terras Victor. “Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel’shtam”. *Slavic and East European Journal* X/3 (1966): 251–267.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Петрарка, 164-й сонет

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
 et le fere e gli augelli il sonno affrena,
 Notte il carro stellato in giro mena
 et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
 sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
 guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
 e sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
 move 'l dolce et l'amaro, ond'io mi pasco;
 una man sola mi risana e punge;

et perché 'l mio martir non giunga a riva,
 mille volte il dì moro et mille nasco,
 tanto da la salute mia son lunge.
 (Petrarca 2010: 755)

Буквальный перевод

Сейчас, когда небо и земля и ветер молчит, / а зверей и птиц сдерживает
 (= обуздывает) сон, / Ночь ведет по кругу свою звездную колесницу / и в своей
 постели море лежит без волны,

[я] бодрствую, думаю, горю, плачу; и тот, кто меня уничтожает (= Лаура) /
 всегда передо мной на мою сладостную муку; / война, полная гнева и боли, – мое
 состояние, / и какой-то покой (вариант: мир) / я испытываю, только думая о ней.

Так из одного и того же чистого живого источника / исходит сладость и
 горечь, которыми я питаюсь; / одна рука меня исцеляет и ранит;

и чтобы мое мученичество не достигло предела (= берега), / тысячу раз в
 день [я] умираю и тысячу рождаюсь; / настолько [я] далек от своего спасения.

Перевод Мандельштама

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...
 Petrarca

Когда уснет земля и жар отпышет,
 А на душе зверей покой лебяжий,
 Ходит по кругу ночь с горящей пряжей
 И мощь воды морской зефир колышет, –

Чую, горю, рвусь, плачу – и не слышит,
 В неудержимой близости всё та же,

Целую ночь, целую ночь на страже
И вся как есть далеким счастьем дышит.

Хоть ключ один, вода разноречива –
Полужестка, полусладка. Ужели
Одна и та же милая двулична?

Тысячу раз на дню, себе на диво,
Я должен умереть на самом деле
И воскресаю так же сверхобычно.
(Мандельштам 2009, 1: 190)

2. Петрарка, 346-й сонет

Li angeli electi et l'anime beate
cittadine del cielo, il primo giorno
che madonna passò, le fur intorno
piene di meraviglia et di pietate.

“Che luce è questa, et qual nova beltate?
– dicean tra lor – perch'abito sì adorno
dal mondo errante a quest'alto soggiorno
non sali mai in tutta questa etate”.

Ella, **contenta** aver cangiato albergo,
si paragona pur coi più perfecti,
et parte ad or ad or si volge a tergo,

mirando s'io la seguio, et par ch'aspecti:
ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo
perch'i' l'odo pregar pur ch'i' m'affretti.
(Petrarca 2010: 1336)

Буквальный перевод

Избранные ангелы и блаженные души, / обитатели неба, в первый день, /
когда скончалась мадонна, окружили ее, / полные изумления и благоговения.

«Какой это свет и какая невиданная красота / – говорили они между собой, –
ведь столь украшенное одеяние (одеяние – от аристотелевского понимания души
как одежд для органического тела¹⁰) / из заблудшего мира в это высокое жилище /
никогда не поднималось за весь этот век».

Она, довольная сменой местопребывания, / сравнивает себя с самыми совер-
шенными (обитателями неба), / и все же время от времени она оборачивается назад

Посмотреть, следую ли я за нею, и кажется, что она ждет: / я же все жела-
ния и мысли возношу к небу, / так что я даже слышу, как она молится, чтобы я
поторопился.

¹⁰ (Petrarca 1908: 425).

Майков, «Из Петрарки»

Когда она вошла в небесные селенья,
Ее со всех сторон собор небесных сил,
В благоговении и тихом изумленьи,
Из глубины небес слетевшись, окружил.
«Кто это? – шепотом друг друга вопрошали. –
Давно уж из страны порока и печали
Не восходило к нам, в сияньи чистоты,
Столь строго девственной и светлой красоты».

И, тихо **радуясь**, она в их сонм вступает,
Но, замедляя шаг, свой взор по временам
С заботой нежною на землю обращает
И **ждет**, иду ли я за нею по следам...
Я знаю, **милая!** Я день и ночь **на страже!**
Я Господа молю! Молю и жду – когда же?
(Петрарка 2004: 360)

Лада Панова

„ДРУГ ДАНТЕОВ И ПЕТРАРКИН ДРУГ“. РАД З. МАНДЕЉШТАМ
КАО КОАУТОР 164. ПЕТРАРКИНОГ СОНЕТА

Резиме

У раду који представља део великог истраживања о поезији Осипа Манделштама дат је нови приступ његовим преводима Петраркиних сонета. Поређење реторике, поетике и интертекстуалне основе 164. сонета („Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace...“) и Манделштамовог превода („Когда уснет земля и жар отпышет...“/„Када усни земља и умине жар“) довело је истраживача до закључка да прецизност није била Манделштамова преводилачка стратегија. Руски песник је преписао Петраркин текст по свом нахођењу, послушкујући само своју логику. У преводу 164. сонета Манделштам је истицао своју блискост са Петрарком, стварајући „филолошку“ поезију са снажним интертекстуалном компонентом.

Кључне речи: О. Манделштам, Петрарка, 164. сонет, поетика превода.

Александр Жолковский
Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес
alikh@usc.edu

ЕЩЕ ДВА ИНТЕРТЕКСТА К «БЕССОНИЦЕ...» МАНДЕЛЬШТАМА*

Статья посвящена двум ранее не выявленным интертекстам к «Бессоннице...» Осипа Мандельштама. Первый носит традиционный характер – это скрытая отсылка к шекспировской строке; второй обнаруживается не в конкретных аллюзиях или подтекстах, а в более широком наборе релевантных лингвистических (в данном случае синтаксических) структур, доступных поэту при написании стихотворения. Для того чтобы установить, в чем состоит особенность форм, выбранных Мандельштамом из широкого спектра возможностей, предоставленных русским поэтическим каноном, были использованы функциональные возможности электронного Национального корпуса русского языка.

Ключевые слова: О. Мандельштам, интертекст, гипограмма, корпусная лингвистика.

The article reveals two more intertexts which operate in Osip Mandelstam's *Insomnia...* One is of the traditional sort: a hidden reference to a Shakespearean line; the other is sought not among the likely specific allusions, or subtexts, but rather in the broader set of relevant linguistic (in this case, syntactic) structures available at the time of the poem's writing. The electronic National Corpus of the Russian language is used to establish the characteristic – unique – choices made by Mandelstam from the range of options offered by the Russian poetic canon.

Key words: Osip Mandelstam, intertext, hypogram, corpus linguistics.

Цитатная подоплека стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915/1916) не обойдена исследовательским вниманием¹, но похоже, что тема это неисчерпаемая. Я хочу предложить два добавления к тому,

* За недоумения, замечания и подсказки автор признателен М. В. Акимовой, Михаилу Безродному, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, Аманде Уоллинг (Walling), Ф. Б. Успенскому и Н. Ю. Чалисовой.

¹ См. пионерскую работу: (Nilsson 1974), а также исчерпывающий на сегодня свод интертекстов в статье: (Безродный 2007), с дополнениями, внесенными автором и его корреспондентами в блогах: <<http://ru-mandelstam.livejournal.com/11295.html>> и <<http://m-bezrodnyj.livejournal.com/35564.html>> (дата обращения по обеим ссылкам: 19. 08. 2017).

Обсуждение некоторых подтекстов см. в статьях: (Сурат 2009: 240–241, 314–316; Толмачев 2010); о проблематике интертекстуального комментирования в связи с «Бессонницей» см.: (Капинос 2012).

что уже известно: одно – в традиционном духе выявления скрытой цитаты, другое – в более редком, но тоже почтенном жанре осмысления работы поэта с языком.

Речь пойдет о небольшом фрагменте текста – сложноподчиненном вопросительном предложении, занимающем второе полустишие 7-й строки и целиком 8-ю:

..... Когда бы не Елена,
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?²
 (Мандельштам 2009, 1: 84)

В расчете на более широкого читателя, готового прочесть статью только до середины, я начну с предполагаемого подтекста, а лингвостилистические эскерсисы оставлю на потом – для бессонницею полных в высшей мере.

1. Что Троя вам...?

1. Этот вопрос звучит очень выисканно, заставляя задуматься о его языковой приемлемости. Но такое впечатление обманчиво, в чем убеждает обращение к данным Национального корпуса русского языка. Вопрос-восклицание типа «*Что* + Сущ. им. пад. + Личн. местоим. (реже – Сущ.) дат. пад. + ...?!» – риторическая формула, свободно употреблявшаяся в русской поэзии и прозе к моменту создания «Бессонницы...». В роли местоимения чаще всего выступало *мне*, но встречались и другие (*тебе, вам, ему, ей, им, нам*), а в роли существительного – чаще абстрактные (*жизнь, судьба, порядок, страх, боль, тоска...*) и т. п., но также обозначения явлений природы, отрезков времени, лиц, коллективов, предметов, мест.

Несколько характерных примеров из поэтического корпуса:

Что вам тучи, что нависли / Над победной головой?! (Коринфский, 1894); **О, что мне закатный румянец, / Что злые тревоги разлук?** (Блок, 1907); *Причем тут дети и жена <...> / Твоя семья – что мне она?* (Щепкина-Куперник, 1907); *А я... что мне его химеры!* / *Сегодня я в тебя влюблен!* (Блок, 1908); **Что вам утро! Утром глянет / Беспощадный свет** (Брюсов, 1908); **Что мне сладость приказаний в склонах гор?** (Кузмин, 1908); **Что мне небес далекий купол / И плески волн?** (Кузмин, 1909); *Как мне жить теперь, раз его не стало? / Что мне жизнь и свет? безутешна мука!* (Кузмин, 1909); **Что мне ветер! Я быстрой!** (А. Н. Толстой, 1909); *Сердце бьется ровно, мерно. / Что мне долгие года!* (Ахматова, 1913); *Я несусь без остановки: / Что мне страх и что мне риск!* (Моравская, 1914); Он

² Согласно М. Безродному (2007: 271; со ссылкой на Terras 1966: 258), это место восходит к строкам из «Илиады»: *Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы / Брань за такую жену и беды столь долгие терпят* (III, 156–157; Гомер 1990: 41).

ей сказал: *«Что мне сам Вседержитель!..»* (Эллис / Кобылинский, 1914); *«Что мне люди безумного города / С лицемерьем, неверьем своим <...> / Что мне город с дворцами да храмами, / С беспокойно гудящей толпой?»* (Катаев, 1914).

В связи с «Бессонницей...» особенно примечательны упоминания имен собственных, в частности исторических и литературных персонажей и названий городов; ср.:

«О, что вам, дети? что вам, дети, / Племя несчастное старца Кадма?» (С. М. Соловьев, 1906); *«Правда, правда. Что мне этот грязный Аккерман? / Степь привольна, день прохладен, воздух сух и чист»* (Бунин, 1907); *«Что вам Ромео и Джульетта, / Песнь соловья меж темных чащ!»* (Цветаева, 1913); *«Ой, левада несравненная / Украинская земли! / Что мне Рим? И что мне Генуя, / Корольки и короли?»* (Нарбут, 1910).

Как видим, оборот, использованный Мандельштамом, – готовая, хорошо мотивированная традицией формула. То есть, сам по себе он не вызывает интерпретационного беспокойства, как это было бы при наличии некоторой неправильности, *ungrammaticality*, толкающей на поиски альтернативных осмыслений, в частности интертекстуальных. Но «неграмматичность» не является необходимым условием подобной установки, тем более в случае Мандельштама, известного своей систематической ориентацией на чужое слово. Вопрос, так сказать, не в том, обязательна ли та или иная отсылка, а в том, что она, будучи привлечена, дает для понимания текста в целом (в случае «Бессонницы») – для повышения его статуса как престижной медитации на экзистенциальные темы).

2. Гипограмма, которая, как мне представляется, стоит за интересующим нас оборотом, – это знаменитые слова Гамлета о Гекубе, практически вошедшие в русский язык в поговорку. В поэзии начала XX века обнаруживается всего один, зато знаменательный пример – из полемического послания В. И. Иванова к М. А. Кузмину (кстати, начинающегося с наложения античных мотивов на современные, – как в «Бессоннице»):

Союзник мой **на Геликоне,**
Чужой меж светских передраг,
Мой брат в **дельфийском Аполлоне,**
А в том – **на Мойке** – чуть не враг!

Мы делим общий рефекторий
И жар домашнего огня.
Про вас держу запас теорий:
Вы убегаете меня.

И замыкаетесь сугубо
В свой равнодушный эгоизм.

Что вам общественность? – Гекуба!**И род Гекаты – символизм!..**

«Соседство», 1912 (Иванов 1979, 3: 48)³

А художественная и деловая проза того времени вообще пестрела применениями гамлетовской формулы, ср. (в обратном хронологическом порядке):

он заставил <...> плутоватого чиновника Лебедева молиться за упокой души графини Дюбарри (казалось бы, **что ему эта Гекуба?**)... (Айхенвальд, 1913); Как тонко <Чехов> отмечал неискренние заискивания людей <...> и как грустно говорил: «**Что ему Гекуба!**» (В. Н. Ладыженский, 1905); <Вы> думаете про себя: «**Что ему Гекуба?**» (Максим Горький, 1901); ваши <...> Рошфоры <...> продолжают кричать: – Долой разоблачителей <...> **Что им Гекуба, что они Гекубе?**» (Короленко, 1898); Для них, конечно, **что все это? Что им Гекуба, и что они Гекубе?** Им отцы их достанут места и дадут деньги (Гарин-Михайловский, 1895); Я, признаться, никогда особенно не вникал в эти вещи: мне до них не было никакого дела. **Что мне Гекуба?..** (Засодимский, 1891); – Зачем вы ездите сюда? Что вам здесь у монахов нужно, позвольте вас спросить? **Что вам Гекуба, и что вы Гекубе?** (Чехов, 1889); При чем тут, спросите, Иванов? **Что он Гекубе, что ему Гекуба?** Неисповедимые судьбы приугодили думский скандал <...> Общество акклиматизации взяло с <Александрова> арендных 2 000 рублей. Теперь вопрос: **что он Гекубе, что ему Гекуба?** Что общего между зоологией и опереткой? <...> Для чего сдались театру эти баловни судьбы, каковы их функции и **что они Гекубе** – непонятно... (Чехов, «Осколки», 1885).

Знакомство с шекспировским источником, по-видимому, принималось за данное, а возможно, и не требовалось, но иногда – будь то в литературоведческой работе или романе – речь шла и о нем самом:

Ему чужда Гекуба, она ему не нужна – а бедному актеру она, при одном лишь воспоминании, внушает такое глубокое сострадание, что он плачет о ней (Шестов, 1898);

– В самом деле хорошо? – спрашивал юноша с блистающими от удовольствия глазами. – Впрочем, у меня другое место выходило еще лучше <...> – прибавил он и, приняв опять драматическую позу, зачитал: – *Комедиант! Наемщик жалкий, и в дурных стихах мне выражая страсти, плачет, бледнеет, дрожит, трепещет! Отчего и что причиной? Выдумка пустая! Какая-то Гекуба. **Что ж ему Гекуба?** Зачем он делит слезы, чувства с нею?* (Писемский, 1858).

3. И, конечно, эти слова регулярно звучали со сцены. Начиная с 1828 года, когда появился первый полный эквилинеарный перевод М. Вронченко, «Гамлет» более или менее непрерывно шел в театрах.

³ Есть и более ранний пример, но без *Что...?*: *Вот эти чуйки, лисьи шубы, / Им разве надобен Гамлет? / Им до Гамлета дела нет, / Как и Гамлету до Гекубы!* (М. А. Стахович, «Былое», 1857).

С 1837 года он ставился в сравнительно вольном переводе Н. Полевого, и «в течение XIX века цитаты из “Гамлета” Полевого стали пословицами». Его обаяние «оказалось настолько велико, что, несмотря на появление новых, более точных переводов, “Гамлет” ставился в русском театре в этой старой версии вплоть до начала XX века» (Горбунов 1985а: 11–12).

Другим влиятельным переводом был сделанный А. Кронебергом в 1844 году, а затем – перевод К. Р. (1899):

<...> в наиболее авторитетных изданиях Шекспира «Гамлет» печатался в переводе Кронеберга, а на сцене чаще всего шел в редакции Н. Полевого <...>.

В 1899 году К. Р. (Константин Романов) опубликовал свой перевод пьесы <...>. Впервые после Полевого к трагедии обратился <...> поэт, хотя, быть может, и не первого ряда (Горбунов 1985: 16–18).

Ближе ко времени создания «Бессонницы» нашумела постановка «Гамлета» в Художественном театре, осуществленная Станиславским совместно с Гордоном Крэггом:

23 декабря 1911 года в МХТ состоялась премьера «Гамлета» в постановке Г. Крэгга с Василием Качаловым в главной роли (Театральная хроника: 1911 [год]).

В Музее МХАТ хранятся режиссерские экземпляры «Гамлета» 1910 г. В переводе А. Кронеберга кое-где сделаны изрядные купюры; в некоторых случаях взамен кронеберговского текста вставлены фрагменты из перевода К. Р. (вел. кн. Константина Романова) (Бачелис 1983: 265).

4. Таким образом, слова Гамлета о Гекубе были на слуху у современников автора «Бессонницы» и воспринимались как своего рода пропись всей парадигмы риторических оборотов типа *Что мне (ему, вам...) то-то и то-то?!⁴* Известны они были в нескольких вариантах, но очень сходных друг с другом и близких к английскому оригиналу (от которого отличались, однако, характерным русским эллипсисом глагола-связки). Ср.:

...And all for nothing! For Hecuba! / **What's Hecuba to him, or he to Hecuba,** / That he should weep for her? (Shakespeare, «Hamlet», II, 2; Шекспир 1985: 65);

О чемъ же? О ничемъ, / О бѣдствіи Гекубы! / **Что́ он Гекубѣ,** / **иль ему Гекуба,** / Что льгетъ онъ слезы? (Вронченко; Шекспир 1828: 76);

⁴ Характерный случай слияния (правда, уже после «Бессонницы») общериторической фигуры *Что мне... такой-то?* с гамлетовской формулой – в словах Бендера, обращенных к Воробьянинову: «Я вам передачу носить не буду, имейте это в виду. Что мне Гекуба? Вы мне, в конце концов, не мать, не сестра и не любовница» («Двенадцать стульев» (1927–1928), глава XXV), отсылающий еще и к начальной и финальной строфам «Узницы» Полонского (1878); *Что мне она! – не жена, не любовница / И не родная мне дочь! / Так отчего ж ее доля проклятая / Спать не дает мне всю ночь!* (см. Щеглов 2009: 252).

И что причина? Выдумка пустая, / **Какая-то Гекуба! Что ж ему Гекуба?** / Зачем он делит слезы, чувства с нею? (Полевой; Шекспир 1985: 162);

И все из ничего – из-за Гекубы! / **Что он Гекубе, что она ему?** / Что плачет он о ней? (Кронеберг; Шекспир 1985: 263);

И все из-за чего? Из-за Гекубы! / **А что Гекубе он или ему Гекуба,** / Чтоб плакать из-за ней? (К. Р.; Шекспир 2006: 165)⁵.

Гамлет говорит это под впечатлением той поразительной вовлеченности, с которой актер только что прочитал по его просьбе монолог Энея о страданиях Гекубы, жены троянского царя Приама, убитого на ее глазах ахейцем Пирром. Гамлета восхищает способность актера *лить слезы* за героиню, до которой тому лично нет никакого дела⁶, – по контрасту с его собственной неспособностью действовать в непосредственно касающейся его, Гамлета, реальной ситуации.

Современные исследователи считают, что монолог Энея сочинил сам Шекспир <...> в нем намеренно обыгрываются многие мотивы трагедии: убийство короля (Приама и отца Гамлета); Эней как спаситель отца противопоставлен еще не исполнившему свой долг Гамлету; Пирр выступает в двойной роли убийцы и мстителя за смерть Ахилла, его решительность контрастирует с медлительностью Гамлета; горе Гекубы подчеркивает непостоянство Гертруды и т. д. (Горбунов 1985б: 609).

Вероятность обращения Мандельштама к «Гамлету» подкрепляется отсылками к нему в других поэтических текстах, ср.:

Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в гвои зрочки / И свою кровью склеит / Двух столетий позвонки? <...> Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать <...> / Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век! («Век», 1922)⁷;

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме, / И Гете, свищущий на вьющейся тропе, / И **Гамлет**, мысливший пугливыми шагами, / Считали пульс толпы и верили толпе («Восьмистишия», 1933–1934);

⁵ Не откажу себе в удовольствии привести нарочито разговорную версию этих слов в новейшем переводе Алексея Цветкова: *А повод кто? Гекуба? / На кой она ему, и кто он ей, / Чтоб слезы лить?* (Шекспир 2010: 293). Кстати, заслуживает внимания порядок, в котором появляются в тексте половинки знаменитой формулы. У Шекспира Гамлет сначала задается естественной загадкой о том, чем же это столь важным оказывается для актера играемая им героиня пьесы, и лишь затем – синтаксическим обращением этой загадки, вопросом уже чисто риторическим, представляющим собой поэтическую вольность, троп, поскольку никакой Гекубы в натуре нет и о ее отношении к актеру говорить не приходится. Эту логику почему-то (по просодическим соображениям?) нарушают Вронченко, Кронеберг, К. Р., Анна Радлова (1937; *Что он Гекубе? Что ему Гекуба?*) и Пастернак (1940–1968; *Что он Гекубе? Что ему Гекуба?*); ее восстанавливают Лозинский (1933; *Что ему Гекуба, Что он Гекубе?*) и Цветков; Полевой вообще опускает второй вариант вопроса.

⁶ Дополнительную глубину этим речам придает тот факт, что Шекспир сам был актером и знал ситуацию изнутри.

⁷ Об этом заимствовании из Шекспира см.: (Сергеева-Кляпис 2008).

Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска <...>
Звездным рубчиком шитый чепец – / Чепчик счастья – **Шекспира**
отец... («Стихи о неизвестном солдате», 1937)⁸.

Правда, это более поздние тексты, но первый примечателен контаминацией отсылок к разным местам трагедии: к монологу «Быть или не быть?...» – размышлению о распавшейся связи времен, которую Гамлет рожден связать (III, 1), и к сцене с Розенкранцем и Гильденстерном, в которой он сравнивает себя с флейтой (III, 2); второй отсылает просто к Гамлету вообще; а третий – к одной конкретной сцене: с черепом Йорика (V, 1)⁹.

А «анонимность» данной отсылки – ни Гекуба, ни Гамлет, ни Шекспир в тексте не появляются – была сродни тому «шекспиризму» в духе Анненского (ориентировавшегося на Роберта Браунинга и повлиявшего на Мандельштама), который пропитывает стихотворение без прямого цитирования¹⁰.

Что же делает предполагаемую аллюзию на пассаж о Гекубе особенно уместной в мандельштамовском стихотворении – и потому вероятной?

5. Прежде всего, на самом поверхностном уровне, – употребление высоко поэтического, и тоже античного, собственного имени *Троя*. Более того, *Гекуба* была царицей именно *Трои*, что дополнительно мотивирует подстановку одного имени на место другого. Вообще, подстановка, подмена, перепутывание и даже забывание имен, собственных и нарицательных, излюбленный ход Мандельштама, ср.:

Не Саломея, нет, соломинка скорей! <...> / Нет, не соломинка
– Лигейя, умиранье, – / Я научился вам, блаженные слова («Соломинка. 1», 1916);

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, – / Не Елена
– другая, – как долго она вышивала? («Золотистого меда струя из
бутылки стекла...», 1917; имеется в виду не Елена, а Пенелопа, которая,
кстати, не «вышивала», а «пряла и распускала пряжу»);

Я слово позабыл, что я хотел сказать <...> / И мысль бесплотная
в чертог теней вернется («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»,
1920)¹¹.

⁸ По замечанию Д. М. Сегала, «повторяющийся образ *черного бархата*» в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) могли подсказать «опыты с использованием черного бархата в сценических экспериментах Гордона Крэга в Московском Художественном Театре» (Сегал 1998: 625). О проблеме «Мандельштам и Шекспир» см.: (Лекманов 2005; Сергеева-Клятиц 2008; Сергеева-Клятиц – Лекманов 2014; Толмачев 2010; Чекалов 2014).

⁹ О черепе – *чепчике счастья* см.: (Литвина – Успенский 2011); о шекспировских гипограмах «Стихов о неизвестном солдате» см.: (Сошкин 2015).

¹⁰ О влиянии статей Анненского на поэтику раннего Мандельштама см.: (Чекалов 2014), в связи с «Бессонницей» – (Сегал 1998: 140–141).

¹¹ Привожу примеры подмен, в которых, как и в паре *Гекуба / Троя*, не соблюден принцип эквиритмии; о пристрастии Мандельштама к эквиритмическим подменам (типа *ливень – парень, казнь – песнь*) см.: (Успенский 1994).

Правда, в «Бессоннице» имя героини подменяется названием города, однако имя женщины, другой, но тоже связанной с сюжетом «Илиады» (стоящим за строфами «Бессонницы»), только что появилось в тексте: *Когда бы не Елена...*; в целом получается нечто вроде: **Что вам Гекуба...? Странно. Другое дело, Елена – вот что́ вам она́, понять можно!*

Связка *Гекуба / Елена* естественно оказывается в фокусе «Бессонницы», посвященной теме любви в ее разных поворотах, и вносит трагическую ноту, прямо не проговариваемую. Любопытно, что под пером одного – самого вольного – переводчика «Гамлета», Полевого, имя Елены появляется в тексте рядом с именем Гекубы, правда, не в монологе самого Гамлета, а в декламируемом актером монологе Энея:

Толико унижен **Гекубы** тяжкий рок!
Из уст ее летит проклятия поток
На тяжку жребия и счастья измену,
На бедствий всех вину, коварную Елену.
О, если б боги зреть могли тот страшный миг.
(Шекспир 1985: 161)

Ни в шекспировском оригинале, ни в остальных русских переводах ничего подобного нет. Но такая интерполяция отчасти мотивирована – подсказана? – соответствующим местом из поэмы Вергилия, где Эней видит не только гибель Приама и страдающую Гекубу, но и прячущуюся Елену, и загорается мыслью отомстить ей за страдания троянцев:

<...> Разъяренного **Пирра**
Видел я сам и Атридов двоих на высоком пороге,
Видел меж ста дочерей и невесток **Гекубу**, **Приама**, –
Кровью багрил он алтарь, где огонь им самим освящен был <...>.
В тщетной надежде вокруг с **Гекубой** дочери сели,
Жались друг к другу они, как голубки под бурю черной <...>.
Левой рукой **Приама** схватив за волосы, правой
Меч он <**Пирр**. – *А. Ж.*> заносит и в бок вонзает по рукоятку.
Так скончался **Приам** <...>.
Был я один, когда вдруг на пороге святилища Весты
Вижу **Тиндарову дочь** <**Елену**. – *А. Ж.*>, что в убежище тайном скры-
валась <...>
Та, что была рождена на погибель отчизне и **Трое**.
Вспыхнуло пламя в душе, побуждает гнев перед смертью
Ей за отчизну воздать, наказать за все преступления:
«Значит, вернется она невредимо в родные **Микены** <...>
После того как **Приам** от меча погиб, и пылает
Троя и кровью не раз орошался берег дарданский?
Так не бывать же тому! Пусть славы мне не прибавит
Женщине месть, – недостойна хвалы такая победа, –
Но, по заслугам ее покарвав, истребив эту скверну,

Я стяжаю хвалу, и сладко будет наполнить
 Душу мщенья огнем и прах моих близких насытить».
«Энеида», II, 499–588 (Вергилий 1971: 154–156)¹²

Этот рассказ вергилиевского Энея – не единственный потенциальный источник монолога, вложенного Шекспиром в уста актера. В Песни восьмой «Одиссеи» есть эпизод, в котором поэт Демодок по просьбе Одиссея, гостящего у царя феаков Алкиноя, поет о заключительном эпизоде троянской войны. Растроганный Одиссей едва скрывает слезы, и Алкиной прерывает выступление Демодока:

Пел он о том, как **ахейцы разрушили город высокий**,
 Чрево коня отворивши и выйдя из полой засады <...>.
 Как Одиссей, словно грозный Арес, к Деифобову дому
 Вместе с царем Менелаем, подобным богам, устремился,
 Как на ужаснейший бой он решился с врагами <...>.
 Это пел знаменитый певец. **Непрерывные слезы**
Из-под бровей Одиссея лицо у него увлажняли <...>.
 Только один Алкиной **те слезы заметил** и видел,
 Сидя вблизи от него и вздохи тяжелые слыша <...>.
 «Пусть играть Демодок перестанет на звонкой форминге.
 Радость пеньем своим он вовсе не всем доставляет».
«Одиссея», VIII: 514–522, 537–538 (Гомер 1953: 96–97).

Примечательна уже сама ситуация художественного повествования, вызывающего слезы у мужчины, – правда, полностью причастного к описываемым событиям; и в обоих случаях появление слез побуждает одного из слушателей прервать представление: у Гомера это Алкиной, у Шекспира – Полоний:

Смотрите, ведь он изменился в лице и весь в слезах. Пожалуйста, довольно (перевод Пастернака; Шекспир 1985: 493).

Но еще интереснее то, как Гомер изображает плачущего Одиссея:

Так же, как **женщина плачет, упавши на тело супруга,**
Павшего в первых рядах за край свой родной и за граждан,
 Чтоб отвратить от детей и от города злую погибель:
Видя, что муж дорогой ее в судорогах бьется предсмертных,
С воплем к нему припадает она, а враги, беспощадно
 Древками копий ее по спине и плечам избивая,
В рабство уводят с собой на труды и великие беды.

¹² К связке *Гекуба + Елена (+ пена + Троя)* ср. также: *И вот рождается Елена, / С невинной прелестью лица, / Но вся – коварство, вся – измена, / Белее, чем морская пена, – / Из лебединого яйца. / И слышен вопль Гекубы в Трое / И Андромахи вечный стон...* (Мережковский, «Леда»; 1895; ср. Безродный 2007: 271). Имена Гекубы и Елены появляются рядом и в «Гекубе» Еврипида, переведенной Анненским, но этот перевод увидел свет лишь в 1916 году, и даже если мог быть каким-то образом известен Мандельштаму в 1915-м, вряд ли особо релевантен для «Бессонницы».

Блекнут щеки ее в возбуждающей жалость печали, –
 Так же жалостно слезы струились из глаз Одиссея.
 Скрытыми слезы его для всех остальных оставались.
 «Одиссея», VIII, 523–531 (Гомер 1953: 97)

Героиня развернутого сравнения остается безымянной, но сходство со страданиями шекспировской Гекубы, подкрепленное слезами слушателя, заставляет задуматься, не ориентировался ли Шекспир и на этот источник¹³.

6. Вернемся, однако, к вопросу о тех свойствах гамлетовской формулы, которые оказываются востребованными в рамках «Бессонницы».

Наиболее созвучна новому контексту и потому особенно выигрышна, конечно, ее метатекстуальность. Подобно тому как лирический субъект «Бессонницы» размышляет о содержании Песни II «Илиады», в частности о мотивах перевода персонажей гомеровской поэмы, Гамлет задумывается над переживаниями актера, исполняющего монолог Энея из трагедии на родственный сюжет. У Шекспира эта рефлексивность даже более многослойна: Гамлет завидует актеру, который переживает за Энея, проникающегося страданиями Гекубы, – не даром Гамлета занимает именно она, а не Эней.

Одновременно в обоих текстах делается акцент на собственных проблемах самих героев: Гамлет стыдится своей апатии, а лирический герой Мандельштама пытается осмыслить свое место в разветвляющейся вокруг него и в нем самом экзистенциальной ситуации, которую эмблематизирует *море черное*, подступающее к его *изголовью*¹⁴. Как Гамлет колеблется между литературными впечатлениями и своей судьбой, так и герой «Бессонницы» задается вопросом, кого же ему слушать – *море черное* или *Гомера*, и, по-видимому, делает выбор в пользу *моря* (то есть реальности), поскольку *Гомер молчит*. Гамлет, как мы знаем, сделает в конце концов такой же выбор. Но сначала он поставит опять-таки литературный эксперимент над антагонистом – так называемую мышеловку: «Убийство Гонзаго», вторящее убийству отца Гамлета, – так что литература еще адекватнее продублирует и протестирует реальность. Причем Гамлет выступит соавтором этой пьесы (присочинив к ней, с согласия актеров, *стишков десяток – some dozen or sixteen lines*), то есть, как и автор «Бессонницы», поэтом¹⁵.

¹³ Вероятность и степень непосредственного знакомства Шекспира с поэмами Гомера – вопрос в шекспироведении открытый (см. Gillespie 2004: 253), но нельзя исключать опосредованного влияния.

¹⁴ Тот факт, что это вторжение реальности в обстановку ночного чтения разыграно, как и все у Мандельштама, на излюбленной им интертекстуальной клавиатуре (в частности – пушкинской, из «Путешествия Онегина» и «Клеветникам России») и *море* представлено литературно и архаично витийствующим, не отменяет решительного перехода от перелистывания ветхой классики к вслушиванию в грохот современных стихий.

¹⁵ Понимание Гамлета как прежде всего артиста – актера и поэта, причем поэта, рефлектирующего об окружающих так, как если бы это были плоды его воображения

Гамлетовский элемент вообще очень органично вписывается в контекст стихотворения: Гамлет, как мы знаем, тоже любитель чтения (театральных пьес, *слов, слов, слов*, чужих писем), а главное, произнесения речей, избыливающих вопросами к мирозданию и к собственной совести. Таков его самый знаменитый монолог «Быть или не быть?..», таков и тот, в котором фигурирует Гекуба; приведу, с купюрами, перевод Полевого:

Комедиант, наемщик жалкий и, в дурных стихах
Мне выражая страсти, плачет и бледнеет,
Дрожит, трепещет... **Отчего?**
И что причина? <...>

Что ж ему Гекуба?

Зачем он делит слезы, чувства с нею?

Что, если б страсти он имел причину,

Какую я имею? Залил бы слезами

Он весь театр, и воплем растерзал бы слух <...>

А я? Ничтожный я, презренный человек,
Бесчувственный – молчу, молчу, когда я знаю,
Что преступленье погубило жизнь и царство
Великого властителя... отца!.. **Или я трус?**

Кто смеет словом оскорбить меня,

Или нанести мне оскорбленье, без того,

Чтоб за обиду не вступился я <...>?

И что же? <...>

Быть может, привиденье это было,

Мечта, коварство духа тьмы?

(Шекспир 1985: 162–163)

«Бессонница», конечно, не столь назойливо вопросительна, но три вопроса (*Куда плывете вы? <...> Что Троя вам одна, ахейские мужи? <...> Кого же слушать мне?*) на три четверостишия – тоже немало. (У Полевого 9 вопросительных знаков на 48 строк, у Шекспира 9 на 55.) Разумеется, сами вопросы не обязательно почерпнуты у Шекспира (так, *Куда плывете Вы?* – явно пушкинского происхождения), но предполагаемая ориентация Мандельштама на гамлетовские монологи могла способствовать вопросительно-медитативной организации текста¹⁶.

Кстати, не исключено, что выбор глагола во фразе: *Гомер молчит*, сверхдетерминированный рядом подтекстов (см. Безродный 2007: 272–273)

(что близко к дискурсу «Бессонницы»), – было развито в известной статье И. Анненского «Проблема Гамлета» 1909 года (Анненский 1979: 162–172); о месте этой и других статей Анненского в русской рецепции Шекспира и их влиянии на Мандельштама см.: (Чекалов 2014).

¹⁶ На «гамлетовскую» интонацию «Бессонницы» проливают также свет слова Анненского, что «все мы не столько сострадаем Гамлету, сколько ему завидуем. Мы хотели бы быть им, и часто мимовольно переносим мы его слова и музыку его движений в обстановку самую для них не подходящую. Мы гамлетизируем все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне...» (Анненский 1979: 172).

подпитывается и гамлетовским – словами из только что приведенного монолога (*Ничтожный я, презренный человек, Бесчувственный – молчу, молчу, когда я знаю...*), а также знаменитой последней репликой умирающего принца:

O, I die, Horatio <...> / But I do prophesy the election lights / On Fortinbras. He has my dying voice. / So tell him, with th' occurrents, more and less, / Which have solicited. The rest is *silence*... (V, 2; Шекспир 1985: 119);

О Горацио! Я умираю! <...> / Но предрекаю выборъ Фортинбраса, / И за него мой голось! Возвѣсти / Сие ему, и случаи, причины / По коим я – об остальномъ **молчанье** (Вронченко; Шекспир 1828: 191);

Горацио, я умираю <...> / Я <...> предрекаю: выбор / Падет на молодого Фортинбраса. / Ему даю я голос мой предсмертный. / Ты обо всем случившемся ему / Подробно расскажи; конец – **молчанье** (Кронеберг; Шекспир 1985: 329).

Молчанье фигурирует в большинстве переводов (правда, Полевой эту punchline вообще опускает – в его версии последние слова Гамлета: *Горацио! Ты все ему расскажешь...*; Шекспир 1985: 213). Оно завершает транспозицию всего случившееся в метанарративный план – план повествования, теперь обрываемого Гамлетом-рассказчиком. Подобный дискурсивный модус типичен и для Мандельштама, в частности для «Бессонницы» с ее открытым финалом.

7. Переключки с пассажем о Гекубе не сводятся к сходствам. Налицо и характерные различия в том, как говорящий позиционирует себя по отношению к литературным героям и к актуальной житейской ситуации.

Гамлет произносит свой монолог наедине с собой и взволновавшего его актера поминает заочно в 3-м лице (*Что ему Гекуба?..*). Казалось бы, дистанция огромного размера. Но при этом, а также до и после этого, Гамлет взаимодействует не с литературным персонажем, а с самим актером, и в дальнейшем переходит ко все более и более решительным действиям в актуальном времени.

Мандельштам, напротив, обращается вроде бы непосредственно к героям литературы (*Что Троя вам..?*), но эта непосредственность – отчетливо метатекстуального, медитативного, эстетского, отчужденного типа, в жанре «Над книгой Гомера / Данте / Шекспира / Пушкина...», хотя современная действительность (*море черное*) в конце концов тоже получает возможность подать голос. Более того, обращаясь с гамлетовским вопросом к *ахейским мужам*, Мандельштам лишь играет в прямоту, а на самом деле как бы переводит этих своих адресатов из разряда реальных действующих лиц (гомеровского эпоса и, подразумевается, истории) в разряд актеров, примеряющих роли покорителей то ли Трои, то ли

Елены. Градус литературной рефлексии – вполне в духе раннего Мандельштама – от этого только повышается¹⁷.

Именно раннего: стихотворение появилось в составе «Камня», во 2-м его издании, но все-таки. При последующих вариациях на троянскую тему драматичность совмещения античных мотивов с современными личными резко возрастала. Ср.:

«За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920), опять с вопросительными интонациями, но на этот раз с полной автопроекцией из собственной любовной коллизии в гомеровскую: *Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? / Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник; и*

«Я скажу тебе с последней...» (1931), – в сущности, горький ремейк «Бессонницы»: *Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота. / Греки сбодили Елену / По волнам / Ну а мне соленой пеной / По губам. / По губам меня помажет / Пустота, / Строгий кукиш мне покажет / Нищета...¹⁸*

О «Бессоннице» напоминают не только реалии и собственные имена, но и словесные метки: в первом стихотворении – *ахейские мужжи*

¹⁷ Характерный случай парадоксального одновременно погружения в текст и отстранения от него – раннее стихотворение Александра Кушнера «Рисунок» 1962 года (Кушнер 1997: 8–9), по всей вероятности, навеянное «Бессонницей». В нем поэт вспоминает картинку из школьного учебника древней истории, на которой злые *ассирийцы* / *При копьях и щитах* / *Плывут вдоль всей страницы* / *На бычьих пузырях*. Сначала он просто восхищается ими, а затем пытается вступить с ними в диалог: *«Эй, воин в остром шлеме, / Не страшно на войне? / <...> / Останешься на дне!»* / *Но воин в остром шлеме / Не отвечает мне*. Поэт готов забыть об *ассирийцах*, но затем воображает, что *Бог* *весть в каком году* опять наткнется на этот учебник: *И плеск услышу в нем. / «Вы всё еще плывете?» – / «Мы всё еще плывем!»*. Концовка более или менее явно отсылает к «Бессоннице» – не только к *Куда плывете вы?*, но и к финальному *грохоту* моря у *изголовья*. Но безопасная дистанция от *ассирийцев* сохраняется, несмотря на то, что им теперь предоставляется слово: сюжет завершается не слиянием наблюдателя с рассматриваемой картиной, а закреплением изображенного на ней в виде неизменного, отдаленного и неактуального прошлого, интересного лишь в качестве привычного эстетического объекта. Ностальгия по истории замыкается относимой в «историческое» будущее ностальгией по детству.



¹⁸ Любопытную параллель к эволюции мандельштамовской работы с троянским сюжетом являет стихотворение, написанное Кушнером через три десятка лет после «Рисунка» – «Мы останавливали с тобой...» 1994 года (Кушнер 1997: 417). Эпиграфом к нему служит 2-я строчка «Бессонницы», а его сюжетом – впечатления от заграничной поездки (в Англию), которая стала возможной, как известно, благодаря перестройке, но представлена как заслуженная прилежным чтением в детстве гомеровского каталога: *Но сверкнули мне волны чужих морей, / И другой разговор пошел... / Не за то ли, что список я кораблей / Мальчик, вслух до конца прочел?*

(*Ахейские мужи во тьме снаряжают коня*), а во втором – *пена*, которая, теперь не остается на *головах царей*, а жестоко мажет нищего поэта *по губам*, доводя до предела потенциал, заложенный в приближении *моря* к *изголовью* в финале «Бессонницы». В свою очередь, *губы* – и мотив *соленого* – связывают друг с другом оба поздних стихотворения: *За то, что я предал соленые нежные губы – Ну а мне соленой пеной* / По губам.

Что касается точки зрения, с которой подается гомеровская ситуация, то в среднем из трех стихотворений («За то, что я руки...») она однозначно троянская¹⁹, а в двух крайних, скорее, амбивалентная. В «Я скажу тебе...» двусмысленно утверждение *Греки сбондили Елену*, ибо *сбондили*, то есть похитили, ее, пожалуй, все-таки троянцы, которым и завидует поэт, но называет он их *греками*, – то ли по ошибке, то ли используя чересчур обобщенное наименование²⁰. Элементы подобной путаницы есть в «Бессоннице», где точка зрения поэта вроде бы близка к ахейской, но предполагаемая отсылка к Гекубе сдвигает ее в сторону Трои.

II. Когда бы не Елена...

1. На сегодня это полустигия само обрело статус крылатого выражения, синекдохически представляющего в новейшей поэзии мандельштамовскую «Бессонницу», ср.

Бессонница. Гомер ушел на задний план.
Я Станцами Дзиан набит до середины <...>.
На 49 Станц всего один прокол:
Куда поплывете вы, когда бы не Елена?
Куда ни загляни – везде ее подол,
Во прахе и крови скользят ее колена <...>.
И каждый разговор кончается – **Еленой**,
как говорил поэт, переменивший пол <...>.
Когда бы не стихи, у каждого есть шанс...

А. В. Еременко, «Бессонница. Гомер ушел на задний план...», 1991 (Еременко 1991: 80–81; ср. Безродный 2007: 270)

почти в младенчестве три ночи кряду
с фонариком листаешь **илиаду** <...>
так сладко в юности читать неправду
что дескать топал **александр к евфрату**
все ерунда герои и вожди
а старость слизь любая память тленна
и поделом **когда бы не елена**
не куковал бы в чердыни поди

¹⁹ И в этом смысле – близкая к шекспировской: «По установившейся в средние века традиции все симпатии елизаветинцев были на стороне троянцев» (Горбунов 1985б: 609).

²⁰ Отмечено М. Л. Гаспаровым (2001: 16).

а впрочем черт минует боль и лихо
 все станет одинаково и тихо
 жизнь к старости на случаи скупа
 давно бы скис и уступил погоне
когда бы не елена в илионе
 не яблоко не ксеркс и не судьба

А. П. Цветков, «Домашнее чтение», 2015
 (Цветков 2015: 340; ср. Цветков – Генис 2016)

В стихотворении Еременко примечательно слово *прокол*, по-видимому, обозначающее фрейдистскую проговорку о подавляемом главном (любви, сексе). В тексте эффекту проговорки иконически вторит неграмматичность приводимой цитаты (*куда плывете вы, когда бы не Елена?*). Неграмматичность эта, конечно, вымышленная – полученная путем нарочито неадекватного цитирования. Опустив знак вопроса после *вы* и склеив таким образом два отдельных предложения в одно, а затем отрезав придаточное (*когда...*) от его настоящего главного (*что вам...?*), Еременко изготавливает нужный ему анаколуп (неправильное грамматическое согласование слов или предложений).

Но, как и в случае знаменитых образцов такой «сдвигологии» (*Довольно стыдно мне пред гордою полячкой унижаться...; Шибанов молчал из пронзенной ноги...; и т. п.*), некоторый повод для искажения мандельштамовский оригинал все-таки дает, причем как на цезурном стыке двух вопросов²¹, так и на стыке придаточного и главного, обостренном строко-разделом. Действительно, это сложноподчиненное предложение, подчеркнуто разбитое на свои составляющие, с сильным акцентом на придаточном условия и постановкой под рифму собственного имени героини, звучит как-то странно. Тем не менее, грамматически оно вполне правильно. Характерный для поэзии парадокс «правильной странности», объясняется, как мы увидим, уникальностью избранной синтаксической структуры.

2. Чтобы понять, чем достигнута такая уникальность, соотнесем эти полторы строки с их языковым фоном – попытаемся усмотреть их гипограмму не в какой-то конкретной сюжетной коллизии или мифологеме (вроде похищения Елены Парисом) и не в конкретной словесной формуле (вроде гамлетовской о Гекубе), а в самой синтаксической колодке, которой они следуют и в рамках которой чем-то интересно выделяются. То есть, из трех сфер художественной выразительности – предметной, интертекстуальной и стилистической, или «кодовой», – сосредоточимся на этой последней, в которой мотивами, мотивными кластерами и готовыми предметами служат единицы и комбинации единиц того или иного уровня

²¹ Ср.: «На клаузуле отношения с грамматикой складываются противоположным образом: сильная синтаксическая связь между полустигмами всячески затемняет цезуру; сильная синтаксическая связь между стихами всячески высвечивает клаузулу» (Шапир 2000: 54–55).

естественного или поэтического языка: фонетики, грамматики, метрики, рифмовки, нарративной структуры и т. п. В данном случае нас будет интересовать синтаксический и риторический дизайн рассматриваемых строк.

Вложенный в них смысл прозрачен и не особенно оригинален (см. примеч. 2): целью троянского похода (в изображении Гомера) была не столько геополитика – победа над Троей как таковой, сколько племенная распря – возвращение похищенной одним из троянских вождей жены одного из греческих; или, в схематизированном переводе на язык литературной сюжетики: если бы ахейцы не вдохновлялись борьбой за эту женщину (эмблематически выражаясь, за любовь), то войны бы не было²².

Будем считать, что за соответствующей этому глубинному смыслу противительной условной конструкцией Мандельштам и обратился к сокровищнице русского поэтического синтаксиса. Там, согласно Национальному корпусу русского языка, его ожидала богатая парадигма вариаций на заданную тему²³.

Для простоты сразу же сведем выборку к конструкциям с союзом *когда* (но не *если*), сослагательной частицей *б(ы)* и отрицательной *не*, то есть откажемся от рассмотрения в принципе релевантных утвердительных условий типа:

Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел; /
Когда б мне быть отцом, супругом / Приятный жребий повелел <...>
/ То верно **б**, кроме вас одной, / Невесты **не искал** иной (Пушкин, 1824–1828).

Когда бы грек увидел наши игры... (Мандельштам, 1915/1916; тройное эллиптическая строчка: придаточное без главного, многоточием замыкающее стихотворение и книгу – второй «Камень»; перекличка с «Бессонницей» по «греческой» линии).

Следует сказать, что различие утвердительных и отрицательных условных конструкций несколько произвольно и есть пограничные, да и просто обманчивые случаи, ср.:

Правитель царства, / Каков ни будь, он тень лишь государя <...>
/ И мысль свою **не может** воплотить / Заветную всецельно, без ущерба,

²² Мысль, актуальная в момент написания «Бессонницы» – второй год Первой мировой войны, спровоцированной выстрелом Гаврилы Принципа. Военным контекстом могла быть подсказана и полускрытая отсылка к «Клеветникам России»: *море... витийствуя, шумит*.

²³ О внимании Мандельштама к поэтическому синтаксису см. пассаж из «Заметок о Шенье» (1914–1922/1928): «Распределение времени по желобам глагола, существительного и эпитета составляет автономную внутреннюю жизнь alexandrinского стиха, регулирует его дыхание <...>. Триада существительного, глагола и эпитета в alexandrinском стихе не есть нечто незбылемое, потому что они впитывают в себя чужое содержание, и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д. Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье» (Мандельштам 2010, 2: 95).

/ Как мог бы я, когда бы не в подданстве, / А на престоле был рожден! (А. К. Толстой, 1862–1864; отрицательная частица *не* относится не к сказуемому *был рожден*, а к обстоятельству *в подданстве*).

Когда б, не бывши колдуном, / **И я прибавить мог** к словам его два слова, / Тогда смиренно вас **молил бы** об одном... (Жуковский, 1806; отрицается деепричастное *бывши*, а не сказуемое *мог*).

И что бы письменам еще он **даровал**, / **Когда б, не похищен** нечаянной волною, / Он юность **превзошел** премудрой сединою (М. Н. Муравьев, 1780; отрицается опять-таки не сказуемое).

Поиск соответствующих поэтических фрагментов (с еще одним упрощением – содержащих слова *когда б(ы) не* подряд) дает, в интервале между Третьяковским и 1915 годом, более сотни результатов. Присмотримся к этому набору.

3. Начнем с самых простых параллельных конструкций: сложно-подчиненных предложений с придаточным отрицательного условия и глагольными сказуемыми (минимум двумя, а иногда и бóльшим числом благодаря повторам):

А не взял бы, свидетель Бог <...> / И тысячи рублей, / Когда б не знал доподлинно, / Что... (Некрасов, 1865–1877; конструкция осложнена дальнейшим гипотаксисом, вводимым союзом *что*); *И вряд ли б он прослыл героем, / Когда б не нюхал табаку* (Некрасов, 1841; отметим дополнительное модальное *вряд ли*); *И всё волнение страстей / Из бледных уст бы излилось, Когда бы не боялся он, / Что...* (Лермонтов, 1831; опять дальнейший гипотаксис); *Такие точно бы советы / Я сам себе давал, / Когда бы не видал / Прелестной я Лизеты* (Костров, 1779–1796); *Но слава о делах великих сих мужей / Едва ли бы дошла до наших идесь ушей, / Когда б история о них не возвещала* (Майков, 1775; дополнительное модальное *едва ли*; металитературность); *Мне кажется, из ней ушел бы в тартар дух, / Когда бы не пришел нечаянно пастух / И хлеб красавице с учтивостью не подал* (Неизвестный, 1772; два условных сказуемых; подчеркнутое сходство сказуемых *ушел и пришел*); *И когда б не меняли / Мы желанья своего, / Так вовек бы мы страдали / Неутешно от него* (Ржевский, 1763).

Глагольными формами репертуар сказуемых не исчерпывается – употребляются и именные:

Всё это было бы смешно, / Когда бы не было так грустно (Лермонтов, 1840; симметрия: краткие прилагательные в обоих случаях); *Зачем с него не снял я шлема тут же! / А снял бы я, когда б не было стыдно / Мне дам и герцога* (Пушкин, 1830; без симметрии: именованное сказуемое в придаточном); *Не уступало Олень тот был десятка, / И, верно, бы у них была велика схватка, / Олень бы дал ему тычок, / Когда б не знал, что тот знатненок был Бычок* (Аблесимов, 1769; именованное сказуемое-существительное в одном из двух сочиненных главных: *была бы схватка*; дополнительная модальность: вводное *верно*); *И был бы брани всей, конечно, тут конец, / Когда б*

не выехал на помощь к ним чернец (Майков, 1769; именное сказуемое-существительное в главном); *А толь бы паче был прибыльок не убог, / Когда б не исчезал по мраке на рассвете / И долее в своем он пребывал бы цвете* (Третьяковский, 1751; именное сказуемое-существительное в главном, два глагольных в придаточном).

Многочисленны составные сказуемые – модальные и иные глаголы, управляющие инфинитивами:

Да! не была б она жива, / Когда б не мне пришлось случиться (Григорьев, 1845–1859); *Тут же погибла бы змейка, когда б не успела проворно / Из саду скрыться* (Жуковский, 1837–1841); *И под нависшими бровями / Блеснуло что-то; и слезами / Я мог бы этот блеск назвать, / Когда б не скрылся он опять!..* (Лермонтов, 1832); *Когда б не истину они запечатлели, / Тогда б страшился жизнь меж теми потерять, / Которые сей век минувшим будут звать* (Муравьев, 1827); *Поверьте, долго он сражался / С неизбежимою судьбой, / И ей бы, верно, не поддался, / Когда бы не поддаться мог* (Жуковский, 1819; модальность в обеих частях – в главном в виде вводного *верно*; дополнительная симметрия – формы одного и того же глагола *поддаться*); *Мне чувство матери одно теперь лишь мило, / И молоко мое меня бы тяготило, / Когда б не стала я питать* (Крылов, 1813); *Хвалу воздать творцу за подвиг славный тщается <...> / Что грабить, убивать никто б из нас не мог, / Когда б не помогал нам в том всецудрый бог* (Костров, 1779; два инфинитива при модальном сказуемом в главном – более главным, нежели условное, но в свою очередь, зачисляемом от еще более главного).

В некоторых редких случаях (и это важно в связи с мандельштамовским *Что Троя вам...?*) – в главном предложении полностью отсутствует личная глагольная форма: используются краткие модальные адъективы (*легко, должно*) с опущенной в настоящем времени связкой.

По озерку / Гуляют утки целым стадом; / И нашему б тогда стрелку / Легко с полдюжины одним зарядом / Убить / И на неделю с хлебом быть, / Когда б не отложил ружья он зарядить (Крылов, 1818; модальное именное сказуемое *б... легко*, управляющее двумя инфинитивами); *Когда б не смелым быть, бояться б должно мух* (Херасков, 1760; обе части содержат инфинитивы, а также и адъективные формы: *смелым, должно*).

Личные глагольные формы отсутствуют также (будь то в главном или условном предложении), когда сослагательность выражается конструкцией с инфинитивом, частицей *б(ы)* и субъектом действия в дательном падеже (иногда подразумеваемым):

Когда б не смерть, то никогда бы / Мне не узнать, что я живу (Мандельштам, 1909; отрицательная инфинитивная конструкция в главном); *Тебе бы никогда стихов не сочинять, / Когда бы не далось тебе я очиниться / И не хотело бы с тобой за рифмой мчиться* (Муравьев, 1773; стихи от имени гусяного пера; инфинитивное сказуемое в главном); *Когда б не смелым быть, бояться б должно мух*

(в этом примере, только что рассмотренном с точки зрения безглагольности главного предложения, в придаточном применена модальная инфинитивная конструкция, тоже без личной формы глагола).

4. Среди различных асимметрий (и неполных симметрий) между составными частями сложноподчиненного предложения выделяются случаи, когда в главном частица *б(ы)* опускается, что, по-видимому, разрешено при сказуемых модального типа:

Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не умела отравить / Судьба его надежды (Лермонтов, 1831; зато налицо симметрия инфинитивов); *Нарышкин мог у нас прекрасный быть поэт, / Когда б не скрылся тож в блестящий круг и свет* (Палицын, 1807; металитературность); *Овечку дать ему я рада, / Когда бы не считали стада* (Богданович, 1773); *Нельзя быть никому из нас благополучным, / Когда бы не было неравенств никаких, / И не было б иных вверху, внизу других* (Поповский, 1753–1754; главное без *б(ы)*, зато два сказуемых с *б(ы)* в придаточном).

Без *б(ы)* иногда употреблялись и именные сказуемые с краткими прилагательными:

Во всем и вся была отмена хороша, / Когда б не старая в судьях иных душа (Хемницер, 1782).

Отметим редкие случаи отсутствия глагольной формы в главном предложении:

В кровавых битвах супостата / Себе я равного не зрел; / Счастлив, когда бы не имел / Соперником меньшого брата! (Пушкин, 1817–1820; однословное главное предложение равно именной части сказуемого); *Но пагубную страсть к познанию возымели <...> / Блаженны, если бы невеждами остались, / С собой и с естеством когда б не разделялись* (Козельский, 1769; двойное придаточное – сначала с *если бы* потом с *когда б*; однословное главное).

Асимметрия могла создаваться и другими неправильностями:

А просидел бы и дольше, когда бы не сам бюргермейстер, / Хотя из военных, но муж современного века, / Сам бы к нему не явился с ласково-нежным приветом (А. П. Сниткин, 1859–1860; лишнее *бы* в придаточном); *Когда бы не смирял он их по вся минуты, / Сложна бы мощь, сии заклепанники <узники. – А. Ж.> люты / И реки, и моря, и горы, и леса <...> / Восторгнув, повлекли по воздуху с собою* (Петров, 1770–1781; перемещение частицы *бы* внутрь деепричастного оборота, входящего в главное предложение).

5. Возвращаясь к полностью грамматичным конструкциям, рассмотрим оформленные в модусе прямой речи, обращенной (как у Мандельштама – *Что Троя вам*) к некоему 2-му лицу – *к ты* или *вы*;

Когда б не доблестная кровь / Текла в вас – я б молчал (Некрасов, 1871); *Начал визжать: «<...> ты в пропасть / Вместе с конем*

бы слетел, когда бы не я подвернулся» (Жуковский, 1836); *«Не стала бы твоих отваживать я дней, / Когда б не знала / И крепости и легкости твоей»* (Крылов, 1829; *отваживать* – ставить в рискованное положение); *«Когда б не стало мне стяжанья, / Ты б щедрою помог рукой»* (Капнист, 1814; *стяжанье* – богатство); *«Когда бы не снял я с тебя узды, / Управил бы, наверно, я тобою: / И ты бы ни меня не сииб, / Ни смертью б сам столь жалкой не погиб!»* (Крылов, 1814); *«Когда бы не был трус, ты был бы сам такой»* (Дмитриев, 1810); *«Когда бы не было портных на белом свете, / Так вы бы <...> / Ходили нагишом»* <...> / *«Крестьянин им на то: / «Всё ваше ремесло / Давно б крапивою заросло, / Когда бы не пахал я пашенку святую»* (Майков, 1763–1767; *вы и ваше* – 2 л. мн. ч.).

Прямая речь часто касается близкой Мандельштаму метапоэтической темы:

«Но мне не больно было б это, / Когда б не знал я, что в тебе / Была душа и ум поэта» (Михайлов, 1848; *тебе* в составе придаточного, подчиненного условному); *«Когда б не в старом граде этом / Впервой на свет взглянули вы, / Быть может, не были б поэтом / Теперь на берегах Невы»* (Павлова, 1841; *вы* – вежливая форма 2 л. ед. ч.); *«Рожденный сердцем добр, я б всеми был любим, / Когда б не ты меня вводило в искушение»* (Вяземский, 1816; стихотворение обращено к гусиному перу поэта); *«Не так бы величался / И стих весенний мой, / Когда б не красовался / Твоей он похвалой»* (Львов, 1791); *«Тебе бы никогда стихов не сочинять, / Когда бы не далось тебе я очиниться / И не хотело бы с тобой за рифмой мчиться»* (1773; пример уже приводился выше).

В прямой речи уместны релевантные для «Бессонницы» вопросительные конструкции:

«Что был бы я, когда б не встретил / Тебя и не пошел с Тобой?» (В. И. Иванов, 1909); *«Но были ль бы и здесь так дни мои спокойны, / Когда бы не был я на счастья женат?»* (Львов, 1792); *«Зачем бы сей супруг скрывался от людей, / Когда бы не был змей / Иль лютый чародей?»* (Богданович, 1775–1782); *«Как тысячи един гонить, / Как двинуть два б могли тьмы целы, / Когда б не предал Бог сам бить?»* (Тредиаковский, 1752).

И, конечно, обращения:

«И когда бы не виделась гордая складка / В этих сжатых губах мне подчас, / И мятежный огонь не мерцал бы украдкой / За фатой серодымчатых глаз, – / Я бы горько жалел, что овевя ты светом <...> / Что неведомый голос с нездешним приветом / Говорил тебе в сердце «умри». / Я бы горько жалел, что не повестью бледной, / О, мой юноша с тихим лицом, / А была тебе жизнь эпопеей победной / С гармонически грозным концом!» (Амари / Цетлин, 1906; конструкция охватывает все стихотворение, и обращение появляется лишь в побочном придаточном, подчиненном третьему проведению главному: *бы... жалел, что... О, мой юноша с тихим лицом... была бы...*);

Чрез все препятства царь стремительно парил, / Идущим воинам с весельем говорил: / «О друзья! бодрствуйте, недолго нам трудиться; / Вы видите теперь, что нас / Казань страшится; / Когда б не ужасал их славы нашей глас, / Они бы встретили на сих равнинах нас (Херасков, 1771–1779; обращение к воинам (!) и форма 2 л. мн. ч. – по соседству с рассматриваемой конструкцией); Я вашего просить, о музы, стал внушенья, / Когда б не ощущал довольно поощренья / О дружбе возгласить... (Муравьев, 1770; вашего – 2 л. мн. ч.; метапоэтическое обращение к музам; в главном опущено б(ы)); Но славой сей тебе мы, отче наш, должны. / Когда б не врал стихов, мы б в вечном сне замерзли / Или в несытой бы алчке как прах исчезли (Тредиаковский, «Эпистола от водки и сивухи к Л<омоносову>», 1753–1759; метапоэтический текст от имени «вдохновителей» поэзии адресата).

6. Важной – и ценной с точки зрения «Бессонницы» – особенностью отрицательного варианта условной формулы (*Когда бы не...*) является возможность редукции сказуемого до существительного (с подразумеваемой, но никогда не прописываемой связкой). Обычно употребляется отглагольное или иное предикативное существительное, реже – предметное, но такое, за которым вырисовывается целая ситуация. В результате, как правило, нарушается синтаксическая симметрия конструкции: глаголу главного предложения сопоставляется безглагольное условное:

Так, не любя и не страдая, / Быть может, долго жил бы я, / Когда б не встреча роковая, / Когда бы не судьба моя! (Тиняков, 1913); «...Я сам тебе отверзну райский сад, / но ведай днесь, когда б не Наше слово, / раскаянье твое пожрал бы Ад!» (Эллис / Кобылинский, 1911; на ты; метасловесность); Когда б не кашель, – сам давно б / Я прибежал к тебе с поклоном (Фет, 1887; на ты); Когда б не эта грязь – конечно, / Убыл б до смерти, сердечный! (А. Жемчужников, 1869); Когда б не этот долг проклятый, / Я не терпел бы в доме зла, / И мой назойливый глашатай / Давно был прогнан из села (Минаев, 1866); Когда бы не шатание земли / Не по сердцу была б мне эта мера (А. К. Толстой, 1862–1864); Когда б не туч, не сосен строй, / Кажись, из моего далека / Возмог бы видеть край родной (Щербина, 1861); Не знал бы я, зачем встаю с постели, / Когда б не мысль: авось и прилетели / Сегодня наконец заветные листы, / В которых мне расскажешь ты: / Здорова ли? (Некрасов, 1850; на ты; метасловесность); Когда б не опыт прежних лет, / Мы шли б по свету без оглядки, / И нас обманывал бы свет (Дуров, 1848); Давным-давно б все отказались / От бурь, ненастья и зимы, / Когда б не цепь – необходимость! (Тимофеев, 1834); Когда б не смутное влеченье / Чего-то жаждущей души, / Я здесь остался б – наслажденье / Вкушать в неведомой тиши: / Забыл бы всех желаний трепет, / Мечтою б целый мир назвал – / И всё бы слушал этот лепет, / Всё б эти ножки целовал... (Пушкин, 1833; четырехкратное сказуемое в главном предложении позволяет охватить рассматриваемой конструкцией все стихотворение); Там за свободу я бы пал, / Когда бы не твои слова (Лермонтов, 1831; на ты; метасловесность); Когда б не крайность, / Вы б жалобы моей не услышали (Пушкин, 1830; вы – 2 л. ед. ч.,

обращение к государю); *Когда б не лица их и не молчанье, / Подумал бы, живые на биваке / Комедию ломают* (Дельвиг, 1829); *Хвалы бы он вечной был в мире достоин, / Когда бы не буря страстей* (Рылев, 1822); *И я слышал, что <...> / Что жизни б путь нам был ужасен, / Когда б не тихой дружбы свет* (Пушкин, 1818); *«Когда б не от него расти помеха мне, / Я в год бы сделалось красою сей стране, / И тенью бы моей покрылась вся долина; / А ныне тонко я, почти как хворостина»* (Крылов, 1814; существительное безглагольного условия *помеха* управляет дополнением *мне* и инфинитивом *расти*); *«Вы встаньте, с вас сего довольно будет слова, / Когда б не тот предел, я б ваша быть готова!»* (Тредиаковский, 1750; *вы* – 2 л. ед. ч.).

Но в роли безглагольного условия может выступать и личное местоимение или существительное, обозначающее конкретное лицо:

Когда б не ты, мы и теперь бы жили! (Апухтин, 1870-1879); *Как часто что-нибудь мы сделавши худо, / Кладем вину в том на другого <...> / «Когда б не он, и в ум бы мне не впало!»* (Крылов, 1816); *Остались у меня воздушные накосы, / Но были б ноги босы, / Когда б не добрый наш монарх, / Подобье солнца лучезарна* (Булнина, 1813); *Изрек бы: их рассею всех, / И память в людях уничтожу; / Когда б не для противных тех, / Которым бы не сбить в поспех, / Я в гневе коих сам убожу* (Тредиаковский, 1752²⁴).

7. Последними рассмотрим случаи включения в нашу конструкцию имен собственных и иной лексической экзотики. Часто это антропонимы, обычно имена литературных персонажей, что заодно вносит и металитературную ноту:

Но, быть может, что он для себя ничего и придумать / В жизни не мог бы иного, как только, чтоб память Ундины / Верно хранить и об ней горевать, когда б не явился / В замке наш честный, старый рыбак и не стал от Гюльбранда / Требовать дочери (Жуковский, 1836; металитературность); *Но были б все его труды по пустякам, / Когда б не вздумалось Матильде по пескам / Пустынным прогуляться, / Чтоб незнакомому отшельнику признаться...* (Жуковский, 1818; металитературность: отсылка к роману французской писательницы Mme Cottin (1770–1807), «Матильда, или Крестовые походы», 1805; оригинальное именное сказуемое: *были б... по пустякам*); *Еще у них продлился б спор, / Когда б не подоспел судья к ним Миротвор* (Измайлов, 1813); *Когда б не ты ее читал, / Быть может, Фазтон вторично бы упал* (Булнина, 1811; обращение на *ты* к И. А. Крылову; металитературность); *Но он бы с Мевием со временем сравнялся, / За пышную мыслью когда бы не гонялся / И не старался бы, желая вверх парить, / В стихах своих луну зубами ухватить* (Капнист, 1779–1783; Мевий

²⁴ См. «Ода XVIII. Парафразис вторья песни Моисеевы». Место довольно темное; смысл примерно таков: «<Господь> сказал бы: “Рассею их всех и уничтожу память (о них) в человечестве”, если бы не враги <Израиля>, которые бы имели успех и сокрушили <Израиль>, который (или которых, то есть врагов Израиля. – А. Ж.) я сам обездолю...» (ср. Втор 32: 26–27). За консультацию я благодарен Ирине Рейфман и Б. А. Успенскому.

– печально известный своей бездарностью поэт, завистник Горация); *Злодеи скоро бы вломиться в стан могли, / Когда б не прекратил сию кроваву сечу / Князь Курбский с Палецким, врагам исшедши встрече* (Херасков, 1771–1779); *Но слава о делах великих сих мужей / Едва ли бы дошла до наших днесь ушей, / Когда б история о них не возвещала <...> / Не знал бы храброго Ахилла ныне мир, / Когда бы не воспел нам дел его Омир* (Майков, 1775; программная металитературность); *Клеант, прельщенный милым зраком, / Женился, и тому был рад; / Когда б не сочетался браком, / Так не был бы еще женат* (Неизвестный, 1772; ироническая тавтология).

Любопытно, что топонимы встречаются в составе нашей конструкции только по соседству с антропонимами, – как и в «Бессоннице»:

С душою деспота, когда бы не жила / В России нянюшка, а в Риме, в век античный, / Она бы сумрачным Тибрием была / Иль грозным Клавдием (Мережковский, 1890; лексемы типа античный сродни и антропонимам, и топонимам); *Пусть музы иногда мне самому суровы, / На Пинде нахожу себе веселья новы; / Но более стократ любил бы Геликон, / Когда б не столько строг к певцам был Аполлон* (Хвостов, 1810); *Его смерть была бы в Риме / Бедствие, когда б не знали, / Что Траян его преемник* (Радищев, 1801); *Он с кровью б источил ордынску злость рекою, / Но Гидромир, взмахнув велику булаву, / Вдруг с тыла поразил героя во главу; / Потупил он чело, сомкнул померклы очи / И, руки опустив, нисшел бы в бездну ночи, / Когда б не прерван был незапно смертный бой* (Херасков, 1771–1779; прилагательное-этноним ордынску находится, правда, вне рассматриваемой конструкции); *И превратился бы Нигрин в студеный камень, / Когда б не согревал волхва геенский пламень!* (Херасков, 1771–1779; геенский – практически имя собственное; экзотичен и волхв); *Мы зрели храбрый дух в сраженьи Гассан-бея <...> / И лавр ему отдать мы стали б принужденны, / Когда б не россами мы были в свет рожденны* (Херасков, 1771; россы – этноним; к Гассан-бею отсылает местоимение ему); *Когда б не привезли из Франции помады, / Пропал бы петиметр, как Троя без Паллады* (Елагин, 1753; один антропоним, вернее, теоним, Паллада, два топонима, из которых один – нужная Мандельштаму Троя; экзотичен и метакультурен петиметр).

8. Мы обозрели основные параметры и варианты языковой конструкции, стоящей за полтора строками «Бессонницы» и бытовавшей в русской поэзии на протяжении почти двух предыдущих столетий. Прежде чем формулировать рецепт работы Мандельштама с этой поэтической гипограммой, отметим некоторые уже имевшиеся «заготовки» в этом направлении – **совмещения некоторых элементарных свойств конструкции**:

Твое дыхание я чувствуя, счастливым / Готов назвать себя, когда б не вечный страх, / Чтоб чых-то черных крыл неумолимый взмах / Вдруг не унес тебя безжалостным порывом (Кондратьев, 1913–1914; отсутствие б(ы) при сказуемом готов + безглагольное условие страх); *Но был безжизнен хлад / Черт девственных под*

тусклою тиарой, – / Прекрасных черт, когда б не горький яд / Бескровных уст, и чуждое обличье, / И тень ланит, и, в сумраке лампад, / Моцам, в гробах темнеющим, величье / Недвижностью подобное, и свет / Внутрь впавших глаз в мерцающем двуличье <...> / Когда бы девы зрак не одянье / Тьмы близкой был и вещью тоской / Не обличал грозящее зиянье – / Прекрасен был бы сумрачный покой / Черт неземных, извечных и забвенных (В. И. Иванов, 1902; два проведения конструкции; в первом: именное сказуемое в главном без б(ы) + пятикратное безглагольное условие: яд, обличье и т. д.)²⁵; *Ведь я бы заморил / Сто тысяч в крепости, когда б не Комиссаров!* (Курочкин, 1866; антропоним + он же – безглагольное условие); *«От нас бы, верно, / Он ускользнул, когда б не Фортунато, / Мальчишка твой, помог нам»* (Жуковский, 1843; прямая речь на ты + антропоним); *Все, сколько б ни было писателей дурных, – / Когда б не назвал ты всех поимянно их, / Ужли дотудова б они так дерзки были / И собственну хулу к другим бы относили?* (Хемницер, 1780; прямая речь + вопрос + обращение к ты + интерес к именам + метапоэтизм); *Когда б не царствовал в России ты злонравно, / Димитрий ты иль нет, сие народу равно* (Сумароков, 1771; топоним + антропоним + отсутствие б(ы) при именном сказуемом равно + обращение на ты).

Еще ближе к мандельштамовским строкам случаи совмещения сразу многих соответствующих свойств (безглагольных условий; вопросов, особенно с союзом *что*; обращений к собеседнику, особенно по имени; употребления топонимов и иной лексической экзотики) и достигаемого такой компрессией (или иными средствами) лаконизма:

Но был бы мой свободный дух – / Теперь не дух, я был бы Бог... / Когда б не пиль да не тубо, / Да не тю-тю после бо-бо!.. (Анненский, 1909; серия безглагольных условий + они же лексически экзотичные номинализованные междометия); *Когда б не смерть, а забытье, / Чтoб ни движения, ни звука...* (Анненский, 1880–1909; безглагольное условие + синтаксическая асимметрия вследствие эллипсиса главного предложения); *И чем бы стал, / Когда б не вы, зеленые побеги / Поросших мхом, грозой разбитых пней?* (Якубович, 1899; прямая речь + вопрос с чем + обращение на вы + оно же – олицетворение + оно же безглагольное условие: и местоимение, и существительное); *Счастливец, довольный довольством убогих, / Подумай: чем должен бы мир этот быть, / Когда бы не блага земли для немногих, / Не горе для прочих, обязанных жить?* (Случевский, 1883; вопрос к ты с союзом *что* (чем) + обращение: *счастливец* + два безглагольных условия: *блага, горе*); *Не много было б у него врагов, / Когда бы не твои, Россия* (Тютчев, 1866; топоним + он же – обращение + безглагольное условие: существительное *враги* + оно же – эффектно

²⁵ Это стихотворение В. И. Иванова, «Сфинкс» (см. Иванов 1971, I: 643–660), заслуживает внимания в качестве еще одного возможного претекста к «Бессоннице», так как своим эпиграфом оно отсылает к «Аду» Данте, написано терцинами и открывается строками, напоминающими о «журавлиной» образности «Бессонницы»: *Как переклик подъемлют журавли, / Простершись подоблачной станицей, – / И стон висит над наготой земли: / Стенали мы, влачась вереницей.*

опущенная часть подлежащего: эллипсис возможен благодаря параллели с главным предложением); *Друг мой, роза, дева-роза, / Я б не пел, когда б не ты* (Фет, 1847; прямая речь на *ты*, безглагольное условие: местоимение *ты* + обращение: олицетворение неодушевленного предмета); *И вечно бы тебе здесь спать, Иван- / Царевич – Серый Волк сказал, – когда б / Не я...* (Жуковский, 1845; прямая речь на *ты* + обращение + оно же – антропоним + безглагольное условие: местоимение *я* + модальность в виде лаконичной конструкции без личной формы глагола: *бы... спать*); *Ох, лето красное, любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи* (Пушкин, 1833; прямая речь на *ты* + обращение-олицетворение: *ох, лето красное* + серия из четырех безглагольных условий); *Ах! что б в удел досталось мне, / Что было бы со мною. / Когда б не ты? / В чужой стране / Изныла б сиротою* (Жуковский, 1817; прямая речь на *ты* + вопрос с *что* (и тут же ответ) + безглагольное условие: местоимение *ты*); *Князь Пожарский: Усерден к нам сей князь! / Софья. Когда б не Руксалон, / Мне видеться с тобой не допустил бы он* (Херасков, 1798; прямая речь на *ты* + безглагольное условие + оно же – собственное имя).

9. Своей афористичной краткостью мандельштамовская формула обязана практически уникальному сочетанию безглагольного варианта условного предложения (*когда бы не* + существительное или местоимение) с безглагольным главным (*Что Троя вам...?*). Как мы видели, именные сказуемые в главных предложениях нередки, но связка *быть* опускается в них (как если бы в роли сослагательного наклонения была употреблена форма не прошедшего, а настоящего времени), только когда именной частью является прилагательное; ср. уже приводившиеся примеры:

И нашему б тогда стрелку / Легко с полдюжины одним зарядом / Убить (полной безглагольности мешает подчиненный адъективу инфинитив *Убить*); *Блаженны, если бы невеждами остались* (предельно лаконичное главное); *Счастлив, когда бы не имел* (то же).

Афористичность возрастает в тех редких случаях, когда обе части структуры обходятся без связки или иного глагола в личной форме и симметрично содержат по инфинитиву, сравним уже приводившийся пример из Хераскова: *Когда б не смелым быть, бояться б должно мух*.

Но если смысловой частью именного сказуемого в главном предложении является существительное, связка при нем не опускается:

...Она бы сумрачным / Тиберием была / Иль грозным Клавдием (безглагольное **Она б Тиберий...* невозможно); *Когда бы не было тут Пресни, / От муз с харитами хоть тресни* (условное предложение могло бы быть редуцировано до **Когда бы тут не Пресня...*, но главное все равно осталось бы глагольным, несмотря на лихую краткость оборота *хоть тресни*); *Когда б я был не Иоаннов сын <...> / Тогда б... тогда б любила ль ты меня?..* (условие могло бы быть редуцировано до чего-то вроде **Когда бы не мое происхождение...*, но дело не в придаточном, а в главном); *Его смерть была бы в Риме / Бедствие,*

*когда б не знали, / Что...; И, верно, бы у них была велика схватка <...>
/ Когда б...; И был бы брани всей, конечно, тут конец, / Когда б...*

Во всем рассмотренном корпусе нашлось ровно одно полностью безглагольное главное предложение (правда, в сочетании с глагольным придаточным):

На что же и наряд, когда бы не склонилась? (Сумароков, 1755; любительница нарядов, купленных мужем на незаконно присвоенные средства, оказалась неверной женой и изменила мужу с жертвами его жульничества).

Таким образом, способ опустить связку при именном сказуемом-существительном (здесь – *наряд*, у Мандельштама – *Троя*) в русском языке имеется – это использование вопросительной формы. Вопросительность имплицитно включает семантику модальности, условности, и потому обходится (в обозначении сослагательности) без частицы (*б*)*ы* и формы прошедшего времени.

10. В свете сказанного попробуем указать место мандельштамовских полутора строчек в рамках всей парадигмы возможностей, предоставляемых конструкцией *Когда бы не*. Оно практически уникально.

– Сложноподчиненное предложение полностью свободно от глаголов²⁶. В условном предложении это оказывается возможным благодаря его отрицательности (сказывается важность выбора именно такого условного придаточного), а в главном – благодаря выбору вопросительного наклонения (с опорой на шекспировскую формулу о Гекубе).

– Двойная безглагольность способствует эффектам краткости и симметрии. На симметрию работает и присутствие в главном и в придаточном по одному собственному имени женского рода в именительном падеже единственного числа (*Елена, Троя*).

– Вопросительность хорошо согласована с модусом прямой речи – обращением к адресату, каковой, к тому же, описывается с помощью этнонима, так что лексически маркируются все три составляющие пред-

²⁶ Эта безглагольность, то есть некая атемпоральность, хорошо вписывается во временной палимпсест стихотворения. Оно начинается с панхронных, но и относящихся к актуальному настоящему, назывных предложений; уходит с глаголами прошедшего времени в двойное прошлое (*прочел* – актуальное, с результатами в настоящем; *поднялся* – давно прошедшее, древнее); оживляет древность при помощи *praesens historicum* (*плывете*); останавливает время в наших безглагольных полутора строках; возвращается в двойное настоящее (*И вот Гомер молчит*: то есть *молчит* и вообще всегда, и в данный момент); и заканчивается на актуально-длительном настоящем (*шумит, подходит*). Отчасти сходен переход от древности и панхронии к актуальному настоящему в другом стихотворении времен Первой мировой – «Европа» (1914). Вот последовательность его сказуемых: *был выброшен – привык – слабеет... омывая – изрезаны – воздушны – женственны – в рубище – пята – медуза – Польша нежная, где нету – Европа! – С тех пор, как ... направил – на глазах моих Меняется!*.. О трактовке Мандельштамом времени, в частности актуального и панхронного, см.: (Панова 2003; применительно к «Камню» – стр. 437–445).

ложения (*Елена – Троя – ахейские мужи*), отчасти сходные и синтаксически – общим для них именительным падежом.

– Симметрия и краткость не приводят к бедности и монотонности – благодаря элементам разнообразия: сложноподчиненность означает синтаксическое неравноправие главного и придаточного; частица *б(и)* есть только в придаточном; обращение к адресатам делает целое трехчастным, нечетным, да и структурно оно отлично от двух других – предикативных – составляющих целого.

– Вполне в мандельштамовском духе все три компонента подчеркнута металитературны и оснащены мифологическими собственными именами – в соответствии с мандельштамовской установкой, сформулированной в несколько более позднем стихотворении: *Трижды блажен, кто введет в песнь имя* («Нашедший подкову (Пиндарический отрывок)», 1923).

Благодаря уникальности дизайна мандельштамовская формула звучит почти аграмматично, но, как мы видели, она законно опирается на свойства, наличествующие в ее языковой и поэтической гипограмме, и таким образом натурализуется²⁷. Перед нами типичный случай работы мастера с претекстами: поразительный и потому запоминающийся турдефорс почти на грани и все-таки в пределах поэтически возможного.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский Иннокентий. *Книги отражений*. Москва: Наука, 1979.
- Бачелис Т. И. *Шекспир и Крэг*. Москва: Наука, 1983.
- Безродный Михаил. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: Материалы к комментарию». Hellman Ben, Huttunen Tomi, Obatnin Gennady (eds.). *Varietas et Concordia: Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen On the Occasion of His 60th Birthday (Slavica Helsingiensia 31)*. Helsinki: University of Helsinki, 2007: 265–275.
- Вергилий. *Буколики. Георгики. Энеида*. Предисловие С. Шервинского. Перевод с латинского С. Шервинского и С. Ошерова. Примечания Н. Старостиной. (*Библиотека всемирной литературы. Серия первая*. Т. 6). Москва: Художественная литература, 1971.
- Гаспаров М. Л. *Записи и выписки*. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.
- Гомер. *Одиссея*. Перевод В. Вересаева. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
- Гомер. *Илиада*. Перевод Н. И. Гнедича. Издание подготовил А. И. Зайцев. Ленинград: Наука, 1990.
- Горбунов А. Н. «К истории русского Гамлета». Шекспир Уильям. *Гамлет: Избранные переводы*. Составление, предисловие и комментарии А. Н. Горбунова. Москва: Радуга, 1985[a]: 7–26.
- Горбунов А. Н. «Комментарии». Шекспир Уильям. *Гамлет: Избранные переводы*. Составление, предисловие и комментарии А. Н. Горбунова. Москва: Радуга, 1985[b]: 579–640.
- Иванов Вячеслав [Иванович]. *Собрание сочинений: В 4 томах*. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971.
- Иванов Вячеслав [Иванович]. *Собрание сочинений: В 4 томах*. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979.

²⁷ Вспомним соображения Мандельштама о «плавкости» частей речи в «Заметках о Шенье» (см. примеч. 23).

- Капинос Е. В. «Голос и хор: “Бессонница...” О. Мандельштама в интернет-комментарии М. Безродного и монографических интерпретациях Г. Амелина, И. Сурат, Ю. Чумакова». *Критика и семиотика* 16 (2012): 323–331.
- Кушнер Александр. *Избранное*. Предисловие Иосифа Бродского. Санкт-Петербург: Художественная литература, 1997.
- Лекманов О. А. «Мандельштам и Шекспир: Опыт обобщающего сопоставления». Бонгард-Левин Г. М. (глав. ред.). *Вестник истории, литературы, искусства*. Т. 1. Москва: Собрание; Наука, 2005: 263–268.
- Литвина Анна, Успенский Федор. «Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в “Стихах о неизвестном солдате” Осипа Мандельштама». *Toronto Slavic Quarterly* 35 (2011): 69–88.
- Мандельштам Осип. *Полное собрание сочинений и писем: В 3 томах*. Составление А. Г. Меца. Москва: Прогресс–Плеяда, 2009–2011.
- Национальный корпус русского языка. Поэтический корпус*. <<http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>> (дата обращения: 19. 08. 2017).
- Панова Л. Г. «*Мир*», «*пространство*», «*время*» в поэзии Осипа Мандельштама. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Сегал Дмитрий. *Осип Мандельштам. История и поэтика (Slavica Hierosolymitana IX)*. Ч. I, кн. 2. Jerusalem; Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1998.
- Сергеева-Клятис А. [Ю.] «“Век вывихнул сустав...”»: К теме “Мандельштам и Шекспир”». Делекторская И., Лекманов О., Мамедова Д., Нерлер П. (ред.-сост.). «*Сохрани мою речь...*» Вып. 4/2 (*Записки Мандельштамовского общества*. Т. 14). Москва: Издательство РГГУ, 2008: 587–593.
- Сергеева-Клятис А. Ю., Лекманов О. А. «Мандельштам». Шайтанов И. О. (сост. и науч. ред.). *Шекспировская энциклопедия*. Москва: Просвещение, 2014: 548–549.
- Сошкин Евгений. «Шекспира отец: (К вопросу о визуальных подтекстах “Стихов о неизвестном солдате”»». Сошкин Евгений. *Гипограмматика: Книга о Мандельштаме*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015: 165–175.
- Сурат Ирина. *Мандельштам и Пушкин*. Москва: ИМЛИ РАН, 2009.
- Театральная хроника – Кино-театр.ру: Театральная хроника: «Гамлет» в постановке Гордона Крэга. <<http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1911/1270>> (дата обращения: 19. 08. 2017).
- Толмачев В. М. «“Бессонница. Гомер. Тугие паруса...” – античность ли?». Тахо-Годи Е. А. (отв. ред., сост.). *Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи*. Москва: Наука, 2010: 311–317.
- Успенский Б. А. «Анатомия метафоры у Мандельштама». Успенский Б. А. *Избранные труды*. Т. II: Язык и культура. Москва: Гнозис, 1994: 246–272.
- цветков алексей [Цветков Алексей]. *все это или это все: собрание стихотворений в двух томах*. т. I. new york: ailuros publishing, 2015.
- Цветков Алексей, Генис Александр. «Мой Мандельштам». *Радио Свобода: Поверх барьеров – Американский час*. 11.01.2016 <<http://www.svoboda.org/a/27480618.html>> (дата обращения: 19. 08. 2017).
- Чекалов И. И. «Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм начала XX века: историко-литературный аспект полемики акмеистов и символистов» [1994]. Чекалов И. И. *Русский шекспиризм в XX веке*, Москва: Река времен, 2014: 17–122.
- Шапир М. И. «“Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста» [1995]. Шапир М. И. *Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 1. Москва: Языки русской культуры, 2000: 36–75.
- Шекспир В. *Гамлет: Трагедия в пяти действиях*. Перевел с английского М. В[ронченко]. Санкт-Петербург: В типографии медицинского департамента министерства внутренних дел, 1828.
- Шекспир Уильям. *Гамлет: Избранные переводы*. Составление, предисловие и комментарии А. Н. Горбунова. Москва: Радуга, 1985.
- Шекспир Уильям. *Гамлет: Антология русских переводов 1883–1917*. Составитель В. Поплавский. Переводы А. Соколовского, Д. Аверкиева, К. Р., Н. Россова, П. Гнедича. Москва: Совпадение, 2006.

- Шекспир Уилјам. *Макбет. Гамлет*. Перевод В. Гандельсмана, А. Цветкова. Москва: Новое издательство, 2010.
- Щеглов Ю. К. *Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009.
- Gillespie Stuart. *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare's Sources*. London; New York: Continuum, 2004.
- Nilsson Nils Åke. «“Bessonnica...”». Nilsson Nils Åke. *Osip Mandel'stam. Five Poems (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm studies in Russian literature 1)*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1974: 35–46.
- Terras Victor. “Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam”. *Slavic and East European Journal* X/3 (1966): 251–267.

Александар Жолковски

ЈОШ ДВА ИНТЕРТЕКСТА ЗА МАНДЕЉШТАМОВУ „НЕСАНИЦУ...“

Резиме

Рад је посвећен двама интертекстима за „Несаницу...“ Осипа Манделштама, о којима раније није било речи. Први је традиционалног карактера – латентна реминисценција на Шекспирове стихове. Други се не открива у конкретним алузијама и подтекстима, већ у ширем спектру релевантних лингвистичких (у датом случају синтаксичких) структура, које су биле доступне песнику приликом писања. Како би се установило у чему је особеност форми, које је Манделштам издвојио из широког спектра варијанти понуђених у руском песничком канону, коришћене су функционалне могућности електронског Националног корпуса руског језика.

Кључне речи: О. Манделштам, интертекст, хипограм, корпусна лингвистика.

Елена Куранда
независимый исследователь, Санкт-Петербург
elk19@inbox.ru

ЗАЙЧЬИ МОНОЛОЖКИ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА*

А помните зайца моего?

Игорь Северянин. Письмо к Г. Шенгели
(7 марта 1941 года)

Статья посвящена циклу Игоря Северянина «Зайчьи моноложки», написанному в 1916 году и опубликованному уже в эмиграции в составе книги «Миррэлия. Новые поэмы» (1922). Показано, как главный герой цикла – «зайка» или «зайчик» (отсюда форма «зайчий» вместо «заячий») – оказывается органической частью общего неомифологического пространства идеальной страны Миррэлии, где, избавленный от страха быть убитым и съеденным, осознает собственную телесность и постепенно антропоморфизуется. В другом разделе книги – «Поврага» – антропологизация «зайчика» и одновременное превращение его в «зайца» приводят к инверсии образа: он сравнивается с Передоновым, главным героем романа Федора Сологуба «Мелкий бес», и приобретает уже отнюдь не идеальные черты.

Ключевые слова: Игорь Северянин, заяц, мифологизация, антропоморфизация, телесность.

This article focuses on Igor Severyanin's cycle *Bunny's Monologues*, written in 1916 and published as part of the book *Mirrelia: New Poesies* (1922) after he emigrated. It is shown that the protagonist of the cycle, the "bunny" ("зайка" or "зайчик"), is an organic part of the general neomythological space of the ideal country Mirrelia. There, free from fear of being killed and eaten, it becomes aware of its own corporeality and gradually becomes anthropomorphized. In another section of the book, *Povraga*, the anthropomorphization of the "bunny" and its simultaneous transformation into a "hare" ("заяц") leads to an inversion of the image: it is compared with Peredonov, the main character of Fyodor Sologub's novel *The Petty Demon*, and starts to acquire demonic traits.

Key words: Igor Severyanin, hare, mythologization, anthropomorphization, corporeality.

Помимо общего интереса к анималистической теме в творчестве Игоря Северянина, обратиться к «Зайчьим моноложкам» побуждает поэтическая

* Основу статьи составил доклад, прочитанный на междисциплинарной научной конференции «“Философия зайца”: Неожиданные перспективы гуманитарных исследований» (Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 20 июня 2014 года).

морфология (Шапир 2000: 26) в заглавии одного из его стихотворных циклов – «зайчи».

Вообще говоря, Игорь Северянин неожиданно оказывается одним из самых «заячьих» поэтов: в его стихах слово «заяц» в различных грамматических формах и производные от него встречаются не менее 30 раз, не считая писем и неопубликованных стихотворений. Это гораздо больше, чем в поэтических словарях его современников. Например, у М. Кузмина употребление форм лексемы «зайчик» зафиксировано четыре раза и один раз – слово «зайчонок» (Гик 2010: 261). А у О. Мандельштама дериваты от лексемы «заяц» в стихах и прозе встречаются 15 раз¹.

Цикл «Зайчи моноложки» был включен Игорем Северянином в книгу «Миррэлия. Новые поэзы», напечатанную в 1922 году в Берлине. То есть к тому времени Северянин жил в эмиграции уже минимум три года (хотя эмигрантом себя никогда не называл). Между тем в книгу «Миррэлия» вошли стихотворения, написанные еще в России, в 1916–1917 годах.

Надо сказать, что время написания всех стихотворений Северянина «рассчитано по календарю»: под каждым из них – и это подтверждают все сохранившиеся автографы – поэт ставил место и время написания. Под каждым из четырех стихотворений цикла «Зайчи моноложки» представлены дата и место: сентябрь (судя по отдельным датировкам – середина сентября) 1916 года, (им. «Бельск»).

Обстоятельства написания стихотворений цикла «Зайчи моноложки»

Лишь предположительно, но не достоверно установлено местоположение имения «Бельск», где Игорь Северянин провел дачное время с лета по раннюю осень 1916 года. Краеведы и энтузиасты изучения «северянинских мест» называют место в двенадцати верстах от Луги, близ Корповских озер. Топография этого места за сто лет утрачена, но тем не менее существует большой соблазн привязать к определенной местности создание «Миррэлии» – книги о вымышленном «светлом царстве».

Миррэлия – придуманная Северянином «страна мечты», названная так в честь Мирры Лохвицкой, о которой он писал в стихотворении «Гений Лохвицкой»:

Я Лохвицкую ставлю выше всех:
И Байрона, и Пушкина, и Данта.
Я сам блещу в лучах ее таланта,
Победно обезгрешившего Грех...
«Миррэлия»
(Северянин 1999: 275)²

¹ Подсчет произведен на основе электронного ресурса: *Указатель словоформ в собр. соч. О. Э. Мандельштама* <http://rvb.ru/mandelstam/word_index/toc_index.html>.

² В дальнейшем все ссылки на стихотворения Игоря Северянина из его книги «Миррэлия» даются по этому изданию в скобках с указанием страницы.

В ее честь и названа страна – Миррэлия – некий идеальный локус душевных устремлений, место истинного существования:

Миррэлия – светлое царство,
Край ландышей и лебедей.
Где нет ни больных, ни лекарства,
Где люди не вроде людей.

«Миррэлия. I: Корона ее светозарности. Увертюра» (254)

Зайцы в Миррэлии

Образы короля Эрика и королевы Ингрид – сквозные в книге «Миррэлия» – предстают в окружении пейзажей «северных озер» («Поэза северного озера» (266)).

Имя Ингрид, сошедшее со страниц драматической поэмы «Пер Гюнт» Г. Ибсена и возрожденное в стране грез поэта, в Миррэлии, – излюбленное в мифотворчестве Игоря Северянина³. Заимствуя, а лучше сказать, домысливая и досочиняя ибсеновский образ, он использует это имя в 23 стихотворениях, 17 из которых составили своеобразную главу об Ингрид – «Корона ее светозарности» – в книге «Миррэлия». В этот первый раздел книги помещена «Поэза о вальдшнепе и зайчике»:

Синеглазый вальдшнеп и веселый зайчик,
Маленький кусайчик,
Весело играя, бегали в столовой,
Гас закат лиловый.
Вальдшнеп длинноклювый зайчикова цвета
Сожалел, что лето
Он уже отбегал, бегая, отлетил,
Милую не встретил...
А лукавый зайчик, шерсткою как вальдшнеп,
Думал, что-то дальше
Осенью-зимой будет с ним такое:
Жизнь или жаркое...
Но в дверях столовой, на ковровом тигре
Появилась Ингрид,
И ее любимцы, и ее питомцы
Вновь познали солнце!
И легко подпрыгнув, бросился к ней зайчик,
Ласковый кусайчик,
А за ним и вальдшнеп поспешил к хозяйке
На спине у зайки...

1916. Август. Им. Бельск (254)

³ Ср.: «О, сказанья про Ингрид! О, Норвегии берег! О, эстляндские зори!» («Victoria Regia: Эстляндская поэза», 1914 (124)). Именем «Ингрид» Игорь Северянин назвал свою лодку (см. письмо к Г. Шенгели от 12 сентября 1927 года: Северянин 2005: 217).

В «дивной сказке» Миррэлии переосмыслены образы зайца и вальдшнепа – традиционных объектов охоты. Заяц – мелкая промысловая дичь, вальдшнеп – пернатая дичь. Поэтому внутренний монолог зайчика выражен формулой: «Жизнь или жаркое?». Однако в царстве Ингрид они не еда, а «любимцы и питомцы».

Зайчик дважды охарактеризован приложением «кусайчик». В «Словаре неологизмов Игоря-Северянина» слово «кусайчик» дается как неологизм от глагола «кусать» (Никульцева 2008: 138). По словарю Даля, «КУСАТЬ, куснуть, кусывать что или кого, стискивать, мять, отрезывать или ранить зубами; грызть, жевать». Популярные статьи и книжки по зайцеведению отрицают умение зайца кусаться. Хотя, как обмолвился герой Лескова: «Старые охотники говорят, что в отчаянную минуту и заяц кусается» (Лесков 1994: 47). Мысли северянинского зайчика о себе как о потенциальном жарком и определение его «кусайчиком»⁴, возможно, свидетельствуют о том, что до Миррэлии и вне Миррэлии у него был опыт переживания «отчаянных минут». Кроме того, поскольку «кусайчик» «ласковый», определение приобретает эротические коннотации. Ср.:

Так на пустынных полях собака галльская зайца
 535 Видит: ей ноги – залог добычи, ему же – спасенья.
 Вот уж почти нагнала, вот-вот уж надеется в зубы
 Взять и в заячий след впилась протянутой мордой.
 Он же в сомнении сам, не схвачен ли, но из-под самых
 Песьих укусов бежит, от едва не коснувшейся пасти.
 540 Так же дева и бог, – тот страстью, та страхом гонимы.
Овидий, «Метаморфозы», кн. 1
 (Овидий 1977: 45)

Миррэлия – «светлое царство», где не только «люди не вроде людей», но, как следует из «монологика» и самого факта его «произнесения», и «зайцы не вроде зайцев». Миррэлия воскрешает признаки золотого века, когда

100 И по просторам полей бродил неопасливо заяц.
Овидий, «Метаморфозы», кн. 15
 (Овидий 1977: 366)

Ср. инвективу Северянина, направленную против «сильных умов» (то есть прагматичных, не способных мечтать):

Что значит сильные умы
 И вся окрылость их удара?
 Не видеть лета средь зимы,

⁴ Дефиниция слова «кусайчик» как авторского неологизма Северянина представляется спорной. Так, согласно результатам по поисковому запросу в Яндексе, «зайчик-кусайчик» – довольно распространенное словосочетание (252 результата), в том числе в качестве ника на форумах и ресурсах для маленьких детей.

Из моря не извлечь пожара,
Не нежить зайцу ягуара...

«Миррэлия. I: Корона ее светозарности. Баллада V» (260)

Такое соотнесение «Миррэлии» не будет произвольным, потому что Игорь Северянин здесь, как ни в какой другой своей книге, становится творцом неомифологии.

Второй раздел книги называется «Поврага». Это слово-неологизм, элемент бинарной оппозиции мифологического мира Миррэлии; оно создано по модели: *друг – подруга – враг – поврага*:

У вдавненного в лес оврага,
 Стремясь всем головы вскружить,
 Живет неведная поврага,
 Живет, чтобы живя, вражить.

«Миррэлия. II: Поврага. Поврага» (265)

Именно в этом разделе содержатся три стихотворения, посвященные зайцу, два из них – циклы, поэтому всего в этом разделе семь стихотворений о зайце, в том числе цикл «Зайчьи монологки». Не «заячьи» – от «заяц», а от «зайка» – «зайчьи».

Монологков четыре. Два из них – рефлексия зайца (с лингвистической точки зрения – развернутое высказывание от первого лица) о том, что он не стал ни едой, ни добычей другого зверя.

Если редуцировать текст «Зайчьих монологков» до основных тем высказывания, то можно выделить следующие составляющие его структуры.

1) Тело, телесность, осознание зайцем целостности своего тела и ликование по поводу его стабильного состояния:

Предобрые хозяева:
 Горячим молоком
 Животик мне распарили –
 И знаете? – при том
 Ни разу не зажарили!

«Зайчьи монологки – I» (270)

В следующем цикле – «Триолетах о зайце» – этот мотив повторяется и эксплицируется:

Ликует тело заячье:
 По горло молока!
 Свобода далека,
 Но сыто тело заячье.
 Живет он припеваючи
 И смотрит свысока.
 В неволе тело заячье,
 Но вволю молока!

«Триолеты о зайце – 2» (270)

2) Метаморфический экфразис зайца у Игоря Северянина: его образ мил и симпатичен, но непостоянен, автор все время соотносит его с другими животными – с вальдшнепом (по цвету), с ежом:

«Похож ты на ежа
И чуточку на вальдшнепа», –
Сказала, вся дрожа,
Собака генеральшина

«Зайчьи моноложки – 2» (270)

И в «Песенке о зайце»:

Я впивала аромат
В молодых сиренях.
Заяц кушал виноград
На моих коленях.
Я подшеила ему
Золотой бубенчик.
Стал мой заяц потому
Вылитый оленчик.
(270)

Таким образом, собирательный портрет северянинского «зайчика», возможно, восходит к изображенному Дюрером вольпертингеру, сочетая в себе черты вальдшнепа⁵, «оленчика» и ежа.

3) Помещенный в идеальные условия (в Миррэлии), заяц, перестав быть / восприниматься пищей или добычей, сам становится гурманом: лакомится горячим молоком, апельсином и виноградом – пищей, имеющей богатые мифопоэтические коннотации:

Вчера сибирский кот
Его высокородия
Вдруг стибрил антрекот
(Такое уж отродие!..)
Сказал хозяйский сын:
«Бери примеры с зайньки», –
И дал мне апельсин
Мой покровитель маленький.

«Зайчьи моноложки – 3» (270)

И из уже цитировавшегося стихотворения:

⁵ Ср. традиционное описание вальдшнепа с точки зрения охотника:
Прополото теплом болото,
И вальдшнеп, карий, гиревой,
Покрякивая от полета,
Нежнее в сумрак под горой.

В. Нарбут, «Тяга»
(Нарбут 1990: 235)

...Заяц кушал виноград
На моих коленях...

«Песенка о зайце» (270)

Суммируя и обобщая эти мотивы, получаем модель постоянно подпитывающегося тела⁶, склонного к метаморфозам – вплоть до превращения в пищу. Это коррелирует с определением Джозефа Б. Солодова о превращениях персонажей в «Метаморфозах» Овидия: «Метаморфоза – процесс, в результате которого существенные или случайные признаки предмета получают физическое воплощение и тем самым становятся наглядными и явными...» (Щеглов 2002: 197).

Античный интертекст заячьих мотивов раздела «Поврага» поддержан и пародийно-онтологическим стихотворением из той же части книги – «Гастрономы древности»:

Лукулл, Октавий, Поллион,
Апиций, Клавдий – гастрономы!
Ваш гурманический закон:
Устроить пир, вспенить ритон
И уесться до истомы.
(268)

Как известно, распадаясь, миф становится сказкой. Неомифологизм «Миррэлии» и образа зайца в ней претерпел любопытное развитие. Даже скорее не развитие, а превращение. Еще вернее будет сказать, что это было превращение без превращения, своего рода *qui pro quo*.

Его история такова. По-видимому, на протяжении всего 1920 года Игорь Северянин пытался пристроить книги «Менестрель» и «Миррэлию» в печать. А тем временем одно из стихотворений цикла «Зайчьи моноложки» он отдал в детский журнал «Зеленая палочка», издававшийся в Париже (1 октября 1920 – 16 января 1921). Это было четвертое стихотворение цикла:

Зачем-то нас зовут
Всегда каким-то трусиком,
А сами нас жуют,
Смешно виляя усиком...
Ужели храбрость в том,
Чтоб вдруг на нас обрушиться
С собакой и с ружьем,
Зажарить и накушаться?

«Зайчьи моноложки – 4» (270)

Публикация в журнале озаглавлена «Заяц. Стихи Игоря Сѣверянина». «Зайка» с его «моноложками» из не предполагавшейся для детей

⁶ В Миррэлии, где «зайцы не вроде зайцев», по отношению к северянинскому зайчику можно перефразировать известный афоризм: заяц есть то, что он ест...

книге «Миррэлия» стал «зайцем» для детей. Можно предположить, что утрата деминутива в заглавии связана с общим пафосом журнала, который можно определить названием одной из его рубрик: «Крепко люби Россию». На фоне публицистическо-познавательных очерков о бывшей родине, ее истории и природе уместнее было натурописательное стихотворение о зайце, чем сказка о зайке. Поэтому Игорь Северянин или редактор придали «зайке» колорит «Родного слова», вынеся в заглавие название животного без эмоционально-экспрессивного суффикса. Хотя в цикле «Зайчьи моноложки» стихотворение под временным названием «Заяцъ» следует за «моноложком» об угощении «заиньки» апельсином, в ином социально-культурном контексте северянинский «заинька» без особых ухищрений стал «зайцем». Таким образом, можно говорить о конвенциональности образа зайца и «заячьих» мотивов у Северянина с устоявшимися представлениями об этом зверьке в русской культуре и литературе.

Тем не менее Миррэлия Северянина, как и любая мифопоэтическая модель мира, обладает свойствами инверсии, что и происходит в разделе «Поврага» с «любимцем и питомцем» королевы Ингрид. Безобидный лесной зверек антропологизируется и в человеческой ипостаси уже отнюдь не мил.

Неомифологизм северянинского зайца продолжен и в следующем зайчьем – нет, уже заячьем – цикле «Повраги»: первом из «Триолетов о зайце»⁷:

Наш заяц, точно Передонов, –
 Перед отъездом рвет обои.
 Смеясь, решили мы с тобою:
 Наш заяц – точно Передонов!
 В них поруганье роковое
 Цивилизации законов...
 Наш заяц, – точно Передонов,
 С остервененьем рвет обои...

«Триолеты о зайце – I» (270)

В триолете содержится отсылка к известной сцене из романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: «...Все трое, стоя перед стеною, плевали на нее, рвали обои и колотили их сапогами. Потом, усталые и довольные, отошли» (Сологуб 2004: 23).

Возможно, нецивилизованное поведение дикого зверька в доме описано на основе собственного опыта его содержания. Так, 7 марта 1941 года в одном из последних писем к Георгию Шенгели (собственно, в

⁷ Ср. с триолетами в Записной книге 1920 года. Она создавалась одновременно с попыткой напечатать «Миррэлию» у издателя Закса, который наплевательски отнесся к текстам Северянина и которого в отместку поэт «продернул» в триолетах (то есть эта стихотворная форма актуальна для Игоря Северянина 1920 года): *Записная книга И. В. Ломарева. Eesti, Toila. 1920 г.* Литературный музей Эстонии. Тарту. Ф. 216: J. Severjanin. Ед. хр. М 3:1. Л. 187.

одном из последних своих писем вообще) Игорь Северянин писал, вспоминая визит адресата к нему в Гатчину: «А помните зайца моего? А лилию в красной узкой вазе? Стоп. Довольно. Не надо больше. Безнаказанно молодость не вспоминают: колики в сердце, поток слез, рука тянется к папиросе» (Северянин 2005: 235). Эти несколько строк из письма могут послужить реальным комментарием к «Триолетам о зайце».

Вообще говоря, будь то «заинька», или «зайчик», или «заяць» – все эти персонажи животного мира в стихотворениях Игоря Северянина описаны со знанием дела: автор подмечает повадки зайцев, их движения, поведение в природе. Это свидетельствует о том, что литературно-салонный поэт – наблюдатель и знаток природы. Имея репутацию «галантерейно-парфюмерного» поэта, в своих «заячьих» мотивах он нарушал читательские ожидания. В жанрово-версификаторском аспекте разработка «заячьей» темы Игоря Северянина многообразна. Помимо упомянутых в статье поэмы («Поэза о вальдшнепе и зайчике»), песенки («Песенка о зайце»), «Триолетов о зайце» и «зайчьих монологов», это еще и «Газелла IV» из книги «Вэрвэна» («Серый заяц плясал на поляне...») (216).

Кроме того, «заячья тема» в стихотворениях Игоря Северянина в известной мере вписывается в оппозицию «природа – цивилизация», разработка которой особенно часто возникает в его произведениях эмигрантского периода.

ЛИТЕРАТУРА

- Гик А. В. (сост.). *Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина*. Т. 1: А–Й. Москва: Языки славянской культуры, 2010.
- Лесков Н. С. *На ножгах: Роман*. Подготовка текста, вступительная статья, примечания А. А. Шелаевой. Москва: Русская книга, 1994.
- Нарбут В. И. *Стихотворения*. Составление Н. Бялосинской, Н. Панченко. Москва: Современник, 1990.
- Никутьцева В. В. *Словарь неологизмов Игоря-Северянина*. Под редакцией В. В. Лопатиной. Москва: Азбуковник, 2008.
- Овидий. *Метаморфозы*. Перевод с латинского С. Шервинского. Москва: Художественная литература, 1977.
- Северянин Игорь. *Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза*. Составитель Е. Филькина. Москва: Республика, 1999.
- Северянин Игорь. *Царственный паяц: Сборник*. Составление В. Н. Терехиной, Н. Н. Шубниковой-Гусевой. Санкт-Петербург: Росток, 2005.
- Сологуб Ф. *Мелкий бес*. Издание подготовила М. М. Павлова. Санкт-Петербург: Наука, 2004.
- Шапир М. И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 1. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Щеглов Ю. К. *Опыт о «Метаморфозах»*. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002.

Јелена Куранда

ЗЕКИНИ МОНОЛОШЧИЋИ ИГОРА СЕВЕРЈАЊИНА

Резиме

Рад је посвећен циклусу Игора Северјањина „Зекини монолошчићи“, написаном 1916. године и објављеном већ у емиграцији у оквиру књиге „Мирелија. Нове поезије“ (1922). Представљено је како главни јунак циклуса, „зека“ или „зекоња“ (отуда облик „зекини“ место „зечи“) чини органски део општег неомитолошког простора идеалне земље Мирелије, где, ослобођен страха да ће га убити и појести, спознаје сопствену телесност и постепено се антропоморфизује. У другом делу књиге „Поврага“, антропоморфизација „зеке“ и његово истовремено претварање у „зеца“ води ка инверзији лика: он се пореди са Передоновом, главним јунаком романа Фјодора Сологуба „Сићушни злодус“, и стиче црте које су далеко од идеалних.

Кључне речи: Игор Северјањин, зец, митологизација, антропоморфизација, телесност.

Евгений Добренко
Университет Шеффилда
e.dobrenko@sheffield.ac.uk

МИСТИКА «МОСКОВСКОГО ТЕКСТА»: ОТ МЕТАФОРЫ К МЕТОНИМИИ

Статья посвящена двум типам политической образности в идеологии и культуре сталинского СССР: метафорическому / аллегорическому (с 1930-х годов до победы во Второй мировой войне) и метонимическому, реализуемому через синекдоху (с 1945 года до смерти Сталина). Победа синекдохи была, прежде всего, победой символического и идеального над конкретным и реальным. Если метафора и аллегория только перекодировали актуальную реальность – например, за действиями Ивана Грозного в фильме С. М. Эйзенштейна угадывалась политика Сталина, – то метонимия и синекдоха меняли саму реальность, изменяли историю прошлого. Подобная переработка требовала серьезной перестройки механизма социальной памяти. В результате возникала новая идеологическая реальность, коллективная память подменялась коллективным воображаемым. В статье этот процесс прослеживается на примере трансформации «московского текста» сталинской культуры.

Ключевые слова: «московский текст», государственная идеология, социалистический реализм, Сталин.

The article explores two types of political imagery in the ideology and culture of the Stalinist USSR: metaphorical / allegorical (from the 1930s to the victory in the Second World War) and metonymic, executed via synecdoche (from 1945 to the death of Stalin in 1953). The victory of the synecdoche was above all a victory of the symbolic and the ideal over the concrete and the real. If the metaphor and the allegory only re-encoded the actual reality (for example, Ivan the Terrible's actions in Sergei Eisenstein's film brought to mind the politics of Stalin), then the metonymy and the synecdoche changed the reality and earlier history. Such reworking required a serious restructuring of the mechanisms of social memory. As a result, a new ideological reality arose, the collective memory was replaced by a collective imaginary. This article traces this process through the case study of the transformation of the "Moscow text" in Stalinist culture.

Key words: the "Moscow text", state ideology, Socialist realism, Stalin.

Историзация была одной из основных идеологических и эстетических стратегий сталинизма начиная с середины 1930-х годов и вплоть до победы в войне (Добренко 2008; Бранденбергер 2009). Ее основным приемом оставалась аллегория. Идеологическое содержание находило в ней образное выражение и путь к массовому потребителю. В Иване Грозном зритель должен был видеть Сталина; в тактике Кутузова – «военный

маневр», читая отступление до Москвы как сознательное «заманивание» врага вглубь страны, чтобы его погубить; он смотрел на Нахимова, видя в нем сталинское отношение к простым солдатам, «заботу о людях» и т.д. Подобные аллегории советское довоенное и военное искусство производило в товарных количествах.

После войны на смену метафорическим и аллегорическим образам приходит метонимический (в первую очередь через синекдоху) механизм производства политической образности. В отличие от метафоры, основанной на замене слов «по сходству», метонимия заменяет слова «по смежности», когда часть заменяет целое или наоборот. *Победа синекдохи была прежде всего победой символического и идеального над конкретным и реальным.* Последнее сужало свободу воображения, производя бесконечно похожие образы. Так, все «прогрессивные» цари и великое полководцы от Александра Невского до Ивана Грозного и Петра Первого были аллегориями Сталина. Символическое же, связанное не со сходством, но со смежностью, требовало индуктивно-дедуктивного мышления: увидеть в клятве вождя (в фильме Чиаурели «Клятва») символ и код практически всей последующей советской истории, а в самой истории – развертывание заложенного в клятве действия политической магии было сложнее, чем узнать Сталина в Иване Грозном (Platt 2011).

Метафора (аллегория) сравнивает и указывает на нечто, находящееся в актуальной реальности с целью перекодирования этой реальности: смотря на действия опричнины, зритель «Ивана Грозного» должен был понимать оправданность и даже необходимость государственного террора (о чем говорил Сталин Эйзенштейну). Но, например, фильм о Попове (один из целого потока послевоенных биографических фильмов) не намекал на то, что это не Маркони, а Попов изобрел радио. Он рассказывал о Попове как о реальном изобретателе радио и превращал Попова в изобретателя. *Он менял реальность.* Механизм этой смены можно уподобить механизму метонимической замены.

Если такой реальностью был живой опыт (как в случае с только что закончившейся войной), подобная переработка требовала серьезной перестройки механизма социальной памяти. Именно в эту рамку встраивалась индивидуальная память, которая могла сильно отличаться от сконструированной «общей картины» прошлого. Причем обе они могли существовать параллельно, не вступая в противоречие одна с другой. Иное дело – сферы, в которых прошлое не имело индивидуального измерения, сферы «чистой истории» (как в случае с историей партии). Здесь производство идеологической реальности было менее болезненным. Однако его воздействие оказывалось куда более глубоким, поскольку было направлено не столько на память, сколько на коллективное воображаемое, которое формировало политическое сознание.

Примером такой измененной реальности является новый «московский текст». Мифология Москвы была важной частью создававшейся топографии власти. Созданный в течение едва ли не нескольких лет це-

ленаправленными усилиями журналистов, поэтов, художников, кинорежиссеров, подкрепленный все время повторяющимися цитатами из Пушкина и Лермонтова и без конца воспроизводимыми на плакатах и в популярных кинофильмах видами столицы, уже к середине 1930-х годов образ Москвы как священного центра страны и мира воспринимался как едва ли не извечный. Между тем еще в 1920-х годах не только не существовало мистики Москвы, но и сам «текст» был совершенно иным. Характерно в этом смысле стихотворение 1925 года Михаила Исаковского «Большая деревня», эпиграфом к которому взята «старинная крестьянская присказка» – «Москва – большая деревня»:

...И все слышней, и все напевней
Шумит полей родных простор,
Слывет Москва «большой деревней»
По деревням и до сих пор.

В Москве звенят такие ж песни,
Такие песни, как у нас;
В селе Оселье и на Пресне
Цветет один и тот же сказ.

Он, словно солнце над равниной,
Бросает в мир снопы лучей,
И сплелся в нем огонь рябины
С огнем московских кумачей.

Москва пробила все пороги
И по зеленому руслу
Ее широкие дороги
От стен Кремля текут к селу.

И оттого-то все напевней
Шумит полей родных простор,
Что в каждой маленькой деревне
Теперь московский кругозор.

Москва в столетьях не завянет
И не поникнет головой,
Но каждая деревня станет
Цветущей маленькой Москвой.

Этот образ Москвы основан на «материализации», развертывании (если не перевертывании) идиомы «Москва – большая деревня», в основе которой лежит метафора. При том что в различных местах текста легко увидеть оттенки метонимичности, в целом он построен на чередовании сравнений и метафор с метаморфозой, которая отнесена в будущее. Стихотворение это характерно как образец досталинского «московского

текста» и как своего рода метатекст. В нем происходит почти демонстративное обнажение приема. Культура 1920-х годов была центробежна и чужда пиетета к столице. Она легко меняла местами центр и периферию, верх и низ. Иное дело – культура сталинская, где «московский текст» был буквально соткан из фальсификаций, нелепых недоговорок и почти фарсовых передергиваний. Кульминации эта переработка «Москвы» достигла в 1948 году, в дни празднования 800-летия столицы. Представление о том, что собой представлял «московский текст», дает подготовленный в Управлении пропаганды ЦК документ об истории Москвы, который был опубликован в «Правде» 4 сентября 1947 года под названием «О 800-летию Москвы: (Материалы для докладчиков)». В нем, например, рассказывалось, что город, который поднялся *за счет сбора дани для Золотой Орды,*

превратился в центр оживленного края, население которого упорно боролось с завоевателями. Особенно ярко проявилось значение Москвы в период развертывания борьбы русского народа с татаро-монгольскими поработителями. <...> Шли десятилетия. Москва с прежним упорством и настойчивостью собирала Русь. Русь бесспорно признала Москву центром народного объединения¹.

Созданный Агитпропом нарратив рисовал картину «национально-освободительной борьбы русского народа» под руководством прогрессивных московских князей, не указывая, разумеется, того, что именно от Орды те получали ярлык на княжение, что Москва процветала именно потому, что стала оплотом Орды, или что «Русь бесспорно признала Москву центром» не без помощи Орды. Агитпроп продолжал начатое еще екатерининскими историографами переписывание истории, чтобы затушевать тот факт, что Московское государство, из которого впоследствии выросли и Российская империя, и Советский Союз, было наследником отнюдь не Киевской Руси, но Золотой Орды. Москва, которая потому и стала магнитом для «русских земель» и столицей этого государства, что была инструментом в руках татар и впитала в себя восточно-деспотическую политическую культуру, определившую развитие страны на столетия вперед, по праву становилась синекдохой страны.

Все, что могло даже косвенно умалить роль Москвы как символа русской государственности в прошлом, микшировалось. Так, согласно Агитпропу, «в годы польско-шведской интервенции в начале 17-го века Москва являлась национальной *святыней* (в «Правде» «национальная святыня» будет заменена на «центр». – *Е. Д.*), вокруг которой объединились все силы народа в борьбе за честь и независимость нашей Родины». Не понятно поэтому, почему «святыня» и «центр» потеряла столичный статус при прогрессивном Петре. Факт переноса Петром столицы, поскольку его нельзя проигнорировать, лишь упоминается. Причем дела-

¹ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАС-ПИ). Москва. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 500. Л. 17.

ется это гротескно неуклюже: «Когда Петр I перенес царскую резиденцию в новую столицу государства – Петербург, Москва отнюдь не утратила своего значения в качестве крупнейшего экономического, политического и культурного центра страны <...>. Москва сохраняет свое значение как центр русской национальной культуры»². Нарочитая обтекаемость формулировок должна была скрыть нелепость подобных утверждений, противоречивших общеизвестному: политический и культурный центр на протяжении двух, безусловно, наиболее плодотворных веков русской истории находился именно в Петербурге, тогда как Москва интенсивно превращалась в купеческую провинцию. Сталинская же Москва функционировала в качестве синекдохи, становясь символом государства и, по сути, заменяя его самое³.

Обильная поэтическая продукция 1947 года, посвященная 800-летию города, нещадно эксплуатировала этот троп: метонимическая замена страны Москвой стала расхожим поэтическим штампом. Так, в стихотворении «Москва – Россия» Николай Асеев писал не просто о метонимической взаимозаменяемости страны и ее столицы («Два слова: Москва и Россия, – / Два зова: Россия – Москва»), но о том, что в этом топонимическом тандеме Москва едва ли не первична: «Россия с Москвы началась, / Как клёкот лебяжий – с птенца. / Москвой от врагов защищалась, / Москвой красовалась с лица...». В стихотворении Твардовского «Москва» речь шла о том, что защита страны на протяжении всей войны была, по сути, защитой Москвы. И даже в самом конце войны, когда фронт уже «катился на запад», подступив к Берлину, в «громыхающих сталью войсках», в их «несметной силе» поэт видел прежде всего защитников Москвы, а в памяти о войне – память о Москве: «Память горя сурова, / Память славы жива. / Все вместит это слово: / “Москва! Москва!..”». И, расширяя синекдоху до «всего», вместилищем чего стала Москва, Твардовский завершает стихотворение резким метонимическим усилением: «Это имя столицы, / Как завет, повторим. / Расступились границы, / Рубежи перед ним... // Стой, красуйся в зарницах / И огнях торжества, / Мать родная, столица, / Крепость мира – Москва!» Москва становится синекдохой не только страны, но всего мира.

Однако и сама она, подобно матрешке, является целым для одной своей части – Кремля. В другом стихотворении Твардовского «Кремль зимней ночью над Москвой – / Рекой и городом Москвою» становится не только спатильным, но темпоральным тропом: он «...чуден древностью высокой / И славен с нею наравне / Недавней памятью жестокой». Речь опять идет о далеком и недавнем прошлом: «Кремль зимней ночью, на твоих / Стенах, бойницах, башнях, главах – / И свет преданий вековых, / И свет недавней трудной славы». Но тут же этот троп переворачивает-

² Правда. 04. 09. 1947: 2.

³ Интересно, что Петербург такой роли никогда не играл; напротив, он был всегда чем-то инородным, западным, во всех смыслах пограничным.

ся, вновь приобретая спатиальное измерение: «Незримым заревом горят / На каждом выступе старинном / И Сталинград, и Ленинград, / И знамя наше над Берлином».

Этот спатиальный аспект метонимии связан с абсолютной политико-идеологической уникальностью Москвы. В стихотворении Василия Лебедева-Кумача «Москва» советская столица не похожа ни на один город мира, какой бы славной судьбы он ни имел, каким бы древним ни был: «Но среди многих городов вселенной, / Похожих и различных меж собой, / Один есть город, навсегда нетленный, / С неповторимой, сказочной судьбой». Прежде чем обратиться к теме сказочности, обратим внимание на то, как Лебедев-Кумач обнажает прием. По сути, его стихотворение становится настоящим пособием по метонимической технике: «М-о-с-к-в-а! Шесть букв. Короткое названье. / Но в это слово краткое легли / Все долгие людские упования, / Все лучшие надежды всей земли. // В ее истории история народа – / Строителя, героя и бойца. / Написано: Москва! Читается: Свобода! / Так чувствуют все честные сердца». Она вбирает в себя страну и мир, прошлое и будущее: «Все силы мрака смело побеждая, / Озарена сияньем алых звезд, / Восьмисотлетняя, но вечно молодая, / Она стоит, как в будущее мост...». И, наконец, она сама превращается в целое, представленное своей частью – Кремлем, который, в свою очередь, перестает быть средоточием пространства и времени, но превращается в средоточие и синекдоху политических и моральных добродетелей как таковых: «Все города, как люди и народы, / Свою судьбу имеют на земле. / Но Честь и Правда, Совесть и Свобода / Живут в Москве, в ее седом Кремле!». Нужно ли говорить, что синонимом Москвы (а с ней – и всех ее атрибутов) является вождь: «И все, что есть на свете дорогого, / Вошло в два слова: / Сталин и Москва». Подобная выделенность Москвы соответствовала стратегии политического дискурса. В «Приветствии Москве» Сталин следовал именно этой, метонимической стратегии:

Заслуга Москвы состоит, прежде всего, в том, что она стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством. Ни одна страна в мире не может рассчитывать на сохранение своей независимости, на серьезный хозяйственный и культурный рост, если она не сумела освободиться от феодальной раздробленности и от княжеских неурядиц. Только страна, объединенная в единое централизованное государство, может рассчитывать на возможность серьезного культурно-хозяйственного роста, на возможность утверждения своей независимости. Историческая заслуга Москвы состоит в том, что она была и остается основой и инициатором создания централизованного государства на Руси (Сталин 1997: 68).

Москва как центр сталинского мира и реальная история Москвы настолько разнятся, что для усвоения сталинского «московского текста» требуется отказ от рационального, исторически верифицируемого нарратива и сильная доза иррациональной поэтической анестезии. Послево-

енная поэзия, посвященная Москве, полна экстастики и мистики, судьба Москвы в ней поистине «сказочна». Сергей Васильев завершал стихотворение «Моя Москва» так: «Как ты воочью сказочна, Москва, / Как явственно похожа ты на диво!». Наиболее адекватную жанровую форму эта сказочность находит в детской поэзии, которая допускает любые отклонения от истории и реальности.

Пространственная мифология является ключевой для русской национальной идентичности: будучи относительно молодой страной, Россия прежде всего известна как самое большое в мире государство. Его необъятные размеры компенсируют коллективное ощущение «исторического отставания». Соответственно, мифология пространства в России требует непрерывной историзации, поскольку только история может легитимировать эти нуждающиеся в постоянном обосновании и укоренении размеры. История служит здесь пространству – а не наоборот. С одной стороны, просторы страны требуют непрерывного воспроизводства историзирующего нарратива, спрос на который необычайно вырос после войны, во время небывалого по масштабам имперского строительства и роста государственного национализма. С другой стороны, в этом всегда есть опасность перепроизводства: Россия производит куда больше истории, чем в состоянии ее потратить (Платт 2008).

И все равно по сравнению с историями Запада и Востока русской истории мало. Если для Запада характерна дифференциация пространства, то для России – единство и тотальность пространственной мифологии⁴. Мифология пространства является в России основой не столько национально-культурной идентичности, сколько государственного и потому неизбежно территориально-политического (или столь популярного в России геополитического) воображаемого, в котором пространство преобразуется в важнейшую субстанцию власти. Национально-государственная мифология и рождалась в России как пространственно-географическая – причем одновременно с новой русской литературой. Неудивительно, что она приобретала формы национально-исторического нарратива. Производство этого нарратива в России в силу самих особенностей «производственного процесса», идеологического спроса и предложения всегда находится на грани вызванного перепроизводством обвала (Wachtel 1994). Русской истории настолько же недостаточно для обоснования пространства России, как ее населения недостаточно для его обживания. Острота переживания этой недостаточности ведет к экзальтированному национализму и гипертрофии национально-исторического фантазирования.

В то время как петербургский миф складывался на протяжении двух с половиной столетий, государственный миф Москвы был произведен буквально в течение полутора десятилетий – с середины 1930-х до конца

⁴ См. об этом, например: (Каганский 2004).

1940-х⁵, достигнув апогея ко времени широкого государственного празднования 800-летия Москвы. Именно на протяжении этих пятнадцати лет и работала Наталья Кончаловская над главной книгой своей жизни – поэмой «Наша древняя столица», которая была впервые опубликована в 1948 году. В интенсивности и экзальтированности московский миф намного превзошел петербургскую мифологию, которая была выработана и представлена преимущественно в «высокой» культуре. Сталинский же вариант московского мифа стал продуктом историзирующей пропаганды, официозной науки (краеведения, истории, архитектуры и пр.) и массового по своей адресации соцреалистического искусства. Одна из более поздних версий поэмы Кончаловской начиналась обращением к «юному читателю»:

Читатель мой, бывал ли ты
 На башне Университета?
 Видал ли с этой высоты
 Столицу нашу в час рассвета?

С этой идеальной смотровой площадки послесталинской Москвы прежде всего можно видеть собственно город: «Москва-река перед тобой / Лежит серебряной подковой. // Все видно с высоты такой – / Бульвары, площади и парки, / Мосты повисли над рекой, / Раскинув кружевные арки». Однако в этой топографии автор прозревает исторические смыслы:

Давай займемся стариной!
 Представь себе, читатель мой,
 Что там, где столько крыш вдали,
 Огромный лес стоял когда-то,
 <...>
 Полянки вместо площадей,
 А вместо улиц – перелogi,
 И стаи диких лебедей,
 И рев медведицы в берлоге...

Перед нами – почти мифическое время отсутствия Москвы, время девственной дикости, хотя здесь уже селились люди: «славянский люд» тут проживал «с десятого, быть может, века». В эти поистине баснословные времена, когда еще не было Москвы, «с десятого, быть может, века» начинают появляться москвичи. Первое метонимическое превращение совершается в первых же строках: эти тысячелетней давности москвичи и есть «русский наш народ». Советский исторический нарратив весь на-

⁵ Разумеется, московский культурный миф существовал и ранее (об этой предыдущей стадии, на смену которой пришла «государственная», см.: (Репин 2003)), но именно в 1930–1940-е он был «переформатирован» в государственный, тогда как петербургский изначально создавался как миф о противостоянии человека и государства: (Топоров 1995; Clark 2011).

правлен на «связь времен»: населявшие безграничные территории славянские племена, занимавшиеся, конечно, не только «мирным трудом», но и набегами на соседей (в свою очередь, промышлявших аналогичным разбоем), объявляются современниками сегодняшних «москвичей».

Поскольку главный поэтический троп этой квазиистории – метонимия (Москва здесь равна Руси, а история Москвы – истории России), Кончаловской постоянно приходится объяснять, почему рассказ об истории Москвы всякий раз сбивается на рассказ об истории государства в целом: «Быть может здесь не все страницы / Тебе, Москва, посвящены, / Но все, что на Руси творится, / Всегда касается столицы, / Как сердца всей большой страны».

Кто же является субъектом истории у Кончаловской? Согласно марксистской схеме в ее советской интерпретации, разумеется, «народ». Здесь стоит остановиться на «творческой истории» поэмы. Известно, что писалась она в течение пятнадцати лет. Но и после первой публикации в 1948 году текст многократно переписывался. Как утверждалось в издании 1972 года, происходило это оттого, что якобы «в каждое новое издание вносились исправления и дополнения, поскольку ежегодно археологи открывали новые подробности, связанные с историей нашей Родины. Так, идя вперед, историческая наука как бы возвращается назад, в глубины веков. Вот почему это издание книги “Наша древняя столица” значительно отличается от первого. Текст книги переработан, обновлен и расширен» (Кончаловская 1972).

Однако, взяв в руки издания поэмы 1948-го и 1972-го годов, мы поймем, что археологи неповинны в том, что поэтессе приходилось переписывать свое произведение. Когда Кончаловская начала писать поэму в начале 1930-х годов, господствующей исторической доктриной в СССР еще была классовая концепция Покровского. В середине 1930-х она была заменена националистической, которая усиливалась, становясь с годами все более ксенофобской и достигнув апогея во время войны. В конце 1940-х годов официальная историософская концепция фактически вернулась едва ли не к Дмитрию Иловайскому, автору дореволюционных учебников по русской истории, для которого «движущими силами» истории были монархи и борьба придворных партий. В позднесталинский период историческая концепция стала откровенно имперской, почти забыв о своих классово-интернационалистских истоках.

Совместить все перемены официально поощряемых версий истории в едином тексте Кончаловской, конечно, не удалось (да и никому бы не удалось!). Так что, несмотря на откровенный национализм, нарратив поэмы колеблется между разными идеологическими доктринами, что придает ему некоторую динамику. Надо ли говорить о том, что после смерти Сталина переписывать пришлось уже буквально всё, не только убирая из текста какие бы то ни было напоминания о «культе личности», но и передельывая целые куски, например об Иване Грозном и опричнине? Словом, текст оказался «переработан, обновлен и расширен», а непоименованные

«археологи» все продолжали «открывать новые подробности, связанные с историей нашей Родины».

Кончаловская рассказывает как будто о «русском нашем народе» (синоним «москвичей»), но одновременно – и о «замечательных людях»:

Прочитав страницы эти,
Пусть узнают наши дети
Про седую старину,
Про крестьянскую войну,
Про героев и вождей –
Замечательных людей.

Князя, разумеется, не все были «замечательными», но лишь те из них, кто делал «народное» дело. Так, одни присоединились к «народу» в Смутное время, а другие – нет. Тогда один совсем незамечательный князь попрекает другого, «замечательного», тем, что тот связался с «чернью» (предав, таким образом, «классовые интересы боярства»). «Замечательный» отвечает ему с презрением:

Глянул князь на князя хмурого
И сказал: «Мы все – народ!»
Тронул стремями каурого
И за Мининым – вперед...

Итак, «народом» у Кончаловской оказываются – «все», поэтому «народ» становится понятием не социальным (тем более не классовым), а этническим.

Хотя фантазии сталинской историографии покрыты в поэме Кончаловской густыми румянами «исторически правдивого реалистического показа прошлого», она демонстрирует полную свободу «исторических ассоциаций», превращая сталинский исторический нарратив в настоящий раешный театр (чему, конечно, способствует и раешный стиль, которым этот нарратив прошит): «Москвичи любили драться: / “Ну-ка! Кто смелее, братцы? / Выходи-ка, силачи!” / Не на зло, не на расправу – / На потеху, на забаву / Бились предки-москвичи...»; «И закричали тогда москвичи: / “Долго ль нас будут душить палачи!”»; «Тысяч пять-шесть горожан-москвичей / Там полегло от руки палачей»; «Наши предки-москвичи / Обжигали кирпичи...» и т.д. Такие вот стихи: москвичи–кирпичи–калачи–силачи–палачи... Словом, «на Руси народ поет, / Проливая кровь и пот».

Эта выработанная в сталинизме «народно-песенная культура», которая отражала полукрестьянскую культуру сталинского города и в которой черпала вдохновение Кончаловская, полна театральности. Так, очередной венценосный «москвич» сказочным образом завершил трехсотлетнее татаро-монгольское иго одним лишь «гордым» жестом: «Государь прочитал и, спокоен и строг, / Повернулся к Ахметовым людям, /

Бросил наземь ярлык под сафьянный сапог / И сказал: “Дань платить мы не будем!..” // С той поры не решалась нас грабить орда, / Иго тяжкое сброшено было. / А в Орде началось несогласье, вражда, / И распалась ордынская сила».

Чаще, однако, приступы «гордости национальной» проявляются в народной ярости и бунтах: «Поднял обманутый русский народ / Знамя бунтарское, вечно живое, / Над непокорной своей головою». Эти бунты являются, согласно советскому историческому нарративу, высшими моментами «национальной гордости великороссов», в которых те возродили свою древнюю и неизменную славу. Именно так оформлен рассказ о самосуде толпы над Григорием Отрепьевым:

Где ж ты, былая московская слава?
Иль москвичи позабыли о ней?
Древнюю славу хмельная орава
Топчет копытами панских коней.
Только иссякло в народе терпенье,
Кровь закипела у русских людей.
Ох, надоели им пляски и пенье!
Ох, надоел им расстрига-злодей!
Ох, загудели ночные набаты,
Ох, и вломился народ во дворец!..

Подобные рассказы о «гордости» указывают на своеобразную историческую шизофрению советского национально-классового нарратива: оксюморонный в своей основе, он повествовал, в сущности, о *гордости рабов*, то есть о двух противоположных, на первый взгляд, сюжетах: о бездарном и жестоком российском государстве, в течение тысячи лет обездоливавшем собственных подданных, и о борьбе этих подданных за... это же государство, гордящихся своими жертвами во имя его «славы». Таков результат соединения национальной и классовой парадигм.

Из окончательно сложившегося после войны сталинского исторического нарратива вытекает в поэме Кончаловской география Москвы как *абсолютной столицы*. «Столичность» Москвы воплощена в магической силе притяжения: вся страна, а далее – и весь мир (в лице «всего прогрессивного человечества») как будто вращаются вокруг нее. Так что кольцевая система Белого города, топография власти определяются структурными принципами организации «русского пространства» в целом:

Все ворота на засовах,
Сторожа из войск царевых
Караулят пять ворот
Переключкой в свой черед.
У Фроловских начинают:
«Славен град Москва!» – кричат.
У Никольских отвечают:

«Славен Киев!» – говорят.
 И у Троицких не спят.
 «Славен Новгород!» – кричат.
 «Славен Псков!» – у Боровицких.
 «Славен Суздаль!» – у Тайницких.
 И гремят в ночи слова:
 «Славен, славен град Москва!»
 Славен город наших дедов,
 В жизни многое изведав,
 Сколько войн и сколько бед,
 Сколько радостных побед!
 И над всеми временами
 Древний Кремль, хранимый нами,
 Нас хранит из года в год –
 Наша гордость и оплот!

Москва не только превращается в предмет «гордости», но и утверждается в абсолютной универсальности. В своей «всеохватности» она включает в себя весь мир. Кремлю как символическому центру Москвы (= страны = мира) и источнику власти посвящено в поэме Кончаловской немало «лирических отступлений» – патетических и для 1948 года весьма актуальных: «Ну-ка снимем шапки, братцы, / Да поклонимся Кремлю. / Это он помог собраться / Городам в одну семью. / Это он нам всем на славу / Создал русскую державу. / И стоит она века / Нерушима и крепка. / Времена теперь другие, / Как и мысли и дела... / В наше время, в наши годы / Против злобных вражьих сил / Все советские народы / Русский Кремль объединил. / Говорит он новым людям: / “Вечно в дружбе жить мы будем!” / Умный, сильный наш народ / Далеко глядит вперед. / А преданья старины / Забывать мы не должны».

Истинное призвание Москвы – быть столицей мира: «Факел дружбы на Земле / Зажигается в Кремле». Эта кремлевская мифология начата была, конечно, не Кончаловской. Она лишь следовала традиции, заложенной в одном из первых советских стихотворений для детей – «Прочти и катуй в Париж и Китай» Маяковского, в котором были знаменитые строки: «Начинается земля, / как известно, от Кремля». В свою очередь, эта мифология возрождает на новом уровне доктрину «Москва – третий Рим». Согласно поэме Кончаловской, универсальность Москвы как «третьего Рима» и ее осознание себя центром мира происходит уже в эпоху Ивана III. Именно при нем создается роскошный двор. И сделано это, объясняет Кончаловская, в первую очередь для того, чтобы показать всему миру новую роль Руси: «...чтоб в Европе короли, / Чтоб Мухаммед – султан в Царьграде – / И папа римский знать могли, / Что Русь, доступная когда-то / Вторженьям варваров-врагов, / Теперь сама крепка, богата, / Сильна единством городов. / И то, что создано руками / И сердцем русских мастеров, / Живет и будет жить веками / Среди сокровищ всех миров».

Кончаловская включает эти «миры» в историческую географию самой Москвы – Руси / России / СССР, выстраивая ее по принципу расширения. Но отношения Москвы с этими «мирами» отнюдь не всегда были безоблачными. Даже напротив: вся история Москвы–России была историей войн «за свободу и независимость». Создававшаяся в 1930–1940-е годы поэма Кончаловской описывала происходившее на западных границах средневековой Руси в геополитических категориях советской идеологии после пакта Молотова–Риббентропа⁶. Неудивительно поэтому, что война оказывается освободительной для народов Прибалтики: «Ливонский орден, ссорясь с нами, / Закрыв на Балтику пути, / И в рабстве эсты с латышами, – / Нам доведется их спасти, / И пусть балтийские народы / Пропустят нас в морские воды. / Вот для чего Руси нужна / С Ливонским орденом война!». В полном соответствии с описанием событий 1940 года в советской пропаганде, после разгрома Ливонского ордена «без боязни эсты москвичей встречали. / Шла свобода к эстам с этою воиною, / На балтийский берег хлынула волною, / С новыми друзьями, с новою торговлей, / С новыми правами под эстонской кровлей. / Этих дней эстонцы ждали и хотели, – / Им Ливонский орден язвой был на теле». В послевоенной сталинской истории, окончательно забывшей о том, что Российская империя еще недавно считалась «тюрьмой народов», все это описывалось исключительно как освобождение, возвращение, приращение, включение и освоение.

Из всех врагов наибольшей нелюбовью пользуются поляки. Эти братья-славяне вызывают у советской (как, впрочем, и у постсоветской) государственнической пропаганды настоящий разлив желчи. Они не только враги сами по себе, но еще и приводили на Русь новых врагов: «На Москву, на Русь огромную / Шляхтичи шли не одни – / Немцев, венгров силу темную / За собой вели они». Даже к страшным, но все же проигравшим, татарам ощущается жалость, даже к «немцам-ливонцам» у повествователя в поэме Кончаловской сохраняется уважение. Не то – поляки. По отношению к ним возможен только откровенный сарказм: «Жили да были, носили жупаны / Ясновельможные польские паны. / Знатные, важные, как поглядишь, / Только в казне королевской-то – шиш! / Все-то им, панам, земли не хватало. / Все-то им плохо, да все-то им мало. / Смотрит на русских завистливый пан – / Взять бы себе на работу крестьян! / Пану обидно, что рожь и пшеницу, / Лен и гречиху, скотину да птицу / Русские пахари с русской земли / Польскому пану во двор не везли. / Польская шляхта сидит на Вольни, / Паны-хозяева – на Украине. / Заняли паны и запад и юг, – / Русскую землю забрать бы вокруг!».

В традиционной нелюбви российско-советской имперской пропаганды к Польше читается плохо скрываемый комплекс бедного, но спесивого

⁶ Об этом «геополитическом» переписывании истории средневековой Руси в конце 1930-х см.: (Данилевский 2004). О более широком контексте подобного переписывания см.: (Дубровский 2005).

родственника, так никогда и не ставшего европейцем, а потому насмехающегося над своим более «европеизированным» сородичем: «Позабыли честь дворянскую: / По Москве ползли ползком / И сложили гордость панскую / Перед русским мужиком». Сарказмами прошита каждая строка, посвященная Польше. Но Кончаловская идет дальше, рисуя поляков не только «гордыми», но и по-настоящему inferнальными злодеями – врагами России:

Горит, пылает, стонет Русь
 Под игом польских банд.
 В Кремле враги: полковник Струсь –
 Кремлевский комендант.
 Москву ограбив, обобрав,
 Орава панов ждет,
 Что королевич Владислав
 Из Польши в Кремль придет.
 Придет, займет московский трон,
 И Польшей станет Русь.

Итак, история Москвы–России состоит из бесконечных битв с противниками, осаждавшими ее отовсюду и желавшими ей гибели. Ее доблести в основном – военные, а ее трансформации, постоянные перерождения – результат бесконечных пожаров. В описаниях Кончаловской их обилие поражает: в поэме рассказывается, как Москва горела при монголах, при поляках, при князьях, при царях, в войнах и в мирное время... И вот в очередной раз «среди многих тысяч мертвых тел / Своих родных и близких ищет / Тот, кто, по счастью, уцелел. / И горькой, дымной гарью тянет, / И горько плачет русский люд / О тех, кто никогда не встанет, / О ком не раз мы вспомним тут. / Не раз еще Москва горела, / Не раз глумился враг над ней, / Орда топтала то и дело / Просторы родины твоей. / Но солнце к вечеру садится / И утром заново встает, / Так каждый раз свою столицу / Вновь восстанавливал народ».

Поэма буквально состоит из рассказов о бесконечных пожарах и последующем чудесном возрождении Москвы. Пожары подобны кинематографическим затемнениям, после которых перед читателем предстают новые картины Москвы под рефрен: «Жив народ, и Русь жива, / И опять растет Москва». Здесь происходит обнажение приема, когда наступает «выход в современность». Осовременивание прошлого в детской литературе имеет свои правила: чтобы актуализироваться, прошлое должно стать узнаваемым. Так, рассказывая о том или ином месте Москвы в «седую старину», Кончаловская почти непременно завершает рассказ выходом в Москву современную: «А в столице нашей юной / Нынче площадью Коммуны / Это место мы зовем. / И советского народа, / Нашей Армии и Флота / Там гостиница и Дом». Рассказ об опричнине завершается неожиданным топографическим пуантом: «И вот теперь на месте том, / Где двор стоял опричный, / Стоит необычайный дом, / Хоть с виду

он обычный. / Куда же, – спросишь ты, – ведут / Ступеньки из гранита?⁷ / И я скажу тебе, что тут / Священный храм народ воздвиг – / Миллионы книг! / Архивы полнятся, растут, / Для каждого открыты. / На языке любой страны / Новейшие издания. / Здесь документы старины / И древние сказанья. / Здесь и опричные дела / И Грозного приказы... / Ну, словом, книгам нет числа, / И не окинешь глазом. / Знаком в столице этот дом / Любому человеку, / И ты, быть может, будешь в нем, / Его мы с гордостью зовем: / БИБЛИОТЕКА / ИМЕНИ / ЛЕНИНА!». Среди этих миллионов книг – на месте опричного дома – есть и поэма Кончаловской.

Создание московской мифологии, несомненно, стало одним из самых успешных идеологических проектов сталинизма. Рождение русской литературы было результатом европеизации России. Соответственно, центром русской литературной культуры был Петербург, породивший разветвленный «петербургский текст». Московского текста как такового к началу XX века не существовало. Однако к концу 1930-х годов современникам стало казаться, что «московский текст» существовал всегда. Между тем его возрождение было связано с изменением модуса утверждения легитимности. После победы в войне сталинский режим не нуждался в исторических котурнах – сравнения с великими предками более не требовались: победитель в войне и спаситель страны Сталин стал полностью исторически самодостаточен. Эпоха метафоры прошла. Наступала эпоха метонимии – еще более богатая мистикой, чем предшествовавшая ей эпоха исторических аллегорий, которая все-таки апеллировала к исторической реальности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бранденбергер Давид. *Национал-большевизм: Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956)*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2009.
- Данилевский Игорь. «Ледовое побоище: смена образа». *Отечественные записки* 5 [20] (2004): 28–40.
- Добренко Евгений. *Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
- Дубровский А. М. *Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.)*. Брянск: Брянский государственный университет, 2005.
- Каганский Владимир. «Российская федерация как империя». *Русский журнал* <<http://old.russ.ru/culture/20041213.html>>. 13. 12. 2004.

⁷ О том, насколько распространенным был этот прием в советской детской поэзии, свидетельствует вышедшее за год до поэмы Кончаловской стихотворение Маршака «Быль-небылица: Разговор в парадном подъезде» (1947), все построенное на этой перебивке дореволюционной старины советскими реалиями. Остранение происходит через восприятие пионерами рассказов о дореволюционной жизни и их незнание не только в использовании приема, но и интонационно: «– Вы, верно, жители Москвы? / – Да, здешние – с Арбата. / – Ну, так не скажете ли вы, / Чей это дом, ребята? / – Чей это дом? Который дом? / – А тот, где надпись “Гастроном”...».

- Кончаловская Н. П. *Наша древняя столица; Картины из прошлого Москвы*. Москва: Детская литература, 1972.
- Платт Кевин М. Ф. «Репродукция травмы: Сценарии русской национальной истории в 1930-е годы». Перевод Татьяна Вайзер. *Новое литературное обозрение* 90 (2008): 63–85.
- Репин Андрей. «О “московском мифе” в 20–30-е годы XX века». *Литература* <<http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200304606>>. 46 [574] (14. 12. 2003).
- Сталин И. В. «Приветствие Москве». Сталин И. В. *Сочинения: В 18 томах*. Т. 16. Москва: Писатель, 1997: 68–69.
- Топоров В. Н. «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”»: (Введение в тему)». Топоров В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва: Прогресс; Культура, 1995: 259–367.
- Clark Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.
- Platt Kevin M. F. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2011.
- Wachtel Andrew. *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Јевгеније Добренко

МИСТИКА „МОСКОВСКОГ ТЕКСТА“: ОД МЕТАФОРЕ КА МЕТОНИМИЈИ

Резиме

Рад је посвећен двама типовима политичке иконичности у идеологији и култури Стаљинове СССР: метафоричкој/ алегоријској (од 1930-их година до победе у Другом светском рату) и метонимијској, која се остварује кроз синегдоху (од 1945. године до Стаљинове смрти). Победа синегдохе била је пре свега победа симболистичког и идеалног над конкретним и реалним. Ако су метафора и алегорија само поновно кодирале актуелну реалност (на пример, у поступцима Ивана Грозног у филму С. М. Ајзенштајна наслућивала се Стаљинова политика), метонимија и синегдоха су мењале саму реалност, мењале су прошлост. Ове преправке захтевале су озбиљну трансформацију механизма друштвеног памћења. На крају је настала нова идеолошка реалност, колективно памћење замењено је колективном имагинацијом. У раду се овај процес посматра на примеру трансформације „московског текста“ у култури Стаљинове епохе.

Кључне речи: „московски текст“, државна идеологија, социјалистички реализам, Стаљин.

Татьяна Нешумова
Дом-музей Марины Цветаевой, Москва
tfn@ya.ru

НОВЫЕ СТИХИ Д. С. УСОВА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ

Статья представляет собой комментированную публикацию нескольких ранее неизвестных стихотворений русского поэта первой половины XX века Дмитрия Усова (1896–1943). В подборку вошли как ранние стихотворения, включая одно дореволюционное, так и поздние, в том числе одно, написанное в 1943 году, за несколько недель до смерти.

Ключевые слова: Дмитрий Усов, русская поэзия XX века, публикация.

This article contains an annotated publication of several previously unknown poems by the Russian poet Dmitry Usov (1896–1943), who wrote during the first half of the twentieth century. The collection comprises both early and late poems, from one written before the 1917 revolution to one written in 1943, a few weeks before the poet's death.

Key words: Dmitry Usov, Russian poetry of the 20th century, publication.

Публикуемые стихотворения Д. С. Усова из частного собрания стали известны нам после выхода в свет его двухтомника (Усов 2011) и являются важным дополнением к нашим представлениям об Усове-поэте.

На даче¹

*И с тобой – моей первой причудой –
Я простился...*

А. Ахматова

А теперь в этой комнате пусто.
Я не думал, что осень забыта,
Что так страшно чернеет окно
И что дверь на балкон не закрыта,
Хотя снег уже выпал давно...

А тогда... а тогда было лучше,
Когда были другими и мы,
Когда листьев шушукались кучи
И не ждали ни нас, ни зимы,

И березы желтели у дома,
 Замерзала в кадushке вода,
 На рассвете, наверное, гномы
 Забавлялись кусочками льда...

А теперь это все так зловеще,
 Это все только наш полубред:
 И забытые осенью вещи,
 И с большими глазами портрет,

И часы, объявившие десять...
 Лампа гаснет, и слушает дом.
 Надо встать, и окно занавесить,
 И забыть, что мы были вдвоем.
Осень-зима
 1915

¹ Тематически примыкает к юношескому стихотворению «Перед дачей просохла дорога...» (1916). Интересно и как первое из стихотворений поэта с эпиграфом из Ахматовой (два других – «Как выжили – как измельчали мы!...» (1923) и триптих «Петербург» (1925)), на сборник которой «Четки» Усов написал небольшую статью-рецензию (Усов 1915). Эпиграф – из стихотворения Ахматовой «Подражание И. Ф. Анненскому».

* * *

Обрисовать Ваш лик единою тирадой?
 Лстить не умел вовек и не начну сейчас;
 Гляжу на норы Ваш и думаю с отрадой:
 Аллах был милосерд, не дав мне в жены Вас.
 21. X. 1923

¹ Это и следующее, немецкое, стихотворения примыкают к циклу стихотворений на случай, написанных осенью 1924 года в Узком, – таким, как «Мадригал» и «Двойной мадригал».

* * *

Zu klein noch bist Du für das Buch.
 Empfang denn dies mit solchem Spruch:
 Wofern wir gut und artig sind –
 Der Storch bringt's wohl, mein liebes Kind!¹
 25. XII. 1924

¹ Подстрочный перевод с немецкого (благодарим за него А. Прокопьева):
 Слишком мал ты для этой книги.
 Прими же ее с таким изречением:
 Поскольку мы добрые и воспитанные –
 Аист ее принес, наверное, мое милое дитя!

ТУШИНО¹

Как на сизом поле
 У речонки Сходни
 Объявилась воля
 Милостью господней.

Что возы с базара,
 Что вороны в полночь,
 К царским кашеварам
 Набивалась сволочь.

Там, где возле вала
 Шла игра в орлянку –
 Даром целовала
 Пушкарей цыганка.

А как молкли трубы
 Над уснувшим станом –
 Коней было любо
 Уводить цыганам.

А как на свиданье,
 К мужу на смотрины,
 Привозили пани,
 Ясную Марину –

В золотой повозке
 В шушук пуховом,
 Словно матку боску,
 Что из Ченстохова.

Здесь сошлись дороги
 У реки, у луга.
 Поклоняйся в ноги
 Званому супругу,

Поглядеть придется
 На Москву, к заставам.
 Ждет Вас не дождется
 Дело да расправа.

 Не явилась милость
 У речонки Сходни.
 Что вчера не сбылось –
 Не сбылось сегодня.

Заросла дорожка,
 Ивы дрогнут зябко.
 Нищую картошку
 Где-то полет бабка.

Ты, земля родная
 От реки до бору –
 В ноги поклоняйся
 Тушинскому Вору.
 1930

¹ Примыкает к циклу «исторических» стихотворений Усова о Смутном времени – таких, как «Димитрий, царевич угличский убиенный» и «Углич» (1929).

* * *¹

День погожий, свято место!
 Вешний воздух жив и нов.
 Сотвори в твориле теста,
 Напеки себе блинов.

Не покорствуй темной силе.
 Вспомни, как из дома в дом
 Дети ласточку носили
 В обиходе круговом,

Вешнюю коляду пели, –
 Пели так, что и теперь
 В талом Марте и в Апреле
 Растворилась жизни дверь.

Помяни отца и сына
 И во сколько языков:
 «Четверть блина! Четверть блина!» –
 Било сорок сороков.

Но не Господу Владыке
 Живота и смерти ключ –
 Далек Четверг великий,
 Воскресенья близок луч,

И, навек живой и смуглый,
 Пусть побудет он один,
 Твой поджаристый и круглый,
 Круглый, словно солнце, блин.

*1 марта 1943
 Ташкент*

¹ Стихотворение написано незадолго до смерти. Возможно, это – последнее стихотворение поэта. Тема традиционного уклада – важна для Усова, ср. в более раннем стихотворении «Тебя живописать я не устану...» (1928):

Я узнаю незыблемые знаки
 На вывеске и рыночном лотке,
 Во вкусе просфоры и кулебяки,
 В заботливом московском языке.

ЛИТЕРАТУРА

- Усов Д. «Жатва: [Рецензия на книгу:] Ахматова Анна. Четки: Стихи. Петроград, 1914». *Вестник литературы VI-VII* (1915): 468–471.
- Усов Д. С. «Мы сведены почти на нет...»: В 2 томах. Составление Т. Ф. Нешумовой. Москва, 2011.

Татјана Нешумова

НОВИ СТИХОВИ Д. С. УСОВА ИЗ ЛИЧНЕ ЗАОСТАВШИНЕ

Резиме

Рад представља публикацију неколиких раније непознатих песама руског песника прве половине XX века Дмитрија Усова (1896–1943), испраћену коментарима. У избор су ушле како ране песме, укључујући и једну предреволюционарну, тако и позне, укључујући једну написану 1943. године, неколико недеља пред смрт.

Кључне речи: Дмитриј Усов, руска поезија XX века, публикација.

Михаил Мейлах
Страсбургский университет
mmeylac@gmail.com

COMMENTARIUNCULA NABOKOVIANA (ЗАМЕТКИ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО К «ДАРУ»)

В статье приводится ряд дополнений и уточнений к комментарию к роману Владимира Набокова «Дар» (а также к некоторым другим текстам писателя), ранее уже становившемуся предметом основательного разбора Александра Долинина и Юрия Левинга. Основное внимание автора статьи сконцентрировано на следующих аспектах: лингвистические (в том числе орфографические) особенности набокловских текстов, поэтика романа «Дар», реальный комментарий, а также наблюдения над антропонимикой Набокова и использованием в его текстах литературных цитат и аллюзий.

Ключевые слова: В. Набоков, «Дар», комментарий.

This article offers some additions and corrections to the commentary on Vladimir Nabokov's novel *The Gift* and a few other texts of the writer. These issues have already been the subject of a thorough analysis by Yuri Leving and Alexander Dolinin. The author focuses on the linguistic features of Nabokov's texts (including spelling), the poetics of *The Gift*, explanations of realia, Nabokov's anthroponymics and the use of literary quotations and allusions in his texts.

Key words: Vladimir Nabokov, *The Gift*, commentary.

00. Pro introductione

На протяжении года мне довелось вести еженедельный семинар для студентов магистратуры Славянского отделения Страсбургского университета, посвященный «Дару» Набокова – одному из самых сложных произведений русской литературы¹. Наряду с обширной исследовательской литературой, основными подспорьями для нас, разумеется, служили два комментария к роману, весьма различные по своим интенциям: если

¹ При всех успехах набокведения последних десятилетий поучительно вспомнить замечание Ю. Д. Апресяна, который, перечислив вкратце существовавшие к тому времени подходы к этому «универсальному роману», в 1992 году писал: «Всеобъемлющей формулы для него еще не найдено. Его неслыханная полифония не укладывается в привычные рамки понятий текста и метатекста, традиций и новаторства, фавулы и приемов, потока сознания, автора, рассказчика и т. п.» (Апресян 1992: 347).

огромную помощь французским студентам в отождествлении реалий неведомой им русской жизни столетней давности оказывали «Ключи к «Дару»» Юрия Левинга (см. Leving 2011), то колоссальный источниковедческий и интерпретационный материал, содержащийся в комментарии Александра Долинина (см. Набоков 2000, т. 4: 634–768; далее это издание сокращенно цитируется – *CP*²), если и не мог быть в полной мере освоен студентами, то был изучен их преподавателем, воспользовавшимся этой уникальной возможностью. Я благодарен А. Долинину, ознакомившему меня с новым, сильно расширенным вариантом своего комментария, выход которого отдельным изданием ожидается в ближайшее время (Долинин 2018). Так возникали немногочисленные к нему и другим комментариям уточнения и дополнения, собранные в настоящих заметках³.

1. ARS LINGUISTICA

1.1. De litteris colendis

1.1.1. Такова буква «ы»...

Не знаю, обращали ли вы когда-либо внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква «ы», столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее (*CP*, 259). В связи с присущей Набокову синестезией («цветным слухом»), которой он наделяет и Годунова-Чердынцева (см. комментарий: *CP*, 702), последний высказывает отрицательное отношение к «букве Ы», отображающей вариант фонемы «и» в позиции после твердого согласного. Такое отношение можно проследить, начиная от Ломоносова, вообще считавшего верхние гласные «и» и «ы» «непоэтическими» и ожесточенно спорившего с Третьяковским, в частности, в обращенном к нему стихотворении «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» (1753):

На чтоже, Трисотин, к нам тянешь *И* не к стати?
 Напрасно злобной сей ты предприял совет,
 Чтоб, лъстя тебе, когда Российской принял свет
Свины визги вси и дикии, и злыи,
И истинныи ти, и лживы, и кривыи
 (Ломоносов 1959: 542⁴).

Особое место буква «ы» занимает в «Гусарской азбуке» («Ы буква слов не начинается...»). Против буквы «ы» высказывался футурист Ильязд

² Четвертый том «Собрания сочинений русского периода», в который вошли романы «Приглашение на казнь» и «Дар», цитируется без указания номера, остальные тома – с соответствующим указанием. Выделение разрядкой в цитатах всегда принадлежит Набокову, полужирным – мне. – *М. М.*

³ Комментарий Долинина к французскому переводу «Дара», сделанному с английского, см. в издании: Nabokov 2010: 1417–1532. Отметим также комментарий Дитера Циммера к немецкому переводу (Nabokov 1993).

⁴ Обширный комментарий см. там же на стр. 1024–1026.

(Илья Зданевич), создавший собственный «ывонный» (то есть «евонный») язык, строящийся на фонетической орфографии.

1.1.2. E pauxillis atque minutis.

1.1.2.1. Баркарола с двумя «л»

А иногда, когда набиралось хотя бы трое посетителей, за пианино в углу садилась старая таперша в пенснэ и как марш играла оффенбаховскую баркаролу (СР, 385; комментарий: СР, 702). Написание и самим Набоковым (?; его издателями?), и его комментаторами слова *баркарола* (итал. *barcarola*) с удвоенным «л» является одновременно гиперкоррекцией и галлицизмом – эта ошибка утвердилась во французском языке после оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана», подобно тому как Йоханан, имя Иоанна Крестителя, после успеха на французском языке пьесы Оскара Уайльда «Саломея» и основанной на ней оперы Рихарда Штрауса стало широко употребляться в ошибочной форме Йоканаан, с удвоенным «а» по аналогии с библейским топонимом *Ханаан*, *Земля Ханаанская*. Слово *barcarola*, ставшее названием жанра в европейской музыке, удалившегося от его корней, представляет собой заимствованную венецианскую диалектную форму итальянского прилагательного *barcaiola*, «лодочная» (песня) – песня гондольера. Известные баркаролы – Шопена («Баркарола фа-диез мажор», ор. 60), Чайковского («Июнь – Баркарола» в цикле «Времена года»), и конечно, Оффенбаха. Русский слух настолько привык к передаче итальянских имен и слов, оканчивающихся на *-ello* (Отелло, *fratello* – «брат»), на *-ella* (*bella*), на *-elli* (Макиавелли), что и грузинское имя «Натела» часто пишут с двумя «л».

1.1.2.2. Кошмар

Стоит заметить, что авторское выделение разрядкой слова *кошмар* (СР, 397; по поводу «обратного хода вечного двигателя», разработкой которого занимался Чернышевский) и его написание через «е» отсылают к орфографии XIX века, когда слово еще ощущалось как галлицизм (фр. *cauchemar*) – в таком написании оно встречается у Даля и в других словарях, а также, например, в критической статье Фета, написанной в 1863 году при активном участии В. П. Боткина, о романе Чернышевского: «Вы видите, читатель, сон Верочки уносит нас в один из фаланстеров, этот сладостный кошмар наших прогрессистов» (см. Стеклов – Волков 1936: 52; статья эта, впрочем, едва ли была известна Набокову, так как впервые была опубликована лишь в 1936 году, за год до окончания «Дара»).

Если такое написание является стилизацией, то в других случаях Набоков просто пользуется нормами своего времени, в наши дни изменившимися. Такова, например, *макета* (СР, 487) – устаревшая форма слова, еще сохранявшая женский род заимствованного в начале XX века французского слова *maquette*, в свою очередь заимствованного из итальянского.

1.1.3. Appendix A: Litterae ad ludendum atque de litterarum articulatione

Опыты с буквами при игре в скрэббл можно найти в романе «Ада», где она именуется «Флавита» – анаграмма слова «алфавит» (об игре в скрэббл с братом нам красочно рассказывала Е. В. Сикорская, сестра писателя). Так, фраза Ады *Dr. Entsic was scient in insects* рекордным образом – трижды – анаграммирует ключевое понятие романа – *incest* (то есть близкородственная связь, см. Голубовский 2003). Имя Борхеса, которым Набоков поначалу был увлечен (однако позже сказал: «... we felt we were at a portico, but we have learned that there was no house»), он анаграммировал как «Osberg»⁵, а свое собственное имя как Блавак Виномори, Вивиан Калмбруд / Vivian Calmbrood, Vivian Darkbloom, Vivian Van Bok / Вивиан Ван Бок = Vladimir Nabokov / Владимир Набоков (см. Голубовский 2003). Число анаграмматических примеров можно легко умножить.

Однако у Набокова, прекрасно владевшего тремя языками и обладавшего феноменальным языковым чутьем, есть замечания, касающиеся и первичного лингвистического уровня, а именно уровня артикуляции. Таковы в начале романа «Лолита» его указания по поводу произношения имени героини: *the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo-lee-ta* (в авторском русском переводе: *Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та*). Несмотря на то, что роман первоначально писался на английском языке, указание на отсутствующее в английском противопоставление между «л» непалатализованным (ло-) и «л» палатализованным (ли-) на первой и второй ступенях описания и на зубное «т» вместо английского альвеолярного недвусмысленно говорит о требовании произносить это имя не с английским, а с русским произношением (именно так читает его Набоков в известной аудиозаписи начала первой главы романа).

Аналогичные пассажи – на этот раз по поводу произношения по-английски имен «Nabokov» и «Pnin» содержатся в интервью Набокова, данном Роберту Хьюзу для Нью-Йоркского телевидения, из которых приведем второе:

The “p” is sounded, that’s all. But since the “p” is mute in English words starting with “pn”, one is prone to insert a supporting “uh” sound – “Puh-nin” – which is wrong. To get the “pn” right, try the combination “Up North”, or still better “Up, Nina!”, leaving out the initial “u”. Pnorth, Pnina, Pnin. Can you do that?.. That’s fine⁶.

⁵ В «Аде» Осберг – автор романа «Цыганочка» («варианта “Лолиты” в Антитерре»). Boyd, *Ada* online: 77.02-06 (примеч. к ч. 1, гл. 13).

⁶ <http://lib.ru/NABOKOW/Inter05.txt_with-big-pictures.html> (дата обращения: 01. 07. 2017).

1.2. Nabokov (non) linguista

Поднимемся до уровня грамматики

1.2.1. ...такая-то – «*amante*», с тогдашним оттенком действительного причастия такого-то

Описывая как «треугольник, вписанный в круг» чувства Яши Чернышевского, влюбленного «в душу» Рудольфа Баумана, который влюблен в Ольгу Г., влюбленную, в свою очередь, в Яшу, Набоков замечает: ...*геометрическая зависимость между их вписанными чувствами получилась тут полная, напоминая вместе с тем таинственную заданность определений в перечне лиц у старинных французских драматургов: такая-то – «amante», с тогдашним оттенком действительного причастия такого-то* (СР, 230). По-видимому, здесь перед нами две сохраняющиеся по сей день изначальные опечатки: «действительного причастия» вместо «действительного», и пропущенная смыслообразующая запятая между словами «причастия» и «такого-то», то есть правильно: *такая-то – «amante», с тогдашним оттенком действительного причастия, такого-то*. Возможно, однако, и что Набоков передает свою мысль, не совсем удачно играя словами «действительное» и «действенное» (причастие).

1.2.2. Adhuc

Что касается самой этой мысли, то речь идет, конечно, о таких примерах в списках действующих лиц у французских драматургов эпохи классицизма, как *Dircé, sœur d'Edipe et amante de Thésée* (Дирсея, сестра Эдипа и возлюбленная Тесея) в «Эдипе» Корнеля, или *Camille, amante de Curiace et sœur d'Horace* (Камилла, возлюбленная Куриация, сестра Горация) в его же «Горации». С лингвистической точки зрения Набоков имеет в виду, что *amant(e)*, субстантивированное причастие настоящего времени, в XVII веке еще будто бы сохраняло следы своего первоначального предикативного значения – «любящий, любящая». Набоков – трехязычный писатель – прекрасно владел французским языком и отличался удивительной лингвистической чуткостью, но здесь он ошибся. Причастие *amant*, от старофранцузского глагола *amer*, субстантивировалось еще в Средние века (возможно, под влиянием провансальского языка), а место причастия заняла форма *aimant* от конкурентного варианта того же глагола – *aimer*⁷. Кроме того, если бы предикативное значение *amant(e)* (Камилла, любящая Куриация) действительно сохранялось, оно требовало бы прямого дополнения (как при *Camille, aimant Curiace*), тогда

⁷ Как замечает И. И. Челищева, «вытеснение *amant* из глагольной парадигмы в пользу *aimant* вполне вписывается в общий процесс аналогического выравнивания глагольного спряжения, характерный для среднефранцузского (в данном случае по сильным формам). Еще в конце XVI века этот процесс был не завершен. См., например, у Монтеня использование действительного причастия *amant* в противовес страдательному *aimé* (Опыты. Кн. 1, гл. 28). Окончательную «эмиграцию» *amant* за пределы глагольной парадигмы, на мой взгляд, можно отнести к XVII веку».

как здесь – поссесивная конструкция, и в обоих приведенных примерах *amante de* синтаксически равноценно существительному *sœur de*. Когда же в подобных случаях подчеркивается предикативное значение, оно передается прилагательным – в том же списке действующих лиц трагедии Корнеля «Гораций» встречаем: *Valère, chevalier romain, amoureux de Camille* (Валерий, благородный римлянин, влюбленный в Камиллу)⁸. В английском переводе романа «Дар», сделанном при участии Набокова, эти грамматические импликации выражены лишь переводом в скобках, но с выраженной предикативностью, «X is the *amante* of Y» – как ‘the one in love with Y’ и «Y is the *amant* of Z» – как ‘the one in love with Z’:

...the geometric relationship of their inscribed feelings was complete, reminding one of the traditional and somewhat mysterious interconnections in the *dramatis personae* of eighteenth-century French playwrights where X is the *amante* of Y (‘the one in love with Y’) and Y is the *amant* of Z (‘the one in love with Z’) (Nabokov 1963: 47).

Между тем, явно имеющиеся в виду великие французские трагики XVII века в английском переводе по ошибке перенесены в XVIII век. В переводе романа с английского на французский эта последняя ошибка исправлена, однако, поскольку слова *amant* и *amante* в переводе не нуждались, изначальные набоковские грамматические импликации оказались и вовсе утрачены (см. Nabokov 2010: 50).

Таким образом, можно сказать, что «тогдашний оттенок действительного (или действительного. – М. М.) причастия», который здесь находит Набоков, как минимум, преувеличен, а если он и присутствует, то лишь в той мере, какую вдумчивому знатоку французского языка могут подсказывать история слова и причастный, восходящий к латинскому, суффикс *-ant*.

1.3. Latina et Graeca

1.3.1. Saeculorum novus nascitur ordo

В порыве яркого предчувствия недаром молодой Чернышевский записал в дневнике в сорок восьмом году (год, кем-то прозванный «отдушиной века»): «а что, если мы в самом деле живем во времена Цицерона и Це-

⁸ На основании многочисленных примеров Ла Кюри де Сент-Пале в своем многотомном словаре французского языка, составленном во второй половине XVIII века, указывает, что вопреки «нынешнему употреблению», прежде *amant* и *aimant* не различались, и далее, вводя критерий «взаимной совершаемости», добавляет, что и то и другое слово не всегда обозначали только *amant aimé* (любовника, в свою очередь любимого, то есть, так сказать, состоявшегося, что подчеркивает субстантивированность причастия), но и *amoureux* – влюбленного безответно (что выявляет предикативное значение), и заключает: «Именно в этом смысле Пьер Корнель в перечнях персонажей своих пьес противопоставляет слову *amoureux* слово *amant* в значении *любовник, пользующийся ответной любовью*» (Dictionnaire historique 1875: 372). К этому приближается определение, неожиданно появившееся в 7-м издании «Словаря Французской Академии» (1884): «Слово *amant*, когда-то обозначавшее влюбленного, заявляющего об этом, сегодня скорее обозначает такового, добившегося ответной любви».

заря, когда *seculorum novus nascitur ordo*, и является новый Мессия, и новая религия, и новый мир?...» (СР, 426; комментарий: СР, 727). Цитируя ставшее крылатым латинское выражение (в какой форме, мы разберем ниже), восходящее к знаменитым строкам из четвертой эклоги «Буколик» Вергилия (стихи 5–7), которые (вопреки их исконному мифологическому и историософскому значению) традиционно толковались в средневековой европейской традиции как пророчество о Христе, и придавая им современный исторический смысл, двадцатилетний Чернышевский, со своим семинарским образованием, пользуется мессианской лексикой. Он говорит о новой религии и новом откровении, в которое он, однако, не верит: «Но я не верю, чтоб было новое, и жаль, очень жаль мне было бы расстаться с Иисусом Христом, который так благ, так мил душе своею личностью, благой и любящей человечество, и так вливает в душу мир, когда подумаешь о нем» (запись от 10 декабря 1848 года, Чернышевский 1939: 193).

Этот пассаж вызывает несколько проблем. Все три текста – самого Вергилия, цитирующего его (и, как увидим, не только его) Чернышевского и Набокова, цитирующего Чернышевского, немного различаются.

Вергилий: *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo... iam nova progenies caelo demittitur alto* («Заново рождается великий порядок веков... Вот уже новое племя ниспослано высокими небесами»); Чернышевский: *...saeculorum novus nascitur ordo и является новый мессия и новая религия, и новый мир*⁹. По сравнению с Вергилием, Чернышевский между *saeculorum* и *nascitur ordo* («рождается порядок») вставляет слово *novus*: *рождается новый порядок веков* (у Вергилия это слово, в женском роде, встречается спустя один стих – *nova progenies*, то есть «новое племя»). Набоков: *...seculorum novus nascitur ordo, и является новый Мессия, и новая религия, и новый мир*.

Различия между вергилианским текстом и его цитатой у Чернышевского объясняются тем, что последний контаминирует хрестоматийно известные стихи Вергилия с их ставшими не менее известными со второй половины XVIII века парафразами, наиболее известная из которых, как указал Долинин, появляется в диалогах Дидро под общим названием «Сон Д'Аламбера»: «В этом огромном океане материи нет ни одной молекулы, похожей на другую, нет ни одной молекулы, которая оставалась бы одинаковой хотя бы одно мгновение: “*Regum novus nascitur ordo*” – вот

⁹ Так – в издании Чернышевский 1928: 343. Как сообщил А. А. Долинин, Набоков пользовался этим изданием, имеющимся в берлинской библиотеке, подготовленным к печати престарелым сыном Чернышевского Михаилом Николаевичем и текстологически гораздо менее надежным (особенно в отношении дневников, содержащих множество специальных знаков скорописи и тайнописи), чем последующие. Тексты были отчасти выправлены Н. А. Алексеевым для отдельного издания дневников, выпущенного в 1931 году Издательством политкаторжан, затем Н. А. Алексеев продолжил свою текстологическую работу и произвел дальнейшую правку для пятнадцатитомного собрания сочинений Чернышевского (см. Чернышевский 1939: 781). Здесь «*является новый мессия*» заменено на «*явился новый Мессия*» (Чернышевский 1939: 193). Однако первый том этого издания вышел спустя два года после окончания Набоковым работы над «Даром».

вечный девиз вселенной...» (слово *egum* в пассаже, проникнутом идеями Лукреция, вероятно, указывает на его поэму *De rerum natura*; кроме того, в другом, очень близком пассаже «Энеиды», Эней, по прибытии в Лаций (что завершится основанием Рима), говорит: *maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo* (Аен. 7.44–45: *Величавей прежних событья / Ныне пойдут чередой*, перевод С. Ошерова).

«Сон Д'Аламбера» (1769), опубликованный в 1830 году, впервые появился в 1782 году в рукописном журнале «Correspondance littéraire»¹⁰, а в том же году формула *novus ordo seclorum* (**новый порядок веков**), стала девизом Североамериканских Соединенных Штатов, помещенным на государственной гербовой печати и с 1935 года печатающимся на долларовых банкнотах (с поэтической синкопой первого *-и-* и заменой, в общем, необоснованной, лигатурного *-ae-* на простое *-e-* в слове *seclorum*¹¹). В дальнейшем подобные контаминации продолжали встречаться в разных формах. Так, в несколько иной форме – *Novus ab integro nascitur ordo* (с заменой вергилианского *magnus* на *novus*) – она присутствует в письме А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 16 февраля 1821 года¹², и еще четырежды в письмах и дневниках разных лет, собранных под названием «Хроника русского» (см. Тургенев 1964: 129, 185, 269, 319).

Наконец, единственное расхождение у Набокова с текстом Чернышевского (по изданию 1928 года) – слово *saeculorum*, без лигатурного *-ae-*.

1.3.2. Тропотос

Любопытный казус – слово «тропотос» в набоковской пародийной рецензии на книгу его героя «Жизнь Чернышевского», приписанной «профессору Пражского университета Анучину (известный общественный деятель, человек сияющей нравственной чистоты и большой личной смелости)»: *та «правда», которая в ней* (в книге Годунова-Чердынцева. – М. М.) *заключается, хуже самой пристрастной лжи, ибо та к а я правда идет вразрез с той благородной и целомудренной правдой (отсутствие которой лишает историю того, что великий грек назвал «тропотос»), которая является одним из неотъемлемых сокровищ русской общественной мысли* (СР, 482; комментарий: СР, 759). Долинин, ссылаясь в своем комментарии на посвященное этому слову исчерпывающее исследование (Кагрукhin 2010), справедливо замечает, что в древнегреческом языке слова «тропотос» нет (к этому можно добавить, что похожие по звучанию

¹⁰ Специальную версию этого сочинения Дидро написал для Екатерины II.

¹¹ Слово *saeculorum* («веков») в несинкопированной, то есть прозаической, форме (у Вергилия – метрическая синкопа *saec(ul)orum*).

¹² «Novus ab integro nascitur ordo! Вездѣ пробивается зелень конституціоннаго порядка. Она выживетъ гниль самовластія и въ самой законѣлой пошвѣ. Это – эпоха челоуѣчества, подобная той, которая возникла отъ новой, прекрасной религіи за 1800 лѣтъ. Сѣмена разлетѣлись съ шумомъ и съ бурями: заброшены и тамъ, гдѣ мы ихъ теперь и примѣтить не можемъ» (Остафѣвский архив 1899: 163). Интересна не только формальная, но и контекстуальная близость этих цитат у Тургенева и, спустя четверть века, у Чернышевского.

слова, как *tropoīēr*, – чрезвычайно редкие и имеют очень специализированное значение, и едва ли могли быть известны Набокову). В контексте пародийной рецензии наиболее вероятно, что это слово – мистификация Набокова, контаминация общеизвестных древнегреческих слов «топос» и «тропос» (отсюда «троп»). Впрочем, словом «топос» «великий грек» – Аристотель пользуется в «Риторике» в значении «общее место для рассуждений о справедливости, явлениях природы и многих других предметах» (ср. учение о тропах у того же Аристотеля); в статье С. Карпухина приводится также пример из Полибия. Долинин также замечает, что, возможно, Набоков образовал слово под влиянием редкого русского «тропот» – топот, а также, по определению Даля, «порочная побежка лошади, ни рысь, ни иноходь» (ср. ранее употребленное в романе слова «тропотун»: «верхом на белом своем тропотуне едет отец в сопровождении джигита»: *тропотун* – согласно словарю Даля, «лошадь со сбивчивою побежкой»), а также вспоминает «тяжелый топот» Медного Всадника у Пушкина и метафору Маяковского «топот истории»: «Храните / память / бережной. / Слушай / истории топот» («Парижская Коммуна», 1928).

1.4. Lingua Slavonica antiqua

1.4.0.

При всем своем позднейшем антиклерикализме, Набоков (как он это сам описывает в «Других берегах»), в детстве вместе с семьей посещавший церковь, а в Тенишевском училище – уроки закона Божьего (как и везде, обязательного предмета, который вел выдающийся священник отец Дмитрий Гидаспов), с церковнославянским языком был, разумеется, знаком и до конца жизни пользовался старой орфографией.

1.4.1. Litterae slavonicae ad ludendum

У Набокова встречается немало примеров обыгрывания старославянских названий букв, которыми также пользовались и для названий букв русского алфавита (см. работы Дональда Бартона Джонсона). Таковы «ижица» и «азь» («азы») в «Приглашении на казнь» (CP, 57, 175; комментарий: CP, 611 и 632), затем, в более приземленном контексте снова встречающиеся в четвертой главе «Дара»: *Канашечку очень жаль, – и очень мучительны, верно, были ему молодые люди, окружавшие жену и находившиеся с ней в разных стадиях любовной близости, от аза до ижицы* (CP, 413; «Канашечкой» называет Чернышевского Ольга Сократовна); «глаголь» – в переносном значении виселицы, по форме буквы Г (*Или ничего не получится из того, что хочу рассказать, а лишь останутся черные трупы удушенных слов, как висельники... вечерние очерки глаголей, воронье...* (CP, 99)¹³; «покой» (о спинках стульев в камере Цинцинната,

¹³ Ср. пушкинское: *Кругом пустыня, дичь и голь... / А в стороне торчит глаголь, / И на глаголе том два тела / Висят. Закаркав, отлетела / Ватага черная ворон...* («Альфонс садится на коня...», 1835–1836).

также, по форме буквы П с намеком на виселицу: *они были разнородны, – одна лирой, другая покоем* (СР, 92)); «твердо» – название буквы «т» в слове «тут» (противопоставленного «там»): *Тупое «тут», подпертое и запертое четюю «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неуемно воющий ужас, держит меня и теснит* (эта «чета “твердо”» дважды повторена в словах *темная тюрьма* и *теснит*). Церковнославянское «я есмь!» произносит «последняя, неделимая, твердая, сияющая точка», до которой доходит, снимая с себя «оболочку за оболочкой», Цинциннат (СР, 98). «Плутнями звательного падежа» (старо / церковнославянского) объясняет в воображаемом диалоге Кончеев с Годуновым-Чердынцевым нередкую ошибку – в данном случае, в газете, цитирующей известное выражение в форме *На Тебе, Б о ж е , что мне негоже* (СР, 256)¹⁴.

1.4.2. «...некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый...»

В текстах Набокова можно встретить ряд церковнославянизмов – не просто входящих в состав русского литературного языка, но и специально обыгрываемых собственно церковнославянских слов и словоформ.

Отвлечемся ненадолго от «Дара»: один из самых заметных примеров – в начале 6-й главы романа «Отчаяние», где Герман высказывается следующим образом: *Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки...* (СР, т. 2, 457). *Сый* («существующий, находящийся») – в комментарии «сущий», со странной пометой «церк.», см. на стр. 766¹⁵) – действительное причастие настоящего времени от глагола *быти* (знаменитейшие употребления – *Азь есмь Сый*, то есть «Я – Сущий», ответ Бога Моисею (Исх 3: 14), в буквальном переводе с древнееврейского – «Я есть Тот, кто Я есть»), или же молитва Святому Духу: «Царю Небесный, Утѣшителю, Душе истины, *Иже вездѣ сый и вся исполняй...*).

1.4.3. «о н е... это наше удивительное множественное число...»

Пример из «Дара»: *Наконец, о н е* (Николя всегда говорил о матери почтительно, употребляя это наше удивительное множественное чис-

¹⁴ К истории выражения (см. комментарий Долинина на с. 656 – «...это искаженное “небоже” – звательный падеж от украинского и диалектного существительного “небога” – “бедняк, убогий, нищий, калека, увечный”) можно добавить, что «небога» на украинском языке также означает «племянница», «нібиж» – «племянник»; то есть дальние, отсюда – обделенные родственники. Ср. также церк.-слав. *небогъ* – «бедный». Выражение также употреблялось в форме «На Тебе, *убоже...*» с таким же образом переосмысленным звательным падежом от «убогъ» (убогий).

¹⁵ Как указывается в том же комментарии, ЯН в английском переводе романа, соответствующее слову *Сый*, – действительно принятая в иудаизме аббревиатура непроизносимого имени Бога «Яхве», однако полная его форма которого «понимается» отнюдь не как «Я есмь Сущий», а является личной формой 3-го лица глагола «быть», по-видимому, в каузативном значении «Он творит бытие», «Он дарует жизнь» (см. Тантлевский 2000: 419–423). Случайно возникшее созвучие с русским «Я», но не с немецким «Ja», возможно, также обыгрывается автором.

ло... собрались обратно в Саратов. На дорогу она купила себе огромную репу (СР, 397). *Онъ* – заимствованная из церковнославянского языка форма множественного числа женского рода указательного местоимения *онъ*, *она*, *оно* (в современном русском языке – *он*ый, *-ая*, *-ое*), употреблявшегося в значении отсутствовавшего в древних индоевропейских языках личного местоимения 3-го лица, а в русском языке ставшего таковым в усеченной форме *он*, *она*, *оно*. Здесь местоимение множественного числа употреблено в значении *pluralis majestatis* (множественное величия) как знак чрезвычайного уважения (ср. «*барыня звонили*», «*барыня просили*» – СР, 370). Такое значение (thronal) Набоков упоминает в «Аде», перечисляя различные функции множественного числа по поводу употребленного Люсетт в разговоре с Ваном местоимения множественного числа «our» по поводу Ады (наша сестра): «“At the age of ten,” said Lucette to say something, “I was at the Vieux-Rose Stopchin stage, but *our* (using, that day, that year, the unexpected, *thronal*, authorial, jocular, technically loose, forbidden, possessive plural in speaking of her to him) *sister* had read at that age, in three languages, many more books than I did at twelve”» (ч. 1, гл. 5), – хотя здесь наиболее подходящим из этого списка был бы не *pluralis maestatis* «*thronal*», а «forbidden» (запретное), выражающее ее знание об их кровном родстве (The Kyoto Reading Circle 2008: 212.31–32), каковой мотив развивается в следующей реплике Вана об истории инцеста брата и сестры у александрийского поэта Герода.

1.4.4. «Смертьте до смерти, – потом будет поздно»

Еще один пример из «Приглашения на казнь»: «*Бытие безымянное, существенность беспредметная...*» – прочел Цинциннат на стене там, где дверь, отпахиваясь, прикрывала стену... Еще можно было разобрать одну ветхую и загадочную строку: «Смертьте до смерти, – потом будет поздно». – Меня во всяком случае смерили, – сказал Цинциннат, тронувшись опять в путь и на ходу легонько постукивая костяшками руки по стенам (СР, 57). Противопоставление этих двух слов в «ветхой и загадочной строке» может быть, опять-таки, полностью понято при их написании по старой орфографии. Но начнем с того, что имеет близкое соответствие и находит обоснование в монологе *Спутника* из поэмы «Маркиза Дээс» Хлебникова, вошедшей в первый поэтический сборник кубофутуристов «Садок судей» (1910):

Я уже вам сказал,
Той звездной ночью, что я искал,
Надменный, упорно *смерти*.

Я слышу властный голос: «*смертьте*»,
Просторы? Ужас? Радость? Рок?

Я знаю, что «*смертьте* – кричал мне голос –
Ваш золотой и долгий волос!»

Я новый ужас влагаю в «смерьте»¹⁶.

Над бездною стою. Не «ять» и «е», а «е» и «и»!

Не «ять» и «е», а «е» и «и»¹⁷! Голос неумолкший смерти.

Кого – себя? Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте мне, поверьте!

Бог от «смерти» и бог от «смерьте»¹⁸!

В ключевом и для поэмы, и для пассажа Набокова противопоставлении *смърьте* – *смерти* буква «ять» в *смърьте*, наравне с твердостью – мягкостью «р», обозначаемой мягким знаком, имеет на письме смысловоразличительную функцию. Забавно, что тогда как Набоков, напомним, до конца жизни пользовался старой орфографией, по правилам которой выходили первые, довоенные публикации его романов, и в частности, «Приглашение на казнь», футуристы почти за десять лет до реформы восстали против старого правописания, отменив, в частности, букву «ять», без которой напечатан и приведенный текст¹⁹.

Мы не знаем, был ли знаком с этим текстом Набоков, скептически относившийся к футуризму (см. хотя бы историю футуриста Пана в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта»), хотя скандальная репутация «Садка судей» могла тому способствовать.

1.5. Appendix B. Supplementa grammatica

Вот несколько других выразительных примеров художественного обыгрывания названий и значения различных грамматических категорий, как мы это видим в рассказе «Занятой человек»: (1931; *CP*, т. 3, 557): *В сумеречной дымке терялись существительные, оставались только глаголы, – даже не глаголы, а какие-то их архаические формы. Это могло значить многое: например – конец мира.*

В словах Цинцинната, испытывающего страх перед смертью: *Мне совестно, душа опозорилась, – это ведь не должно быть, не должно было быть, было бы быть, – только на коре русского языка могло вырасти это грибное губье сослагательного* («Приглашение на казнь»; *CP*, 166).

О невозможности писателя-неудачника справиться с отсутствием жесткой денотации у местоимения: *При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например с «она», которое норовило заме-*

¹⁶ Вариант: *Я новый смысл вонзаю в «смерьте».*

¹⁷ Не «ять» и «е», а «е» и «и» – зашифрованная каламбурная рифма «*Смърьте* – *смерти*» (см. комментарий Н. И. Харджиева: Хлебников 1940: 400).

¹⁸ Текст приводится по публикации в «Садке судей» за вычетом нескольких разночтений по переработанному Хлебниковым в 1911 году тексту в издании: Хлебников 1940: 76–88.

¹⁹ Именно по этой причине запутавшийся наборщик сделал в «Садке судей» ошибку: последняя фраза выглядит как «Бог от “смерти” и бог от “смерьти”».

нить не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить «молодая девушка» или «его собеседница», хотя никакой беседы и не происходило («Уста к устам», 1929; *СР*, т. 5, 340).

О постпозиции прилагательного у столь же бездарной писательницы: *Как Вы смеете писать, что «красивая елка, переливаясь огнями, казалось, сулила им радость ликующую»? Вы всё потушили своим дыханием, – ибо достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание* («Адмиралтейская игла», 1933; *СР*, т. 3, 623).

1.6. Несколько случаев из области сдвигологии

1.6.1. Еще одна футуристическая параллель из «Дара»

Годунов-Чердынцев сочиняет стихи: *Благодарю тебя, Россия, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке – а жаль. Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?* (*СР*, 216). В дополнение к комментарию (*СР*, 643), где указаны два пушкинских стихотворения, в которых встречается сочетание «и крылатый», дающее возможность того же каламбурного прочтения, добавим, что подобные сдвиги, как например «**И** крыльями трещит и машет...» («Евгений Онегин». Гл. V, строфа XVII) или «В честь Вакха, муз **и** красоты» («Торжество Вакха», 1818), находил у Пушкина Алексей Крученых, в чьей книге «500 новых острот и каламбуров Пушкина» есть разделы «Икра à la Онегин», «Икра по Онегину», «Икра из стихов Пушкина» (см. Крученых 1924: 31–32, 39). См. также, преимущественно по поводу переразложения фамилии Изумрудов на «[происходящий] из умрудов» (выдуманного племени) в романе Набокова «Бледный огонь», статью К. А. Головастикова, в которой также упоминается обсуждаемый пример (Головастикова 2014: 61, примеч. 2).

1.6.2. *подроб<ности>ы; подро<бно>сти*

В уже цитированном в 1.5 пассаже из «Приглашения на казнь» страх перед смертью Цинцинната, который пишет «быстро, нечетко, слов не кончая, – как бегущий оставляет след неполной подошвы», материализуется в усечении слова «подробности»: ... – *о, как мне совестно, что меня занимают, держат душу за полу, вот такие **подробы, подроности, лезут, мокрые, прощаться, лезут** какие-то воспоминания...* (*СР*, 166).

1.6.3. Многоязычные каламбуры

Сюда же относятся бесчисленные набоковские каламбуры, в том числе многоязычные, случаи параномасии, переразложения слов. Упомянем знаменитую двуязычную шараду Германа в романе «Отчаяние» на слово «шоколад»: *Мое первое значит «жарко» по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье – место, куда мы рано или поздно*

попадем. А целое – то, что меня разоряет (то есть *chaud*, кол, ад), или реплику из «Ады»: *My liver is behaving like a pecheneg* (ч. 1, гл. 13)²⁰.

2. ARS POETICA

2.1. Rose is a rose is a rose is a rose

...обедневшие некогда слова вроде «роза», совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны, – эти слова... как бы делали еще один полукруг, снова закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету – и тем вскрывая обман стиля (СР, 225). К комментарию Долинина (СР, 648) здесь хотелось бы добавить, что мотив розы широко представлен не только в мировой любовной лирике, но и в поэтиках и разного рода метапоэтических описаниях. Знаменитая строка «Rose is a rose is a rose is a rose» из стихотворения Гертруды Стайн отсылает одновременно и к сцене из «Ромео и Джульетты» Шекспира, где Джульетта говорит по поводу принадлежности Ромео к ненавистному для ее семьи роду Монтекки:

Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет
(акт II, сцена 1; перевод Бориса Пастернака),

и к философской, поставленной в античности Платоном и продолженной в средние века Абеяром проблеме соответствия слова обозначаемому им предмету (номинализм и реализм). Вопрос об «изношенности», «обветшалости» слов поэтического языка поднимали в своих манифестах и футуристы, и акмеисты. Сергей Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» писал:

Борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время <...>. Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще (Городецкий 1913: 48).

Упомянем также вызывающее название выставки (1907) и художественного объединения «Голубая роза» (1907–1910), в pendant к обычному

²⁰ Из довольно многочисленных работ о набоковских каламбурах здесь укажем лишь серию статей Омри Ронена (в том числе Ронен 2005), а также брошюру Люксембург – Рахимкулова 1996.

названию более ранней выставки тех же художников «Алая роза» (1904), или эпатирующее название книги А. Крученыха «Ожирение роз. О стихах Терентьева и других» (Тифлис, 1918).

2.2. Набоковский «киноглаз»

...в России наблюдалось распространение абортот и возрождение дачников, в Англии были какие-то забастовки, кое-как скончался Ленин, умерли Дузе, Пуччини, Франс, на вершине Эвереста погибли Ирвинг и Маллори... и в завязавшейся перестрелке был убит трехлетний мальчик немецкого ухаря-купца (СР, 236–237). В дополнение к комментарию (см. СР, 648) заметим, что нанизывание «хроникальных» отрывков, состоящих из актуальных газетных заголовков и т. д., – прием, сформировавшийся в двадцатые годы под влиянием кинохроники, характерный для романов Дос Пассоса, где действие перебивается подобными фрагментами под названием «киноглаз» (*Camera Eye*), а свой метод писатель называл «камера обскура» (ср. одноименное название романа Набокова, 1933). Прием также встречается у Ильфа и Петрова, Эренбурга и других писателей. Другие примеры подобного нанизывания хроникальных описаний также встречаются в романе «Дар» (см. СР, 426: *Дозволено курить на улицах... по Невскому проспекту шагает громадный Чернышевский в широкополой шляпе, с дубиной в руках*), наряду с ними есть фрагменты очевидно пародийные, но в то же время более богатые аллюзиями (см. комментарий: СР, 761–762), например, якобы цитируемые из романа «Седина» писателя Ширина: *По Бродваю, в лихорадочном шорохе долларов, гетеры и дельцы в гетрах, дерясь, падая, задыхаясь, бежали за золотым тельцом... Иван Червяков бережно обстригал бахрому единственных брюк. Господи, отчего Вы позволяете все это?* (СР, 489–490).

3. AD REALIORA

3.1. Несколько добавлений из области собственно реального комментария

Жозеф Мартен (СР, 317; в комментарии (СР, 681) опечатка – Мартин). Подробную справку о Мартене приводит швейцарская исследовательница Светлана Горшенина (Gorshenina 2000: 209–210). В Фергане сохранился памятник на могиле Мартена, а одна из школ носит его имя²¹.

...а старик Долгорукий, в кожаных лаптях, ходил в Россию смотреть на белую гречу... и далее (СР, 236). Кожаные лапти, в отличие от плетеных, сохраняя в данном случае маскирующее значение «простонародности»,

²¹ См. также очерк французского историка Жана-Даниэля Берже «Последнее путешествие Жозефа Мартена» (Берже [1972]).

несут при этом подобающую авантюрному князю семантику «привилегированности». Любопытно при этом, что более редкие до того кожаные лапти были введены приказом Реввоенсовета Республики от 8 апреля 1919 года как предмет обмундирования красноармейцев.

на белую гречу... ..по белоснежной грече (СР, 236). Однако гречиха цветет розовыми цветками, которые, впрочем, во время ночных переходов Долгорукого в темноте могли казаться белыми.

...мышинный писк нашей адамовой головы (СР, 294). Поскольку эта бабочка может проникать в пчелиные ульи и поедать сотовый мед, одно время считалось, что, защищая себя от нападения пчел, бабочка издает звуки, подобные звукам недавно вышедшей из кокона пчелиной матки. На самом же деле она защищается путем выделения химических веществ, которые маскируют ее собственный запах (химическая мимикрия). К комментарию (СР, 669) можно добавить, что узор на спинке этой бабочки, напоминающий череп, благодаря которому она получила название адамова, или мертвая, голова, послужил основой сюжета рассказа Эдгара По «Сфинкс» (1846).

...написать в Америку дяде Олегу, постоянно помогавшему его матери, присылавшему изредка и ему по несколько долларов (СР, 388). То же самое делал впоследствии и сам Набоков. В его письмах из Америки к сестре Е. В. Сикорской, часто упоминается, что из своего скромного жалованья он посылал небольшие суммы своей сестре Ольге, жившей в Праге (см. Набоков 1985).

3.2. *Eloquia obsoleta raraque*

Уделяя преимущественное внимание более трудным вопросам, комментаторы Набокова нередко пренебрегают необходимостью пояснения некоторых вышедших из употребления выражений или редких слов. Кто сегодня знает, что означают такие устаревшие понятия, как, например:

носки со стрелками (СР, 219) – так называли носки с вышитыми или прошитыми по всей длине линиями;

пробор займом (СР, 370) – то же, что *внутренний займ*: отнюдь не сталинские облигации, а низкий (возле уха) пробор, от которого длинная прядь из остатков волос проходит через лысую голову до другого уха;

павлятник (СР, 248) – «заведение, где держат павлинов, птичник» (Даль);

регалы «с грудой грубо-синих папок в каждом гнезде» в ненавистой конторе, где служила Зина (СР, 369). *Регалы* – «полки», «стеллажи» (от нем. *Regal*); сегодня это слово употребляется лишь в специализированном значении – «открытые охлаждаемые витрины для демонстрации продуктов».

Одна из сослуживиц Зины в той же конторе описывается как *тоненькая, легкомысленного нрава, «на одном каблучке»* (СР, 369) – это последнее малоизвестное выражение относится к женщине, которая «ходит очень быстро, стремительно» (см. Мокиенко – Никитина 2007: 269).

3.3. Котырга

Из числа непрокомментированных в *СП* примеров подобных редких слов в других произведениях Набокова приведем лишь один:

...*четверо рабочих поочередно бьют молотами по котырге*... («Путеводитель по Берлину», 1925; *СП*, т. 1, 178). Значение, связанное с прокладкой или ремонтом трамвайных путей или труб, очевидно из контекста. В английском переводе Дмитрия Набокова – «an iron stake». Выразительное слово *котырга* практически неизвестно и в форме «катырга́» или «каты́рга» зафиксировано лишь в малоподходящих значениях, таких, как «инструмент в виде ножа с зубцами для скобления кожи» (СРГП: 115; СРНГ 13: 136), а также в ономастике как имя собственное (фамилия). По-видимому, родственно словам *кочерга*, *кочка*, либо представляет собой заимствование из тюркских языков.

3.4. Кризис текстологии

...*на горячем... песке сидит... женщина и штопает чулок, а около нее возится младенец с почерневшими от пыли пашками* (*СП*, 506). Никогда не встречав до этого слова *пашки* и не найдя его в словарях, я посчитал его испорченным и подошел к нему с точки зрения текстологической, думая о возможных конъектурах. За «ш» Вера Евсеевна, перепечатывавшая рукописи Набокова, могла принять строчное «т» (из трех элементов, как Набоков его писал в середине слова), и затем, изменив «а» на «я», можно получить *lectio facillior* – «пятками». Но то же «т» могло быть принято и за «ж», «п» легко перепутать с «л», тогда бы получалось «ляжками». Обе конъектуры звучали убедительно, и я позвонил в Америку главному специалисту по «Дару» и моему старинному доброму знакомому Александру Долинину, чтобы с гордостью доложить о своих текстологических открытиях. «Что Вы, – сказал Долинин, – зачем тут что-либо менять, все же ясно: “пашок” – уменьшительное от “пах”!» Так были посрамлены мои текстологические потуги.

4. NUM PAUCAE ALLUSIONES ATQUE SUGGESTIONES FORSITAN REPERTAЕ

...*уголок отслужившего... рукописного объявленьица – о расплыве синеватой собаки* (*СП*, 192). По остроумному объяснению пользователя *eiuiia*, это загадочное выражение строится на созвучии немецких глаголов *verschwimmen* «расплываться» и *verschwinden* «пропадать, исчезать, теряться»: картина расплывшихся синих чернил в объявлении о пропавшей собаке перенесена на самоё собаку, то есть способ существования высказывания переходит на его объект²². Но ассоциация собаки с синеватостью

²² См. <<http://ru-nabokov.livejournal.com/239357.html>> (дата обращения: 03.07.2017).

повторится в первом вымышленном разговоре с Кончеевым, когда Годунов-Чердынцев процитирует Лескова: *Или пасть пса с синеватым, точно напوماженным, зевом?* (СР, 257; комментарий: СР, 657).

...барышня – в общем вроде белой мыши; ее звали Тамара (что лучше пристало бы кукле) (СР, 219). Ассоциация, по-видимому, восходит к существовавшей старинной кукле «Царица Тамара».

...барышня... ее звали Тамара... а фамилия смахивала на один из тех немецких горных ландшафтов, которые висят у рамочников (СР, 219) – то есть она носила фамилию *Berg* или ее фамилия заканчивалась на *-berg*, как в названиях картин бесчисленных второстепенных романтических и постромантических немецких художников, писавших горные пейзажи, как например, *Sabiner Berge bei Tivoli* Освальда Ахенбаха (1827–1905) или *See im Riesengebirge* Адриана Людвиг Рихтера (1803–1884).

<Инженер> Керн, занимавшийся главным образом турбинами, но когда-то близко знавший Александра Блока (СР, 494). Возможно, обыгрываются значения немецких слов *Block* (глыба, слиток) и *Kern* (косточка, зернышко).

Кончеев. Если связывать это амфибрахическое и старинное имя из списка, предложенного Набокову Н. В. Яковлевым, к которому тот обращался в поисках имени для героя «Дара» (СР, 638), с английским словом *conch* (СР, 653), можно упомянуть, что английское слово через посредство латыни восходит к греческому *konchē* «морская раковина», со всеми его мифологическими значениями.

...«мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни» (СР, 256). Эту часто цитируемую фразу, позиционируемую как цитату из Кончеева, Борис Маслов (2001) связывает, хотя и с оговорками, со стихотворением Мандельштама «Silentium» (1910).

Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую крупную, руку, пахнувшую утренним калачом (СР, 280). Савелий Сендерович связывает эту фразу, в контексте смерти отца Годунова-Чердынцева и их общего отношения к Пушкину, и смерти самого Пушкина, – со сном Петра Гринева в *Капитанской дочке* сразу после первой встречи с Пугачевым: «“...отец болен при смерти и желает с тобою проститься”. ... Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: “Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика?” – “Всё равно, Петрушка, – отвечала мне матушка, – это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит”» (см. Сендерович 2012: 529–530).

...«неисправимый материк» Тибета (СР, 286). Объяснение может заключаться в том, что слово «матерый» часто приводится в словарях как синоним слова «неисправимый». В более широком смысле, имеется в виду, что это область, обособленная, как материк, остается «вещью в себе».

...начиная с очень редкого и мучительного, так называемого чувства звездного неба, упомянутого, кажется, только в одном научном труде, паркеровском «Путешествии Духа» (СР, 345). Помимо знаменитого кантовского пассажа, приведенного в комментарии в другом месте²³, отошлем также к стихотворениям: «Звездный ужас» Николая Гумилева из сборника «Огненный столп» (1922) и «Концерт на вокзале» Осипа Мандельштама из сборника «Стихотворения» (1928), с начальными строками «Нельзя дышать, и твердь кишит червями / И ни одна звезда не говорит» – последнее с очевидной лермонтовской реминисценцией.

Еще недавно запах гоголевского Петрушки объясняли тем, что всё существующее разумно. Но время задушевного русского гегелианства прошло (СР, 422). Здесь обыгрывается созвучие фамилий русского писателя и немецкого философа.

Аэр ее службы чем-то напоминал ему Диккенса (с поправкой, правда, на немецкий перевод), – полусумасшедший мир мрачных дылд и отталкивающих толстячков, каверзы, чернота теней, страшные носы, пыль, вонь и женские слезы... (СР, 369; комментарий: СР, 695). Добавим, что в описании адвокатской конторы воссоздаются атмосфера подобных заведений и образы стряпчих не только в романах Диккенса «Домби и сын», «Дэвид Копперфилд», «Холодный дом» (последнему Набоков посвятил отдельную лекцию, см. ниже, примеч. 24), но и синтез этих мотивов в стихотворении высоко ценимого Набоковым Мандельштама «Домби и сын», вошедшем в его первую книгу стихов «Камень» (1913). Ср. также воспоминания о детстве Цинцинната Ц.: *Еще ребенком, еще живя в канареечно-желтом, большом, холодном доме, где меня и сотни других детей готовили к благополучному небытию взрослых истуканов...* (СР, 102).

Благословение, обещанное миротворцам и кротким... (СР, 426). Разумеется, набоковский Чернышевский имеет в виду евангельские «Заповеди блаженства» Нагорной проповеди: «Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими» (Мф 5: 9) и «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф 5: 5).

4.1. Eadem, non reperta

В заключение этого раздела приводим несколько пассажей, которые нам не удалось объяснить, в надежде, что ключ к ним подберёт сам юбиляр.

Хозяин рассказывал старинную первоапрельскую проделку медика первокурсника в Киеве... (СР, 219). Non repertum.

...а стояла она сложив на мягкой груди руки, что во мне сразу развернуло всю литературу предмета, где была и пыль ведренного вечера,

²³ К фразе: *Если в те дни ему пришлось бы отвечать перед каким-нибудь сверхчувственным судом (помните, как Гёте говорил, показывая тростью на звездное небо: «Вот моя совесть!»)* (СР, 359; комментарий: СР, 694). Приведем кантовскую цитату в другом переводе: «...звездное небо над головой и моральный закон внутри нас наполняют ум все новым и возрастающим восхищением и трепетом».

и шинок у тракта, и женская наблюдательная скука (СР, 228). Вероятно, мистификация Набокова, умеющего стилизовать столь убедительно, что пассаж кажется знакомым.

сорочка-пупсик (*Пожилый толстоватый господин, выхляя задом, спешил на теннис, в городских штанах, в сорочке-пупсик*; СР, 354). Non reperitum.

«Отдушина века»: *Эпоха великих реформ! В порыве яркого предчувствия недаром молодой Чернышевский записал в дневнике в сорок восьмом году (год, кем-то прозванный «отдушиной века»*; СР, 425). Non reperitum.

5. ALIQUA THEMATA AB AUCTORE REVELATA

Каждый его стих переливается арлекином (о стихах «Годунова-Чердынцева»; СР, 214). Ср. ниже: *Вдруг вырос тополь, и за ним – высокая кирка, с фиолетово-красным окном в арлекиновых ромбах света* (СР, 529). В «Приглашении на казнь» койку м-сье Пьера, одна из ипостасей которого – шутовская, прикрывает «одеяло, сшитое из разноцветных ромбов» (СР, 145, комментарий: СР, 629). Затем, в стихотворении Набокова «К князю С. М. Качурину» (1947; см. также ниже, примеч. 25) на «сюжет», как и роман, путешествия инкогнито в Россию, есть строки:

Да, все подробности, Качурин,
все бедненькие, каковы
край сизой тучи, ромб лазури
и крап ствола сквозь рябь листвы.
(Набоков 2002: 218)

Много позже эта образность отозвалась в названии и тексте романа «Посмотри на арлекинов» (1974), и в том же году – в стихотворении с посвящением «To Vega»:

Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась вослед
черным, синим, оранжевым ромбам...
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом...»
(Набоков 2002: 43)

Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы (СР, 257). В романе «Пнин» (1957) выражение *золотой фонд* трансформиро-

вано в название вымышленной серии «Советский золотой фонд литературы», 18-м томом которой, «посвященным преимущественно толстовиане», с выходными данными «Москва – Ленинград, 1940», пользуется герой.

Возвращаясь к уже цитированному в другой связи: *На дорожку оне купили себе огромную репу* (CP, 397), заметим, что мотив гигантской репы повторяется в рассказе Набокова «Истребление тиранов», написанном в следующем после окончания «Дара» 1938 году, в эпизоде со старухой-вдовой, которая «вырастила двухпудовую репу и посему удостоилась высочайшего приема», во время которого она парафразирует сказку о вытаскивании репки, а тиран, обнаружив в ее рассказе урок поэтам, повелевает отлить слепок этой репы из бронзы. Кстати, из всего нелюбимого Набоковым прикладного искусства²⁴ изделия из бронзы вызывают у него наибольшее, кажется, неприятие – ср. пассаж по поводу фразы Чернышевского:

«Довольно взглянуть на мелочные изделия парижской промышленности, на изящную бронзу, фарфор, деревянные изделия, чтобы понять, как невозможно провести теперь границу между художественным и нехудожественным произведением» (вот эта изящная бронза многое и объясняет) (CP, 417).

Чернышевскому вторит м-сье Пьер в «Приглашении на казнь»:

– Далее, – сказал м-сье Пьер, – переходим к наслаждениям духовного порядка. Вспомните, как, бывало, в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, – увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством, – оно занимает в жизни немалое место (CP, 140).

...*дородный роман генерала Качурина «Красная Княжна»...* (CP, 348). Это имя, также почерпнутое из списка старинных русских фамилий, предложенного Набокову Н. В. Яковлевым, и также амфибрахическое (см. наши пояснения выше в связи с фамилией Кончеева), снова появляется в упоминавшемся стихотворении Набокова «К князю С. М. Качурину» (1947) с мистифицирующими, а затем «реальными» комментариями Набокова²⁵. Укажем также, что в pendant к «роману генерала Качурина „Красная Княжна“» – «служанка, княжна Качурина» упоминается в набоковской «Аде» (1969). До этого в романе «Бледный огонь» (1961) король Альфин, увлекавшийся воздухоплаванием, попробовал выполнить повлекшую за собой его гибель «вертикальную петлю, которую ему показывал в Гатчине известный русский трюкач, герой Первой Мировой войны князь Андрей Качурин». Между тем герой этой войны, носивший

²⁴ «Лично я не люблю ни фарфор, ни прикладное искусство, но часто принуждаю себя взглянуть на драгоценный полупрозрачный фарфор глазами специалиста» – говорил Набоков в начале лекции, посвященной роману Диккенса «Холодный дом» (см. Набоков 1998: 101).

²⁵ См. там же комментарии М. Маликовой (Набоков 2002: 572–573).

такую фамилию, действительно существовал – это был погибший в 1915 году в боях близ Перемышля подполковник Александр Качурин, выпускник Нижегородского пажеского корпуса, кавалер ордена Святого Георгия.

...желтые буквы стойком – название автомобильной фирмы, – причем на второй букве, на «А» (а жаль, что не на первой, на «Д», – получилась бы заставка) сидел живой дрозд (СР, 355). Спустя много лет в главе 20-й романа Набокова «Просвечивающие предметы» (1972) вывеска «Даймлер» преобразуется в «неоновую рекламу ДОППЛЕР», которую герой наблюдает через окно в Нью-Йорке.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян Ю. Д. «Как понимать *Дар* В. Набокова». *Russian Philology and History: In Honour of Professor Victor Levin*. Jerusalem: Praedicta, 1992: 346–362.
- Берже Жан-Даниэль. «Последнее путешествие Жозефа Мартена». [Из книги «Друзья города Вьен», 1972]. Перевод Рената Тазиева. <<http://www.fergananews.com/town/martine.html>> (дата обращения: 02. 07. 2017).
- Головастиков К. А. «Изумрудов. Об одной вольной шутке Владимира Набокова». Орехов Б. В. (ред.). *Дундуковские чтения. Материалы конференции памяти Академии наук (26 октября 2013 г.)*. Москва: Лабиринт, 2014: 58–65.
- Голубовский Михаил. «Анаграммные вариации: состукивание слов». *Вестник: Журнал online*. № 24 (335): 26 ноября 2003 <www.vestnik.com/issues/2003/1126/koi/golubovsky.htm> (дата обращения: 01. 07. 2017).
- Городецкий Сергей. «Некоторые течения в современной русской поэзии». *Аполлон* 1 (1913): 46–51.
- Долинин Александр. *Роман Владимира Набокова «Дар»: Комментарий*. Москва: Новое издательство, 2018 (в печати).
- Крученых А. *500 новых остроумий и каламбуров Пушкина*. Москва: Издание автора, 1924.
- Ломоносов М. В. *Полное собрание сочинений*. Т. VIII: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. Москва, Ленинград: Издательство АН СССР, 1959.
- Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф. *Магистр игры Вивиан Ван Бок: (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура)*. Ростов-на-Дону: [Ростовский государственный университет], 1996.
- Маслов Борис. «Поэт Кончеев: Опыт текстологии персонажа». *Новое литературное обозрение* 47 (2001): 172–186.
- Набоков Владимир. *Переписка с сестрой (Е. Сикорской, вкл. <ячая> письма к брату Кириллу)*. Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1985.
- Набоков Владимир. *Лекции по зарубежной литературе*. Перевод с английского. Москва: Независимая газета, 1998.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода: В 5 томах*. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999–2000.
- Набоков В. В. *Стихотворения*. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания М. Э. Маликовой. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
- Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. *Большой словарь русских поговорок*. Москва: Олма Медиа Групп, 2007.
- Остафьевский архив – Сайтов В. И. (ред.). *Остафьевский архив князей Вяземских*. Т. 2: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым 1820–1823. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1899.
- Ронен Омри. «Каламбуры». *Звезда* 1 (2005): 228–233.
- Сендерович С. Я. «Пушкин в “Даре” Набокова». Сендерович С. Я. *Фигура сокрытия. Избранные работы*. Т. 2: О прозе и драме. Москва: Языки славянских культур, 2012: 493–532.

- СРГП – Филин Ф. П. (отв. ред.). *Словарь русских говоров Приамурья*. Москва: Наука, 1983.
- СРНГ 13 – *Словарь русских народных говоров*. Вып. 13: Калун – Кобза. Ленинград: Наука, 1977.
- Стеклов Ю., Волков Г. «Неизданная статья А. А. Фета о романе Н. Г. Чернышевского “Что делать?”». Лебедев-Полянский П. И. (отв. ред.). *Литературное наследство*. Т. 25/26: [Шестидесятники]. Москва: Журнально-газетное объединение, 1936: 477–544.
- Тантлевский И. Р. *Введение в Пятикнижие*. Москва: РГГУ, 2000.
- Тургенев А. И. *Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.)*. Издание подготовил М. И. Гиллельсон. Москва; Ленинград: Наука, 1964.
- Хлебников Велимир. *Неизданные произведения*. Редакция и комментарии Н. Харджиева и Т. Грица. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1940.
- Чернышевский Н. Г. *Литературное наследие: [В 3 томах]*. Под редакцией и с примечаниями Н. А. Алексеева, М. Н. Чернышевского и проф. С. Н. Чернова. Т. 1: Из автобиографии; Дневник 1948–1853 гг. Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1928.
- Чернышевский Н. Г. *Полное собрание сочинений: В 15 томах*. Т. 1. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1939.
- Boyd Brian, with annotations by. *Ada online*. <<http://www.ada.auckland.ac.nz/ada113ann.htm>> (дата обращения: 02. 07. 2017).
- Dictionnaire historique – *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*. Par La Curne de Sainte-Palaye. Tome I: A–AO. Niort, Paris: L. Favre, H. Champion, 1875.
- Gorshenina Svetlana. *La route de Samarcande: L'Asie centrale dans l'objectif des voyageurs d'autrefois*. Genève: Olizane, 2000.
- Karpukhin Sergey. “Nabokov’s Tropotos. An Approach to the Theme of Nabokov and the Classics”. *The Nabokovian* 65 (2010): 36–42.
- Kyoto Reading Circle, The. “Annotations to *Ada* (16). Part I, Chapter 34”. February 2008. <<http://vnjapan.org/main/ada/Ada34.pdf>> (дата обращения: 02. 07. 2017).
- Leving Yuri. *Keys to “The Gift”: A Guide to Vladimir Nabokov’s Novel*. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Nabokov Vladimir. *Gesammelte Werke [In 24 Bänden]*. Herausgegeben von Dieter E. Zimmer. Bd. 5. Reinbek: Rowohlt, 1993.
- Nabokov Vladimir. *The Gift*. Translated from the Russian by Michael Scammell in collaboration with the author. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.
- Nabokov Vladimir. *Œuvres romanesques complètes*. Édition publiée sous la direction de Maurice Couturier. Tome II. Paris: Gallimard, 2010.

Михаил Мејлах

COMMENTARIUNCULA NABOKOVIANA
(ЗАБЕЛЕШКЕ ПРЕТЕЖНО О „ДАРУ“)

Резиме

У раду се наводи низ допуна и објашњења коментара романа Владимира Набокова „Дар“ (као и неких других пишчевих текстова), који су још раније били предмет анализе Александра Долињина и Јурија Левинга. Аутор рада је посебну пажњу посветио следећим аспектима: лингвистичким (укључујући ортографске) особеностима Набоковљевих текстова, поетици романа „Дар“, постојећим коментарима, као и разматрањима антропониимије Набокова и коришћења књижевних цитата и алузија у текстовима.

Кључне речи: В. Набоков, „Дар“, коментари.

Александр Федута
Биографический альманах «Асоба і час», Минск
feodor1964@yandex.by

РЕИНКАРНАЦИЯ БАШМАЧКИНА: (МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК КАК СВИДЕТЕЛЬ ИСТОРИИ)

В фокусе статьи находится распространенный в русской литературе XIX–XX веков образ бессловесного письмоводителя, не обладающего собственным голосом, но лишь фиксирующего чужой текст. Этот образ оказался вполне продуктивным: он составляет основу приема, когда вымышленный «маленький человек» наблюдает большие исторические события, которые не всегда способен вместить в свое сознание и дать им адекватную оценку. Это дает возможность перенести акцент повествования от повышенного внимания к историческому герою на внимание к психологии того человека, ради которого герой и пытается «творить» историю. Вместе с тем показательны случаи, когда подобного рода герой, не являющийся полноценным субъектом Истории, становится заглавным героем исторического романа – то есть теснит истинного исторического персонажа, переводит читательское внимание к нему на второй план. Рассмотрению случаев этого рода и связанных с ними художественных эффектов посвящена данная статья. Материалом для анализа выступили романы Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» (1969) и Юрия Давыдова «Подколотный Башуцкий» (1989).

Ключевые слова: история, свидетельство, «Шинель» Гоголя, Булат Окуджава, Юрий Давыдов.

The article focuses on a frequent figure in the nineteenth- and twentieth-century Russian literature: that of a wordless scribe without a voice of his own, who merely records someone else's texts. This image proved to be very productive: it enabled a literary situation in which a fictional "little man" can observe large historical events that he is not always able to grasp or assess adequately. This makes it possible to shift the emphasis from a historical hero to the psychology of that person for whom the hero tries to "make" history. It also tends to be the case that such a character, rather than a fully-fledged subject of History, becomes the protagonist of the historical novel. Therefore, this character overshadows the real historical figure, making him or her secondary for the reader. Two historical novels are taken as examples of foregrounding such characters and the artistic effects thus achieved: Bulat Okudzhava's *Poor Avrosimov* (1969) and Yurii Davydov's *The Underground Man Bashutsky; or, The Blue Tulips* (1989).

Key words: history, evidence, Nikolai Gogol's *The Overcoat*, Bulat Okudzhava, Yurii Davydov.

Характеристика русской литературы XIX века как «вышедшей из гоголевской «Шинели»», приписываемая Ф. М. Достоевскому, но

принадлежащая в несколько ином виде французскому критику Эжену-Мельхиору Вогюэ (историю формулы см.: Рейсер 1968), имеет смысл и применительно к последующему литературному процессу. Образ бессловесного письмоводителя, не обладающего собственным голосом, но лишь фиксирующего чужой текст, оказался вполне продуктивным – особенно если речь идет о его интерпретации в более широком смысле, как о традиционном для русской литературы образе «маленького человека»¹, присутствующего при «большом событии» – событии исторического значения. Этот прием – показа истории (а в нашем случае – и Истории) глазами не участника, но свидетеля, причем свидетеля не вполне понимающего происходящее, «не узнающего» его, – был, как известно, подробно проанализирован В. Б. Шкловским².

Для русских писателей второй половины XX века, специализировавшихся в жанре исторического романа, использование данного приема – когда вымышленный «маленький человек» наблюдает большие исторические события, которые не всегда способен вместить в свое сознание и дать им адекватную оценку, – дает возможность перенести акцент с повышенного внимания к историческому герою на внимание к психологии того человека, ради которого, собственно, герой и пытается «творить» историю. Это полностью укладывается в традицию «вальтерскоттовского» исторического романа, идущую в русской литературе со времен М. Н. Загоскина и А. С. Пушкина³.

Вместе с тем показательны, по нашему мнению, случаи, когда подобного рода герой, не являющийся полноценным субъектом Истории, становится, однако, заглавным героем исторического романа – то есть теснит истинного исторического персонажа, переводит читательское внимание к нему на второй план. Это приводит к неожиданным сюжетным коллизиям и последствиям для жанра: произведение перестает одновременно быть и романом биографическим – но остается ли при этом романом историческим?

Рассмотрим проблему на примере произведений двух авторов, несомненно, вошедших в классику русской исторической прозы XX века, – романов Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» и Юрия Давыдова «Подколотный Башуцкий».

Сразу отметим, что ни один из героев этих романов внешне не похож на гоголевского Акакия Акакиевича. Вспомним, что Башмачкин – «чи-

¹ Остроумно в этом отношении выводит от Акакия Акакиевича генеалогию князя Мышкина (героя «Идиота») М. Н. Эпштейн (2015).

² «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия его, создание “виденья” его, а не “узнавания”» (Шкловский 1919: 102).

³ «Известные исторические деятели всегда появляются на периферии романов Скотта. Они никогда не оказываются в центре сюжета, и если иногда затмевают яркостью и живостью изображения несколько худосочного идеального протагониста, все же никогда не становятся главной пружиной занимательного романного повествования» (Альтшуллер 1996: 20).

новник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...» (Гоголь 1938: 139). Напротив, герой романа Б. Ш. Окуджавы – «Иван Евдокимович Авросимов, молодой рослый розовощекий человек с синими глазами, широко посаженными, отчего выражение его лица было всегда удивленным и даже восторженным» (Окуджава 1979: 7). Цвета лица героя романа Ю. В. Давыдова, Милия Алексеевича Башуцкого, мы не знаем, однако автор показывает нам «мягкие линии <его> рта и подбородка, взгляд несколько исподлобья, нет-нет, не угрюмый, упаси Боже, а всего-навсего застенчивый» (Давыдов 2004: 16).

Роднит всех троих персонажей общая профессия. Они фиксируют чужие слова. Однако есть некоторая разница. Акакий Акакиевич – тот попросту переписывает набело порученные его вниманию бумаги:

Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже: «перепишите», или: «вот интересное, хорошенькое дельце», или что-нибудь приятное, как употребляется в благовоспитанных службах. И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя кто ему подложил и имел ли на то право. Он брал, и тут же пристраивался писать ее (Гоголь 1938: 143).

Но если гоголевский вымышленный герой помещен в вымышленные же обстоятельства, то вымышленный герой Окуджавы помещен в обстоятельства вполне исторические: дядюшка его, отставной военный, в день 14 декабря бросился со шпагой защищать нового императора, отчего

стоило Артамону Михайловичу потом заикнуться о своем племяннике, как тотчас племянник <...> был вознесен и усажен на стул – писать быстро и разборчиво все, что говорится в Комитете, где эти гордые и недостижимые государственные деятели спрашивают у бунтовщиков по всей строгости, как, мол, они даже в мыслях могли иметь такое, а не то что на площадь выходить с оружием (Окуджава 1979: 8).

Герой же Давыдова разбирает старые бумаги, написанные его жившим в XIX столетии предком, и делает из них надлежащие выписки – он историк-любитель. Однако давыдовский персонаж двойится, и функция «Башмачкина» передана его предку, служащему в Тайном архиве:

Тайный советник взял Башуцкого за почерк. Купцы, случалось, вели к аналою бесприданниц, похваляясь: за красоту взял. А Поленов – за почерк. Талант истинный! Этот выводит тоненько, точно фистулой или как паучок лапой елозит, тот – толстенно, жу-жу-жу, как шмель между оконными рамами, третий – будто корова на льду. А Башуцкий... О-о, душой исполненный полет! (Давыдов 2004: 23).

Показательно и отношение каждого из героев к своему делу. О Башмачкине

мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его (Гоголь 1938: 144).

Прав в этом отношении С. А. Фомичев, утверждающий: «В отношении “точности, исправности, трудолюбия” Акакий Акакиевич рисуется подлинным подвижником» (Фомичев 2016: 59).

Ванечка Авросимов из романа Окуджавы в этом отношении напоминает своим усердием Башмачкина, но лишь в начале произведения:

Перо скользило по бумаге легко, как сани, привезшие его, Авросимова, в Санкт-Петербург, и стремительно, как его собственный жизненный взлет, и ему даже казалось иногда, что члены Комитета посматривают в его сторону, удовлетворяясь его прилежанием, и он старался как мог, почти не вникая в смысл беседы... (Окуджава 1979: 14).

Он не подвижник – но и не мученик, он получает удовольствие – но не от работы, а от одобрения, с которым относится к нему начальство. И, в отличие от гоголевского героя, Авросимов не становится безгласным рабом букв – настает момент, когда в смысл беседы допрашивающих и допрашиваемого он все-таки вникает. Именно это делает его свидетелем исторического события – в то время как о содержании труда Акакия Акакиевича не только мы, но и сам Башмачкин практически никогда не узнает.

Причем Авросимов – свидетель страстный и мятущийся. В начале допросов Пестеля он искренне находится на стороне следователей:

– Нет, нет, нет, – сказал Пестель, – об этом я и не слыхивал...

Будучи человеком прилежным, наш герой первоначально намеревался в точности, то есть троекратно, воспроизвести на бумаге услышанное отрицание, но, глянув оцепенело на круглое, с маленькими глазками лицо Пестеля, весь возмутился от неприязни к этому лицу и решительно оставил отрицание в единственном числе.

«Нет никогда ничего такого не рассказывал, ибо никогда подобных мыслей не держал в преступной своей голове...» – записал Авросимов, и ему захотелось крикнуть что-нибудь оскорбительное в ответ на эту заведомую ложь, но он сдержал себя усилием воли и еще ниже пригнулся к листу, хотя сомнения, вспыхнувшие в нем после того, как Пестеля усадили в кресло, не утихли, а, напротив, возгорелись сильнее и жарче (Окуджава 1979: 16).

Но в определенный момент с ним происходит метаморфоза⁴:

⁴ Метаморфозу, происшедшую со скромным писарем, отмечает даже Пестель: «Павел Иванович <...> повел головой и остановил взгляд свой на нашем герое. Рыжий молодец глядел не волком из-за своего столика, а, наоборот, с грустью и даже с отчаянием...» (Окуджава 1979: 225) – и несколько ранее:

«– Я думал, вы меня ненавидите, – удивленно сказал Павел Иванович и улыбнулся.

Тут есть чему удивиться. Как это он за каких-то два дня умудрился такое перенести, получить, вобрать, и уж тут не то что полна переполнена чаша, расплескивается, дальше некуда, а он все не отставит ее, не догадается, даже больше того – будто он нарочно всякие превратности выискивает, назло кому-то, будто не может без них.

Вы посмотрите только, как он все это несет на себе, как только спина его не переломится под грузом разных событий, приключений, мук и неожиданностей, сомнений и тоски! И кто знает, уж если судьбой его так определено, то не в назидание ли нам? Не для острастки ли? (Окуджава 1979: 73).

Примечательно, что, как следует из второго абзаца приведенной нами цитаты, так и не став подвижником своей нечаянной службы, Авросимов уже после двух дней допроса Пестеля становится ее мучеником, о чем и говорит автор.

Иная судьба ждет Милия Башуцкого. Герой романа Давыдова, архивист по призванию и по страсти, осознает себя реинкарнацией своего предка, коллежского регистратора, служившего в Тайной комнате. Бумаги и книги, из которых он делает выписки, отражают Историю уже в силу собственного существования; их чтение делает человека свободным:

Господи, разве не следовало избегать книжной контрабанды по той же причине, по какой шарахаетесь секретности? Но тут уж Милий Алексеевич не владел собой. В подпольном чтении обретал он чудные мгновения зека, получившего пропуск на бесконвойное хождение. Это ж, милые вы мои, не лопатки на спине, а крылушки: лети! Да, остаешься в лагерных пределах, но уже не льешься «каплей с массаами» в бригадных колоннах-сороконожках (Давыдов 2004: 10).

Можно сказать, что если Акакий Акакиевич у Гоголя испытывает наслаждение от своего статуса и радостно остается рабом написанных им букв, то Авросимов у Окуджавы благодаря осознанному им записям научается поискам истины и обретает способность отличать добро (в авторском понимании) от зла, а давыдовский Башуцкий и вовсе становится личностью и получает «пропуск на бесконвойное хождение». От самого человека зависит, как он воспользуется данным ему шансом.

Показательно, что все три автора пропускают своих персонажей через испытание насилием. Башмачкина грабят, отнимая у него с таким трудом «спроволенную» шинель. Башуцкий проходит через лагерь. Сложнее всего оказывается Ванечке Авросимову: насилие над ним носит скорее психологический характер в духе «Преступления и наказания» Достоевского. Подобно Порфирию Петровичу, ощутившему в Раскольникове теоретическую способность пойти на убийство, член Следственной комиссии и военный министр граф Татищев прозревает в Авросимове

Авросимов шагнул было к двери, но резко оборотился.

– Я жалею об вас! – вдруг крикнул он. – Жалею! Жалею! – и распахнул проклятую дверь. Но это был не крик, а тоскливая мысль, забушевавшая в нем на мгновение» (Окуджава 1979: 160).

возможное сочувствие к государственному преступнику Пестелю. Давление на Авросимова через личные разговоры является первым шагом к наказанию⁵, а вторым становится пусть не длительный, но арест. Из свидетеля Истории маленький человек едва не становится ее участником (и со-участником государственного преступления – то есть «врагом народа», как и Милий Башуцкий). Написанные им буквы способствуют его перерождению: молодой розовощекий и мало задумывающийся о жизни здоровяк стремительно приближается к «глядящему в Наполеоны» Пестелю, заражаясь сочувствием и к нему самому, и к его делу. Мало того: присутствие Ванечки Авросимова при очной ставке с Пестелем предавшего его капитана Аркадия Майбороды и последующее общение с ним Аркадия Ивановича становится, согласно версии автора романа, тем толчком, который вынуждает Майбороду свести счеты с жизнью.

Показательно, что и герой Окуджавы, и герой Давыдова пытаются исправить текст Истории. Если Авросимов первоначально просто невольно искажает показания Пестеля, не поспевая фиксировать их синхронно речевому потоку⁶, то Башуцкий сознательно пытается ее «оживить»:

Они писали и переписывали мириады бумаг, и в этих служебных комнатах с ординарными департаментскими мебелью возникали и исчезали, словно китайские тени, разномастные фигуры повседневной, как всегда, быстротекущей жизни. Включенная в монографии об институтах крепостнического самодержавия, она издавала дурной запах профессорских обобщений. А Милий Алексеевич собрал нечто вроде гербария или коллекции бабочек, припиленных и накрытых стеклом. Тут были и сведения о постыдном поведении княгини Багратиони; и дело о путешествии по России англичанина Стокса; и донос дворовых на дворового Матвея Кудинова, хулившего государя; и письмо некоего фон Боля об опасностях, угрожающих монарху; и определения, из каких сумм оплачивать труды вора-арестанта Степана Карелина, исполняющего в городской тюрьме обязанности заплочного мастера; и следствие о крамольном «Французском парламенте», возникшем в Петрозаводске; и о наблюдении, устроенном за границей, к коему примыкало сообщение государственной важности – о получении агентом Третьего отделения неким Польтом премии лондонского клуба за игру на бильярде (Давыдов 2004: 139).

⁵ «– Ваше сиятельство, – взмолился он, коченея на ветру, – велите мне исполнить, что вашей душе угодно будет! Я все могу. Я только этих разговоров не могу выдержать, как они меня подминают, ваше сиятельство!»

– Да ты что? – спохватился граф. – Эж его трясет. Такой медведь, а стонешь.

– И медведю больно бывает, – всхлипнул Авросимов <...>, – когда из него жилки тянут...» (Окуджава 1979: 163).

⁶ Правитель дел Следственной комиссии Александр Боровков замечает: «Что же это вы, любезный, упустили из фразы важное слово? Гляньте-ко, гляньте-ко, было “злонамеренное тайное общество”, а у вас – просто “тайное общество”? Позабыли-с? <...> Не винитесь, не винитесь, сударь, это я вам в острастку говорю... Не дай бог, <...> попадет сия ошибка на глаза членам Комитета!... Хорошо еще, что одна <...>. Ведь ежели одна, она и есть ошибка, а коли две да одинаковых? Это ведь уже система, сударь, – и он улыбнулся. – Пособничество в укрытии злого умысла...» (Окуджава 1979: 150).

В повести Юрия Давыдова переписчик текстов исторических документов превращается в переписчика самого текста Истории. История у него оживает – и не исчезает, растворяясь во множестве мелочей, а начинает говорить многими голосами. Акакии Акакиевичи внезапно обретают голос – которого, впрочем, лишен Милий Башуцкий (он думает, и мысли его мы читаем, – но при этом сам он не говорит вслух). И нарратив «Подколенного Башуцкого» строится – точно в противовес гоголевской «Шинели», где все повествование идет от лица одного нарратора-«Автора»⁷, и «Бедному Авросимову», который в нескольких главах даже формализуется как стенограмма-драма⁸, – как сплетение голосов. Не хор, а именно сплетение, в котором то один, то другой голос персонажа, исторического либо вымышленного, хаотично, но повинувшись авторской воле, начинает заглушать другие. Показателен, например, в этом отношении следующий абзац:

Слышно было, как дробно, а переменится ветер, приглушенно слитно низвергается водопад. Государь говорил, что благо семейного круга вдвойне драгоценно, когда... и, вытянув палец, доверительно и ласково коснулся колена Александра Христофоровича. А потом говорил государь, что хорошо бы построить мост. Ишь ты, подумалось Башуцкому, а канал-то сооружать медлил: посмотрел на расчет войск, необходимых для соединения Москвы-реки с Волгой, да и укоротил проект; мысль же о канал-армейцах в голову не пришла: он ведь Палкин, а не Лютый. Другое дело Фалльский мост – пусть раскошелится Александр Христофорович, а казна в стороне... «Да, мой друг, – говорил государь, – хорошо бы на реке построить мост». И мост начали строить, государь – это позже – восхитился: «Отличный офицер, все может! Взгляни: будто смычок свой перекинул над рекой». И верно, легкий, грациозный висячий мост соорудил Львов, инженер и музыкант, автор народного гимна. Вечерами на башенной площадке затевалось чаепитие, море жемчужно мглилось, тянул бриз, площадка на такой высоте, что, право... Москву увидишь, вперевив Бенкендорфу подумал Башуцкий, и тотчас веянием бриза донесся голос «курсистки». Какая она была милая, хрупкая, наша словесница в трудовой школе, волосы узлом, блузка в мелкий цветочек, юбка до пят, широкий лакированный блестящий пояс; она задыхалась от восторга: «Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве...» (Давыдов 2004: 127–128).

Вплетение женского голоса в нарративный нестройный и несогласованный хор в повести Давыдова показательно. Все три произведения практически лишены женского начала. В «Шинели» вместо обладания женщиной высшей степенью счастья для Акакия Башмачкина становится

⁷ О сознательной гоголевской установке на *исполнение вслух* «Шинели» как единого монолога см. знаменитую статью Б. М. Эйхенбаума (1919).

⁸ См. описание поиска рукописи «Русской Правды» – конституционного проекта Пестеля – в ночном лесу. Отсутствие авторского голоса в данном случае формально оправдано темной: автор ничего не видит, а лишь слышит голоса персонажей (Окуджава 1979: 194–201).

обладание вещью – неслучайно Гоголь особо отмечает, что в предвкушении новой шинели «сердце его, вообще весьма покойное, начало биться» (Гоголь 1938: 155) – примерно так, как если бы Акакий Акакиевич чувствовал приближение любви. Мы не знаем ничего о женщинах Милия Башуцкого: скорее всего, они в прошлом, как в прошлом осталась и единственная его жена⁹. Наконец, судьба сводит Ванечку Авросимова или с женщинами легкого поведения, или с недостижимым идеалом в лице невестки Пестеля Амалии Петровны, тайно, судя по всему, влюбленной в собственного деверя и готовой пожертвовать собой ради него¹⁰.

Отсутствие «любовной линии» неслучайно – даже если абстрагироваться от гоголевской первоповести. В эпоху безвременья любовь становится уделом разве что настоящих героев, а не свидетелей их подвигов.

Нет сомнений в том, что оба автора воспринимают и самих себя не как переписчиков, а как свидетелей Истории, пытающихся перейти на следующую ступень и превратиться в ее участников (со-участников). Описывая последекабрьский петербургский зимний сумрак, Окуджава создает свой роман о писаре Следственной комиссии в годы завершения хрущевской оттепели (1965–1968). Милий Башуцкий, герой «перестроечной» повести Давыдова (1988–1989), живет, насколько можно судить по подсказкам автора, именно в это время (он освобожден из лагеря и ему даже разрешено работать в архивах и библиотеках с историческими документами). Но время оказывает давление и не дает авторам почувствовать себя полностью свободными – отчего и героем их произведений становится столь же мало действующий человек, живущий в схожую по степени возможностей эпоху¹¹. Это неудивительно – символическим манифестом-признанием литературного поколения, загнанного в истори-

⁹ «Влюбился он бурно, женился быстро. Минуло несколько месяцев, его взяли <...>. Год за годом Катерина писала Милию, год за годом отправляла посылки, что было не так-то просто – не каждая почтовая тетка отваживалась принять посылку, адресованную в лагерь. Но была Катерина так одинока, так одинока, и так молода, и так хороша. А тот, другой, тоже был молод и тоже влюбился бурно. Катерина бывала у него, но замуж не вышла. В несчастье, сказала, не бросают <...>. Года два склеивали разбитый горшок <...>. Кончилось тем, что Катерина хлопнула дверью» (Давыдов 2004: 70–72).

¹⁰ «<...> Несколько лет назад они оба посещали мой дом, оба брата, и оба мне внимание свое выказывали. Скажу вам откровенно – Павел Иванович восхищал меня более, чем брат его... Ума он выдающегося и благородных принципов, и что-то в нем было такое, что судьба моя вот уж должна была решиться, однако я Владимира Ивановича предпочла, ибо семья, друг мой, это – не заговор. Видите, как я не ошиблась? <...>

Плечи ее затряслись, послышались всхлипывания. “Это невыносимо! – подумал он (Авросимов. – А. Ф.). – Убьет она себя так-то...”. И он рванулся к ней снова, чтобы увидеть ее лицо, потянулся губами, чтобы осушить ее слезы <...>.

– Я люблю вас, – задыхаясь, выговорил он.

Она резко к нему повернулась.

– Вы совершенное дитя, поэтому я вас прощаю» (Окуджава 1979: 130–131).

¹¹ Один из лучших романов Давыдова называется «Глухая пора листопада». В названии содержится недвусмысленный намек: «лістапад» на белорусском языке и «listopad» на польском – название месяца ноября, когда отмечались годовщины Октябрьской революции.

ческую прозу за неимением возможности писать о современности¹² и проецирующего исторический сюжет на современную ему действительность, стали известные строки Окуджавы:

Каждый пишет, как он слышит.
 Каждый слышит, как он дышит.
 Как он дышит, так и пишет,
 не стараясь угодить...
 Так природа захотела.
 Почему?
 Не наше дело.
 Для чего?
 Не нам судить.

(Окуджава 2001: 356)

В комментарии к данному стихотворению в издании «Новой библиотеки поэта» отмечена параллель с репликой чеховского Тригорина: «Каждый пишет так, как хочет и как может» (Сажин 2001: 646), однако не указывается на сходство оценки сущности поэтического творчества с той, которая изложена в пушкинском стихотворении «Эхо»:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
 Трубит ли рог, гремит ли гром,
 Поет ли дева за холмом –
 На всякой звук
 Свой отклик в воздухе пустом
 Родишь ты вдруг.

(Пушкин 1948: 276)

Только в стихотворении Окуджавы «Я пишу исторический роман» автор-эхо воспроизводит «отклик» на собственное дыхание, становящееся дыханием современной ему эпохи. Как, в принципе, и в большинстве

¹² Показателен перечень авторов, публиковавшихся, например, в «идеологически выверенной» книжной серии «Пламенные революционеры» издательства «Политиздат». Среди них – Анатолий Гладилин («Евангелие от Робеспьера», 1970; «Сны Шлиссельбургской крепости», 1973), Василий Аксенов («Любовь к электричеству», 1971), Булат Окуджава («Глоток свободы», 1971, – в переработанном виде роман и получил название «Бедный Авросимов»), Владимир Войнович («Степень доверия», 1972), Юрий Трифонов («Нетерпение», 1973), Юрий Давыдов («Завещаю вам, братья...», 1975; «На Скаковом поле, около бойни...», 1978; «Две связки писем», 1983; «Неунывающий Теодор», 1986), Раиса Орлова («Поднявший меч», 1975), Марк Поповский («Побежденное время», 1975), Натан Эйдельман («Апостол Сергей», 1975; «Большой Жанно», 1982; «Первый декабрист», 1990) – перечисляем здесь лишь тех, кто эмигрировал либо считался «внутренним эмигрантом». В ряде случаев книгами-манифестами становились биографические тексты, вышедшие в серии «Жизнь замечательных людей» (см., например: Александр Лебедев, «Чаадаев», 1965; Лев Копелев, «Брехт», 1966; Натан Эйдельман, «Лунин», 1970). К ним можно добавить таких крупных авторов из национальных республик, работавших в жанре исторической прозы, как Владимир Короткевич (Беларусь), Павло Загребельный (Украина), Яан Кросс (Эстония).

тех образцов исторической прозы второй половины XX века, которые все еще представляют интерес для читателей нынешнего времени.

Акакий же Акакиевич, укрытый гоголевской «Шинелью», собственного дыхания не слышит: он просто с любовью вглядывается в буквы. Именно этим переписчик и отличается от писателя. Тем более – от писателя исторического.

ЛИТЕРАТУРА

- Альтшуллер М. Г. *Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996.
- Гоголь Н. В. «Шинель». Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений: В 14 томах*. Т. 3: Повести. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1938: 139–174.
- Давыдов Ю. В. «Подколотный Башуцкий». Давыдов Ю. В. *Собрание сочинений: В 5 томах*. Т. 1: Подколотный Башуцкий, или Синие тюльпаны; Дорога на Голодай; Мальчики; Рожденный в Вавилоне; Заговор сионистов; Африканский вариант; Вечера в Колмове: Повести, рассказы. Санкт-Петербург: Пропаганда, 2004: 7–166.
- Окуджав Булат. «Бедный Авросимов». Окуджав Булат. *Избранная проза*. Москва: Известия, 1979: 5–274.
- Окуджав Булат. «Я пишу исторический роман». Окуджав Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001: 355–356.
- Пушкин А. С. «Эхо». Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений и писем: В 16 томах*. Т. 3. Кн. 1: Стихотворения, 1826–1836; Сказки. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1948: 276.
- Рейсер С. А. «“Все мы вышли из гоголевской ‘Шинели’”: (История одной легенды)». *Вопросы литературы* 2 (1968): 184–187.
- Сажин В. Н. «Примечания». Окуджав Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001: 603–676.
- Фомичев С. А. «Повесть “Шинель” в контексте творчества Н. В. Гоголя». *Русская литература* 1 (2016): 57–64.
- Шкловский В. Б. «Искусство как прием». Брик О., Поливанов Е., Шкловский Виктор, Эйхенбаум Б. М., Якубинский Лев. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Вып. 2. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919: 101–114.
- Эйхенбаум Б. М. «Как сделана “Шинель” Гоголя». Брик О., Поливанов Е., Шкловский Виктор, Эйхенбаум Б. М., Якубинский Лев. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Вып. 2. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919: 151–165.
- Эпштейн Михаил. «Блаженный переписчик: Князь Мышкин и Акакий Акакиевич». Эпштейн Михаил. *Ирония идеала: Парадоксы русской литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015: 81–94.

Александр Федула

РЕИНКАРНАЦИЈА БАШМАЧКИНА: (МАЛИ ЧОВЕК КАО СВЕДОК ИСТОРИЈЕ)

Резиме

У фокусу рада је веома заступљен у руској књижевности XIX и XX века лик бесловесног писара, који не поседује сопствени глас, већ само фиксира туђи текст. Овај лик се показао као веома продуктиван: он чини основу поступка, у коме измишљени „мали човек“ посматра велике историјске догађаје, које не може баш увек да смести у своју

свест, нити да их адекватно процени. То оставља могућност да се акценат приповедања пренесе са историјског јунака на психологију оног човека, ради кога јунак и покушава да „ствара“ историју. Поред тога добар показатељ су случајеви у којима сличан јунак, који није пуноправни субјекат Историје, постаје главни јунак историјског романа, односно, потискује право историјског јунака, преноси њему посвећену пажњу читаоца на други план. Овај рад бави се разматрањем случајева тог типа и уметничког дојма који из њих проистиче. Као материјал за анализу послужили су романи Булата Окуцава „Јадни Авросимов“ (1969) и Јурија Давидова „Отровница Башуцки“ (1989).

Кључне речи: историја, сведочанство, Гогољев „Шињел“, Булат Окуцава, Јуриј Давидов.

Евгений Сошкин

Еврейский университет в Иерусалиме

e_soshkin@yahoo.com

К ИСТОРИИ ФОРМУЛЫ «ЗЕМНОЙ БОГ»*

Формула «земной бог (Бог)», со второй половины XVII века использовавшаяся в русской письменности для именовании монарха, ранее в исследовательской литературе рассматривалась главным образом как одно из проявлений сакрализации русского государя. В данной статье выбран другой ракурс ее анализа: в центре внимания здесь оказывается влияние этого парарелигиозного культа на русскую норму употребления формулы (включая различные объемы ее значения и семантические контексты) в XVIII–XIX веках и демократизация / плюрализация этой нормы по мере ослабления культа царя. В результате в 1830–1840-е годы намечается травестирование формулы, расшатывание ее привычных контекстуальных и семантических рамок и даже ее негация посредством использования словосочетания *земной бог* в отрыве от его формульного значения. Во второй половине XIX – первой трети XX века первоначальное значение формулы «монарх, сильный мира сего» оказывается почти вытесненным парадигмой более демократичными значениями «властитель дум, гений, объект обожания», а также специальными значениями – «человек», «государство» и др.

Ключевые слова: «земной бог», языковая формула, русская культура, семантика.

The formula “the earthly god (God)” was used in Russian texts from the second half of the seventeenth century to denote the monarch. This phenomenon has previously been analyzed primarily as one of the manifestations of the sacralization of the Russian sovereign. This article takes a different perspective: the focus is on the influence of this para-religious cult on the conventions of the formula’s usage (including its various meanings and semantic contexts) in the eighteenth and nineteenth centuries, and on the democratization / pluralization of this norm as the cult of the Czar weakened. As a result, in the 1830s and 1840s, the formula was often travestied, decontextualized and desemantized, and even its negation through the use of the phrase “the earthly god” in ways that diverge from its original meaning. In the second half of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, the original meaning of the formula (‘monarch, the ruler of this world’) was almost replaced by the paradigm of more democratic meanings: ‘mastermind, genius, object of adoration’, and special meanings like ‘person’, ‘government’ etc.

Key words: “earthly god”, linguistic formula, Russian culture, semantics.

* Сердечно благодарю Михаила Безродного, Андрея Добрицына и Александра Соболева за советы, консультации и библиографическую помощь.

Формула *земной бог (Бог) / земные боги (Боги)* в русском речевом и литературном обиходе ранее уже была предметом специального изучения: ей посвящен один из подразделов фундаментальной статьи В. М. Живова и Б. А. Успенского «Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России» 1987 года (Живов – Успенский 1996). Принципиальное отличие моего подхода от подхода предшественников заключается в том, что в рамках общей темы их исследования данная формула стала объектом анализа главным образом как одно из проявлений сакрализации русского монарха, меня же будут интересовать прежде всего влияние этого парарелигиозного культа на русскую норму употребления формулы (включая различные объемы ее значения и семантические контексты) и демократизация / плюрализация этой нормы по мере ослабления культа царя.

Необходимо подчеркнуть, что настоящая работа ставит целью лишь построение рабочей концепции, систематическую проверку которой на возможно большем корпусе примеров хотелось бы возложить не на библиотечных затворников, а на прогресс в информационных технологиях. Вопрос о древних источниках формулы и сравнительный анализ ее семиозиса в разных культурно-языковых традициях здесь также едва затронуты. Дальнейшая работа в этом направлении распределяется по широкому спектру филологических отраслей. Наконец, для многих примеров мне, к сожалению, не удалось проверить, с какой буквы – прописной или строчной – набрано слово *бог (Бог) / боги (Боги)* в первоиздании.

* * *

Русская формула *земной бог* как наименование государя, согласно предположениям Живова и Успенского, во-первых, изначально относилась к секулярному речевому регистру и употреблялась только в устной речи, а во-вторых, пришла из Византии, где была в точно таком же устном употреблении. Первый из двух тезисов основывается, с одной стороны, на том, что в византийской словесности такое выражение – редкость, а с другой – на том, что в памятнике XI века оно прилагается к базилиусу в сопровождении оборота «как говорится»¹. Второй тезис основан на том, что первоначально (в конце XVI – начале XVII века) «оно отмечается только иностранцами» (впрочем, делается оговорка: «...В ряде случаев нельзя с уверенностью сказать, относится ли данное выражение к фразеологии самих русских людей или к фразеологии соответствующего иностранного автора» (Живов – Успенский 1996: 247)). В русской письменности оно фиксируется с середины XVII века, но только с середины XVIII «употребляется как вполне стандартное», причем «в силу растущей

¹ «Святой повелитель мой, Господь вознес тебя на царский трон и милостью своею сделал тебя, как говорится, земным Богом, способным поступать и действовать по своему желанию» (Кекавмен 2003: 291).

сакрализации монарха это наименование становится устойчивым выражением императорского культа» (Живов – Успенский 1996: 248–249).

Нужно отметить, что гипотеза о чисто византийских истоках русской формулы, от которых она могла унаследовать строго позитивную семантику, не вполне согласуется с самым ранним из приводимых Живовым и Успенским примеров ее письменного использования, содержащимся в письме патриарха Никона к царю Алексею Михайловичу (1663?): «Горетем, иже <...> в сладость приемлют таковыя безумныя глаголы: *ты Бог земный*. <...> Таковыми безумными глаголы Навоуходоносор, царь вавилонский, усладився царства лишился». Хотя слова Никона об утрате царства отсылают к библейскому рассказу о семилетнем безумии, которым Навоуходоносор был наказан за то, что возомнил себя равным Богу («...глас с небесе бысть: царство твое преиде от тебе» (Дан. 4:28)), само упоминание о том, как Навоуходоносора величали *земным богом*, основано на другом источнике – Книге Иудифи в вольном переводе Иеронима в составе Вульгаты², где исходный мотив богоравности вавилонского царя воплотился в интересующую нас формулу: «*Ut ergo agnoscat Achior quoniam fallit nos, ascendamus in montana; et cum capti fuerint potentes eorum, tunc cum eisdem gladio transverberabitur, ut sciat omnis gens quoniam Nabuchodonosor deus terrae est, et praeter ipsum alius non est*» (5:28–29)³.

Второе необходимое уточнение заключается в том, что по-гречески данная формула в раннехристианскую эпоху употреблялась по отношению к епископу или духовному пастырю, о чем было хорошо известно и русским церковным писателям XVII века. *Богом земным* (θεὸς ἐπίγειος) почитали чудотворца Макария Египетского (IV век) другие отшельники (PG⁴ 34: 253). Как одно из определений епископа, формула встречается в «Апостольских постановлениях» (кн. II, гл. 26), написанных от лица Климента Римского во второй половине IV века: «Епископ <...> это – после Бога земной бог ваш [ὁμῶν ἐπίγειος θεὸς μετὰ θεὸν], которому обязаны вы воздавать честь, ибо о нем и о подобных сам Бог сказал: “Я

² Этот перевод был сделан с утраченного арамейского перевода одного из греческих переводов утраченного ивритского оригинала. Таким образом, формулой *deus terrae* Вульгата обязана либо самому Иерониму, либо его арамейскому источнику.

³ Аналогичное включение аттестации Навоуходоносора *земным богом*, восходящей к Вульгате, в рассказ о его безумии находим в стихотворении Вл. Соловьева «Кумир Небукаднецара» (1891, с сатирическим посвящением: «К. П. П<обедоносцеву>»): «...Он говорил: “Мои народы! / Я царь царей, я бог земной. / Везде топтал я стяг свободы, – / Земля умолкла предо мной. // Но видел я, что дерзновенно / Другим молились вы богам, / Забыв, что только царь вселенной / Мог дать богов своим рабам. // Теперь вам бог дается новый! / Его святил мой царский меч, / А для ослушников готовы / Кресты и пламенная печь”. // И по равнине диким стоном / Пронесся клич: “Ты бог богов!”, / Сливаясь с мусикийским звоном / И с гласом трепетных жрецов. // В сей день безумья и позора / Я крепко к Господу воззвал, / И громче мерзостного хора / Мой голос в небе прозвучал. / <...> Он пал в падении великом / И опрокинутый лежал, / А от него в смятенье диком / Народ испуганный бежал. // Где жил вчера владыка мира, / Я ныне видел пастухов: / Они творца того кумира / Пасли среди его скотов».

⁴ Собрание «Patrologia Graeca».

сказал: вы – боги, и сыны Всевышнего все»; и: “богов не злословь»). Здесь тезис о божественности епископа подкрепляется цитатами из Пс. 81 (82 еврейского и западно-христианского канона) и Исх. 22:28. Использование формулы в той или иной связи с Пс. 81 станет традиционным в практике духовных поэтов и проповедников различных конфессий.

Наконец, нужно принять во внимание, что политическая обстановка, в которой формула проникла в русскую письменность, весьма напоминает обстоятельства ее вхождения в политический язык католиков в XII–XIII веках, когда она использовалась в применении и к папе, и к императору в контексте их противостояния. Так, в конце XII века сторонники главенства императорской власти (цивилисты), «основываясь на лексике римского права и некоторых римских авторов, таких, как Сенека и Вегеций, стали именовать императора почти исключительно *deus in terris* (“бог на земле”), *deus terrenus* (“земной бог”) или же *deus praesens* (“бог присутствующий”))» (Канторович 2015: 168–69)⁵, а в латинском тексте 1260 года почитание папы как «Бога земного» упоминается наряду с другими суевериями в том же роде (Блок 1998: 486)⁶. Аналогичным образом, вхождение в обиход русской формулы, по-видимому, было непосредственно связано с противостоянием государственной и церковной власти, в частности с дебатами по поводу этого противостояния на соборе 1667 года, на котором русское духовенство ставило перед собой амбивалентную задачу: «Низвергнуть Никона, поработителя архиереев и, в то же время, доставить торжество его идеям, – что священство выше царства...» (Каптерев 1912: 223). Исходя из этой задачи, на соборе русские архиереи вызвали греческих на обсуждение вопроса о верховенстве патриарха над царем либо наоборот – вопроса, ранее предложенного греческим патриархам в особой грамоте Алексея Михайловича и разрешенного ими в пользу царя. Эти дебаты не нашли отражения в официальных протоколах, но их подробное изложение содержится в третьей части сочинения «О соборном суде над патриархом Никоном», написанного по-гречески митрополитом Газы (впрочем, ко времени собора уже давно низложенным) Паисием Лигаридом, «игравши[м] на соборе роль адвоката царской власти» (Каптерев 1912: 227). Оригинальный текст этого сочинения, по-видимому, не опубликован по сей день, но сокращенный перевод третьей части приводится в труде Каптерева (Каптерев 1912: 227 сл.). Судя по изложению Паисия, формула *земной бог* многократно использовалась в ходе дебатов в применении то к архиерею, то к монарху⁷. Так, оппоненты Паисия, опираясь на Пс. 81, делают вывод, что «иерей

⁵ В приводимых в этой связи Э. Канторовичем античных цитатах собственно формула *deus in terris / deus terrenus* не появляется.

⁶ Ср. определение *Бог земной*, данное в конце XIII века апостолу Петру патриархом Константинопольским Григорием II (PG I: 667).

⁷ Верность русского перевода букве оригинала подтверждается для части случаев использования формулы ее появлением в соответствующих местах текста в английском переводе третьей части сочинения Лигарида, включенном в: (Palmer 1873).

есть бог земной» (Каптерев 1912: 233), а он в ответном слове говорит, что «Богом земным называется архиерей, как рассуждает в постановлениях апостольских божественный Климент и с ним эпоним богословия» (Каптерев 1912: 235), однако в дальнейшем Паисий на основе поучения «Бога бойтесь, царя чтите» (2Пет. 2: 17) спекулирует уже так: «Смотрите, смотрите, как после Бога небесного сейчас упоминается о земном, то есть о царе. Следовательно, кто не чтит царя, тот нечестует против Бога» (Каптерев 1912: 243).

Но к тому времени, когда формула утвердилась в русском официальном красноречии и одической поэзии, порабощение «священства» «царством» давно завершилось, и значение 'патриарх православной церкви' отнялось у формулы *земной бог* бесследно⁸ (или почти бесследно⁹).

* * *

Вплоть до начала 1840-х годов формула фигурирует почти исключительно в двух противоположных контекстах: панегирическом (для которого характерно написание слова *Бог / Боги* с прописной буквы) либо назидательном / обличительном / уничижительном (при стандарте написания *боги* со строчной буквы) – и используется в двух объемах значения, обычно в зависимости от принадлежности к первому или второму

⁸ Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на рассуждения Д. Философова в статье «Царь-Папа» (1907; на франц. яз.) о двух версиях сакральной фигуры правителя – католической и православной: «Православие, как и католицизм, не имеет иной возможности социального бытия, участия в государстве, кроме как при посредничестве земного Бога, суть которого не может быть иной, чем у Цезаря, обожествленного язычника. Если, на деле, патриарх, как и Папа, не имеет никакой реальной светской власти, он тем не менее причастен к ней как постоянное воплощение принципа самодержавия.

Цезарь-Папа уступит место Папе-Цезарю. Социальный принцип православия, лже-теократии, не может осуществляться иначе, как с помощью земного обожествленного царя, пребывающего всегда незыблемо. <...> Старая языческая римская империя, земной Бог – вот единственный общественный замысел, осуществленный в истории христианской церковью. Действительно святая, индивидуальная, аскетичная жизнь в монастыре – и римская империя в мире: такова антиномия православия, как и католицизма.

Если бы самодержавие не было поколеблено, церковь бы осталась подчиненной Царю и не мечтала бы о патриаршестве, как и Царь не искал бы опоры в церкви. Самодержавие и православие это Янус: одно не может жить без другого» (Философов и др. 1999: 77–78). И далее: «...На самом же деле речь шла о том, признать ли главой церкви римского Папу или византийского императора. На Западе теократический идеал воплотился в римском прелате, который к священническому сану прибавил языческую власть Цезаря-Бога. На востоке наследник римских императоров объявил себя верховным понтификом церкви. Историческое христианство таким образом создало двух сходных земных богов, пред которыми простерлось в поклонении.

Римский Папа и помазанник (*христоξ*) Божий византийский император, захватившие власть настоящего главы церкви, Христа-Царя, оба суть узурпаторы. Здесь нет никакого метафизического различия; разница чисто историческая, и ее последствия повлияли на судьбы Запада и Востока» (Философов и др. 1999: 82).

⁹ Живов и Успенский (1996: 321) приводят случай комичного устного именованя *земным богом* архиерея, описанный в мемуарной книге М. А. Дмитриева «Мелочи из запаса моей памяти» <1869>.

из этих контекстов: соответственно, в узком значении ‘монарх(и)’ (допускающем еще большее сужение или, наоборот, некоторую экстраполяцию, о которых будет сказано далее) и расширенном значении ‘сильные мира сего (опционально включая монархов)’¹⁰. Известное мне позднейшее исключение имеется у Фонвизина, который явно ориентируется на французскую просветительскую конъюнктуру употребления формулы. В его «Каллифене» (1786) об Александре Македонском сказано: «...Мнимый сын Юпитера впал во все гнусные пороки: земной бог спился с кругу, пронзил в безумии копьем сердце друга своего Клита, и однажды после ужина, в угодность пьяной своей наложнице, превратил он в пепел великолепный город» (Фонвизин 1959: 38)¹¹.

В первом объеме значения формула встречается, например, у Державина в ранней редакции «Эпистолы И. И. Шувалову» (1777)¹² и в «Провидении» (1794)¹³, у Карамзина в «Оде на случай присяги московских жителей... Павлу Первому...» (1796)¹⁴ и «Истории государства

¹⁰ Ср. замечание Живова и Успенского (1996: 321), что «[в]ыражение “земной бог” может означать <...> носителя неограниченной власти». В качестве одного из примеров тому исследователи и цитируют эпизод с архиереем из воспоминаний Дмитриева (см. предыдущее примечание).

¹¹ Употребление формулы в связи с убийством Клита могло быть подсказано одой Ж.-Б. Руссо «À la Fortune» или ее переводом, принадлежащим Ломоносову: «Слепые мы судьи, слепые, / Чудимся таковым делам! / Одне ли приключенья злые / Дают достоинство Царям? / Их славе, бедствами обильной, / Без брани хищной и насильной / Не можно разве устоять? / Не можно божеству земному / Без ударяющего грома / Своим величеством блистать? <...> О вы, что в добродетель чтите / Един в войнах геройской шум, / Себе Сократа вобразите / За Клитова убивца в ум; / Вам будет Царь в нем несравненный, / Правдивой, кротостью почтенный, / Достойный олтаря во век. / Тогда страшилище Эвфрата / Против вечаннаго Сократа / Последней будет человек» («Ода господину Руссо Fortune...», 1759). Ср. у Руссо: «...Images des Dieux sur la terre, / Est-ce par des coups de tonnerre / Que leur grandeur doit éclater? <...> Vous, chez qui la guerrière audace / Tient lieu de toutes les vertus, / Concevez Socrate à la place / Du fier meurtrier de Clitus...» У А. Вельтмана формула прилагается к Александру в позитивном смысле: «Он был средних лет, наружность не изменяла названию земного бога. Кто смотрел на него, тот радовался, что его видел» («Александр Филиппович Македонский», 1836 (Вельтман 1978: 221)).

¹² «Столпы отечества! се ваша цель одна, / Хотя вы явными несете гром шагами, / Хотя с земными втай речете мир богами» (Державин 1864–1883, I: 53). Этими строками Державин заключает довольно темное рассуждение, которое Живов и Успенский (1996: 320) сопроводили пояснением: «Имеется в виду, что у столпов отечества, т.е. вельмож, единственная цель – народная польза, к каким бы средствам они ни прибегали для ее достижения: к широковещательным и грозным приказам или к тайным советаниям о благоустройстве с земными богами, т.е. царями».

¹³ «Из сада, и зимой цветуща, / Чертога вечныя весны, / В величестве земного бога, / Екатерина <...> / Улыбкою, весне подобной, / Дарит отраду всем и жизнь». Ср.: (Живов, Успенский 1996: 250).

¹⁴ «В прозрачном тихих вод кристалле, / Как в чистом, явственном зеркале, / Увидит (царь. – Е. С.) счастье людей, / На злачном бреге их живущих, / Царя России зреть текущих, / Творца их мирных, райских дней; / И как бы реки ни шумели, / И как бы громы ни гремели, / Они возвысят голос свой: / “О Павел! Ты наш бог земной!”». Живов и Успенский (1996: 250) ошибочно приписывают это восклицание рекам и грому; оно вложено в уста подданным царя, – ср. далее: «Рекут – в восторге онемеют; / Слеза-

Российского»¹⁵, у Капниста в «Подражании Горациевой оде (кн. II, ода XVI)» (1-я пол. 1800-х?)¹⁶ (будучи усердным переводчиком Горация, Капнист в своей стилизации устраняет вопиющее, казалось бы, фразеологическое зияние в поэзии римского одописца, который воспел императора именно как бога на земле¹⁷), у Ширинского-Шихматова в поэме «Пожарский, Минин, Гермоген...» (1807)¹⁸, у Полевого в «Рассказах русского солдата» (1834)¹⁹ и «Иоанне Цимисхий» (1841)²⁰. Живов и Успенский (1996: 251) приводят примеры употребления в этом же значении варианта *земное божество* (Ломоносов, Петров и др.) и таких его парафраз, как *Божество земного дола* (Петров) и *частный мира Бог* в противопоставлении *общи Богу* (Николев). Ср. державинское выражение «земнородным / Божествам мать» («Праздник воспитанниц девичьего монастыря», 1797),

ми речь запечатлеют; / Ты с ними прослезись сам, / Восторгом россов восхищенный, / Блаженством подданных блаженный».

¹⁵ «Председательствуя на Соборах Церковных, Иоанн (IV. – Е. С.) всенародно являл себя Главою Духовенства; гордый в сношениях с Царями, величавый в приеме их Посольств, любил пышную торжественность; оставил обряд *целования* Монаршей руки в знак лестной милости; хотел и всеми наружными способами возвышаться пред людьми, чтобы сильно действовать на воображение; одним словом, разгадав тайны Самодержавия, сделался как бы земным Богом для Россиян, которые с *сего времени* начали удивлять все иные народы своею беспредельною покорностию воле Монаршей» (Карамзин 1818–1829, VI: 347); «Тогда не отличали слов от дел и думали, что Государь, как земный Бог, может наказывать людей и за самыя мысли, ему противныя!» (Карамзин 1818–1829, VII: 175–176); «Так в первый раз открылся Самозванец еще в пределах России; так беглый Диякон вздумал грубою ложью низвергнуть великаго Монарха и сесть на его престоле, в Державе, где Венценовец считался земным Богом, – где народ еще никогда не изменял Царям, и где присяга, данная Государю *избранному*, для верных подданных была не менее священной!» (Карамзин 1818–1829, XI: 127); «Послы отвечали: “<...> Ручаемся вам *душами* за боярина Шеина и граждан: они искренно, вместе с Россиею, присягнут Владиславу”. Для чего же и не Сигизмунду? возразили Паны: *Государь суть земные Боги, и воля их священна. Вы оскорбляете Короля своим недоверием, держа разделять отца с сыном* <...>» (Карамзин 1818–1829, XII: 256).

¹⁶ «Спокойствия, что нам дарить / Не могут камни драгоценны, / Которого нельзя купить / За груды злата накопленны; / И стражи скорбям не претят / Вкрадаться в грудь земного бога; / Заботы стаями летят / Гнездиться внутри его чертога».

¹⁷ См. Ног. Od. III, 5.

¹⁸ «Достоинств блеском облеченны, / Всеобщий утоля жар / И чувством сердца увлеченны, / Духовный лик и сонм бояр, / Несущи утвари державных, / Величество богов земных, / Грядут – и вся Россия в них – / К свершителю деяний славных». Узкое значение формулы здесь контекстуально маркировано, поскольку речь идет о предложении взойти на престол, адресованном тому, кто, не имея на то законного права, отвечает отказом. Свой отказ князь Пожарский мотивирует тем, что один лишь «Господь возводит на престолы».

¹⁹ «Однажды стою я с товарищем на часах у самого входа в ту комнату, из которой входят к императору... Уж, разумеется, поджилки дрожат, ваше благородие: император Александр Павлович был такой добрый до солдат, да ведь *император*, то есть *земной бог*, ваше благородие, нельзя не побояться, хоть рад душу за него положить!» (Русские повести 1950: 48).

²⁰ «...видя, наконец, как все благоговейно преклоняют головы и колена при одном имени *императора* – что подумает странник об этом незримом владыке, повелителе Царьграда? Не вообразит ли он его *земным Богом, посланником Бога небесного, Христом* – как называли императоров своих греки?»

то есть, по объяснению Я. К. Грота, «мать будущим царям» (Державин 1864–1883, II: 87). Ср. еще у Державина антикизирующий диминутив, подразумевающий Александра I и подчеркивающий, во-первых, молодость этого *отца подданных*, а во-вторых – его (в данном контексте) стилизованную принадлежность к ложноклассическому пантеону, а не к христианской вертикали: «Бог света и искусства / Послал с письмом меня <...> / К тому божку земному, / Кто подданных отец» («Голубка», 1801). У Лермонтова имеется вариант *земной полубог*: «...Так порой / Властитель, полубог земной, / На пышном троне, окруженный / Льстецов толпою униженной, / Грустит о том, что одному / На свете равных нет ему!» («Измаил-Бей», 1832)²¹.

Как было упомянуто выше, узкое значение формулы допускает два отклонения. Во-первых, за пределами литературной традиции можно выделить еще более специальное значение ‘русский православный монарх’, принадлежащее устному простонародному обиходу²² (разумеет-

²¹ Определение *полубог земной* в данном случае тавтологично, поскольку могущественный государь, да еще восседающий на *пышном троне*, может быть назван либо *земным богом*, либо *полубогом*. Ср. ниже примеры логически оправданного употребления выражения *земной полубог* (у Майкова и Надсона).

²² Ср. имитацию речи и мышления простого солдата в цитированных выше «Рассказах русского солдата» Полевого, где герой-рассказчик, хотя и привык видеть Александра I с близкого расстояния, называет его *земным Богом*, аргументируя это тем, что Александр Павлович – император. Между тем Наполеон, к которому наш солдат, узнав его, обращается опять-таки «ваше императорское величество», получает в его описании, напротив, характерные приметы Антихриста: «...Лицо такое медное, а глаза... Ах ты, господи! Дня три потом мерещились они мне, такие страшные, так и сверкают, как будто уголь черные, красные, желтые – и Бог знает какие!» (Русские повести 1950: 49). Вслед за этим догадливость покидает часового, и он адресует «ваше превосходительство» к некой августейшей особе, за что ему выговаривает русский генерал: «Дурак! Ведь это король!» Рассказчик ретроспективно комментирует: «А почему мне было знать: тогда королей-то собралось в одном месте не один десяток» (Русские повести 1950: 49). Таким образом, в восприятии русского солдата русский император является *земным богом*, враждебный император – (земным) дьяволом, а «рядовые» короли (не императоры), очевидно, стоят рангом пониже, находясь в подчинении у одного из этих двух владык. Ср.: «Роль Александра как предводителя коалиции европейских монархов вывела к жизни такие идиомы, как “наш Агамемнон”, “царь царей”...»; и далее: «Давая восторженную характеристику Александру (в письме А. И. Тургеневу весной 1814 года. – Е. С.), Вяземский употребляет <...> формулу, имевшую широкое хождение в применении к Наполеону: “Падаю на колени перед чудесами небесного и земного царя царей. <...> Ура! Vive Alexandre! Vive ce roi de rois”. <...> Последняя фраза воспроизводит строй и ритм популярной французской песни о Генрихе IV: “Vive Henri Quatre! Vive ce roi de rois!”; ассоциация этой песни с Наполеоном была распространена повсеместно» (Гаспаров 1999: 103–05); купюра в цитате из письма Вяземского принадлежит Б. М. Гаспарову.

По свидетельству Л. Н. Толстого, в лексиконе низших классов наименование царя земным богом сохранялось еще в конце XIX века: «Даже и теперь большая часть малообразованных людей, как наши крестьяне, называющие царя земным богом, подчиняются законам общественным не по разумному сознанию их необходимости, не потому, что они имеют понятие об идее государства, а по религиозному чувству» («Царство Божие внутри вас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизненное понимание», 1893 (Толстой 1957: 89)). Ср. еще: «Теперь ведь и представить себе невозможно, как относился когда-то рядовой русский человек ко всякому, кто осмеливался “идти против царя”, образ которого, несмотря на непрестанную охоту за Александром Вторым

ся, речь идет только о народных массах, исповедующих официальное православие²³), но косвенно проявившееся и в художественной речи: «И во гневе за меч ухватился Поток: / “Что за хан на Руси своеволит?” / Но вдруг слышит слова: “То земной едет бог, / То отец наш казнить нас изволит!”» (А. К. Толстой, «Поток-богатырь», 1871). Такое народное понимание формулы концептуализировал М. А. Бакунин в работе «Федерализм, социализм и антитеологизм» (1867): «Русский народ, по преимуществу, реальный народ. Ему и утешение-то надо земное; земной бог-царь, лицо, впрочем, довольно идеальное, хотя и облеченное в плоть и в человеческий образ и заключающее в себе самую злую иронию против царя действительного. Царь, идеал русского народа, – это род земного Христа...» (Бакунин 1920: 81). Бакунин переосмыслил в анархическом ключе и адаптировал к отечественному контексту гегелевскую концепцию обожествленного государства. Эти его рассуждения неоднократно цитировались и реминисцировались с акцентом на узурпации духовной власти царем и – шире – государством, которое царь собой олицетворяет и сакрализирует, причем самому этому специфически русскому явлению подчас давалась по-гегелевски амбивалентная историософская оценка²⁴.

В качестве другого отклонения от стандартного узкого значения формула могла быть распространена на все августейшее семейство; соответственно, ее значение, все еще оставаясь «узким», могло становиться «монарх(и) и (возможно) члены его семьи (их семей)». В этом особом

и даже убийство его, все еще оставался образом “земного Бога”, вызывал в умах и сердцах мистическое благоговение» (И. А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», 1927–1930 (Бунин 2006: 71)).

²³ Живов и Успенский (1996: 252) приводят свидетельство 1834 года о возмущенной реакции скопцов на формулу *земной Бог*, употребленную в беседе с ними применительно к царю.

²⁴ См., например, в рецензии (1906) Андрея Белого на трилогию Мережковского: «И Петр, и Алексей борются тайны ради. Ни того, ни другого не осудит Мережковский; особенно Петр, с его самообожествлением в государственном апофеозе. Если Петр является перед нами как земной бог, то этим еще не сказано, что он идет против Имени Христова. Самообожествление, не во имя рождением данное, а во-новом имени, духом открыто, есть существеннейшая часть торжествующего христианства. Но у всех нас единое новое имя, соединяющее... Подчинением исторической церкви имени своему Петр окончательно упраздняет историческую церковь в ведомство государственное. Отныне церковь российская не поднимет главы против тайн, нас влекущих. Государство служило орудием железным, верным для этой благодетельной операции...» (Белый 2012: 321); «Петр – Леонардо, понявший, что нельзя скользить над божеским и зверским во имя свое. Петр – Леонардо, перешедший от созерцания к действию; но не понял Петр, что только новое религиозное созидание есть выход как из апатии церкви исторической, так и от ужасов холодного демонизма. Петр был слишком одинок, чтобы из глубин тайного религиозного пожара, не освещающего никого, не перейти только к разрушению старых устоев жизни религиозной мечом государственным. Он провозгласил себя богом земным. <...> Голубиная ясность, когда некому было передать ее, обернулась в Петре львиной яростью против верблюдов духа» (Белый 2012: 322). См. еще цитату из Бакунина и ее анализ в статье Гиппиус «Истинная сила царизма» (1907; на франц. яз. (Философов и др. 1999: 198–199)). Ср. уже цитированные выше рассуждения Философова (Философов и др. 1999: 77–78, 82), а также приводимые далее в связи с непосредственной адаптацией гегелевской концепции цитаты из Устрялова, Новгородцева, Франка.

значении формула встречается у Ломоносова в надписи «На Сарское село августа 24 дня 1764 года» и у Пушкина, причем – в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814), что может свидетельствовать о равнении на Ломоносова. У Пушкина формула обозначает ряд сменявшихся русских монархов: «А там в безмолвии огромные чертоги, / На своды опершись, несутся к облакам. / Не здесь ли мирны дни вели земные боги? / Не се ль Минервы Росской храм?»²⁵ Мотивировка, неожиданно сообщаемая Пушкиным стандартному множественному числу формулы, достигается за счет объединения *земных богов* в диахронном образе их исторической очередности. Ср. у Ломоносова: «Луга, кустарники, приятны высоты, <...> / Достоин похвалить я ныне вас желаю, / Но выше по чему почтить, еще не знаю. / Не тем ли, <...> что мечет с вас золотая блеск гора, / Откуда видим град Великого Петра? / Гора, или то дом, богам земным пристойной, / К отдохновению величества спокойной? / Всех больше красит сей Екатерина край: / При ней здесь век золотой и расцветает рай»²⁶. Нужно признать, что оба примера дают очень слабо артикулированную деривацию стандартного объема значения. Более внятно она выражена в стихотворении Пушкина «К Н. Я. Плюсковой», которое будет рассмотрено далее²⁷.

²⁵ В принципе, допустимо и более широкое понимание: ‘ряд сменявшихся поколений царской семьи’, но, думается, его блокируют взаимодополняющие характеристики одного и того же объекта как мирного обиталища и как «храма Минервы», поскольку вторая из этих характеристик сочетается не с образом царской семьи, а с фигурой одного лишь самодержца.

²⁶ Нужно отметить, что, несмотря на панегирический тон этого описания, форма множественного числа *богам земным* представляет собой эллипсис, довольно рискованный в политическом отношении, если принять во внимание, что своего мужа Екатерина свергла и что Ломоносов ранее приветствовал ее воцарение дерзкими стихами, повлекшими за собой немилость императрицы, в которых *судии земные* внятно перекликаются с традицией Пс. 81: «Услышьте, Судии земные / И все державные главы: / Законы нарушать святые / От буйности блюдитесь вы / И подданных не презирайте...» («Ода торжественная... Императрице Екатерине Алексеевне... на... Ея восшествие на... престол июня 28 дня 1762 года...», строфа 17). См.: «...То, что было сказано Екатериной II о прошлом с единственной целью оправдать совершенный ею дворцовый переворот, то, будучи переклещено Ломоносовым на настоящее и на будущее, обратилось под его пером в название, более того – в предостережение царям. Именно так восприняли это и современники Ломоносова: 17 строфу его оды, наиболее сильную, <...> Державин прямо называл “нравоучением” <...>. Совершенно очевидно, что под “державными главами” Ломоносов разумел не прусского короля и не турецкого султана, а русскую императрицу, только что восшедшую на престол» (Ломоносов 1959: 1174). Вообще, будучи производными от *суда небесного* / *Божьего*, контрастными ему в оценочном отношении, выражения *судьи земные*, *суд земной* связаны с риторической традицией Пс. 81, – см., например, у Лермонтова: «Есть суд земной и для царей» («30 июля. – (Париж) 1830 года»); «Я слишком жалостлив, – насильно / Меня заставили бумагу подписать; / Все члены у меня, хлада, трепетали, / И осуждал мой ум, что пальцы написали!.. / Но такова судьба судей земных! / Все люди мы...» («Испанцы», 1830); «Он (рок. – Е. С.) палачам судей земных / Не уступает жертв своих» («Измаил-Бей», 1832); «Простить не может суд земной, / Но в небе есть судья иной: / Он милосерд...» («Боярин Орша», 1835–1836).

²⁷ Чтобы дать более четкий образчик этого объема значения, приведу переводной пассаж – из книги П. де Сен-Виктора «Hommes et dieux» (1867; перевод М. Волошина, 1913): «Отрава играет большую роль в XVII веке; она принимает участие в его делах, как и в развязке его трагедий. Эти дворы, разогретые до температуры сералей, рожают

Второй объем значения формируется позднее первого. По-видимому, так же обстояло дело и во французской культуре: в толковом словаре Ришле (1680), весьма популярном в России в период классицизма, французский эквивалент выражения *земные боги* прилагался еще только к монархам («Les Rois sont les Dieux de la terre» (Nouveau Dictionnaire François 1994: 317)), тогда как в «Большом французском словаре» второй половины XVIII века – уже ко всем власть предержащим («On dit aussi figurément en parlant des Rois, des Princes Souverains, & de ceux qui ont beaucoup d'autorité & de pouvoir, que *ce sont les Dieux de la terre*» (Grand Vocabulaire François 1769: 179)). Характерно, что если в узком значении формула употреблялась как в единственном, так и во множественном числе, то в расширенном – по-видимому, только во множественном. Расширение первоначального значения намечается в духовных наставлениях, адресованных светским правителям. Так, в речи префекта Киевской духовной академии (1750), которую цитируют Живов и Успенский (1996: 249), к *земным богам* причисляется новоизбранный гетман Кирилл Разумовский. В этом расширенном значении формула тесно корреспондирует с содержанием Пс. 81, появляясь в различных его обработках и при этом заключая в себе то хвалебный и даже сакрализирующий, то назидательный, то обличительный семантический заряд в русле общеевропейской псалмотворческой и проповеднической традиций²⁸ (однако, в отличие от последних, – с количественным перевесом в пользу дидактики и обличения). В классических комментариях к Псалтири (Иоанна Златоуста, Феодорита Кирского, Евфимия Зигабена) формула *земные боги* не появляется (по крайней мере в связи с интересующим нас псалмом). Можно предположить, что практика ее использования в экзегезе и переложениях данного псалма установилась под влиянием цитированных выше

восточные преступления. Но что характеризует эти испепеляющие удары грома, это тот малый шум, который они вызывают, падая, фатализм, с которым принимают их короли, даже когда они низвергаются на их собственную семью, великое молчание, которое скоро образуется и сгущается вокруг них! Кажется, что, раздвинув облако, их окутывающее, бояться увидеть там фигуру одного из земных богов» (Волошин 2006: 510–511). В оригинале: «Il semble qu'on ait peur de trouver la figure d'un des dieux de la terre, en écartant la nuée qui les couvre» (Saint-Victor 1867: 286).

²⁸ Ср. французские парафразы того же псалма: «Il est dit que Dieu juge ces dieux de la terre, parcequ'il se fait devant lui une perpétuelle revision de leurs jugements» (Bossuet 1836: 430) (об апелляции Боссюэ к Пс. 81 в проповеди божественности королевской власти см. у Канторовича (2015: 533)); «Dieu s'est assis, dit le Prophete, sur le tribunal où les Dieux de la terre président, & au milieu des Dieux qui jugent les hommes, il juge ces Dieux mêmes» (Essais de Sermons 1698: 588). Ср. один из французских переводов 6-го стиха: «Je l'ai dit, vous êtes des Dieux de la terre...» (Bible 1805: 141). Ср. также в английских переложениях Наума Тейта и Николаса Брэди: «God in the great assembly stands, / Where his impartial eye / In state surveys the earthly gods, / And does their judgments try»; Исаака Уоттса: «Among the princes, earthly gods, / There's none hath power divine»; «Their name of earthly gods is vain, / For they shall fall and die-like men». О значении данного псалма в контексте восприятия королей как «малых богов» и «богов на земле» в Западной Европе XVII века см.: (Блок 1998: 484).

«Апостольских постановлений». Еще миссионер-униат Юрий Крижанич в трактате, написанном в 1660-е годы, «сравнивает русского царя с “неким Богом на земле” и называет его “земным богом”, ссылаясь при этом на 81-й псалом...» (Живов – Успенский 1996: 248). Среди русских трактовок этого псалма формула встречается, например, в прозаическом «Слове при открытии новаго в Калуге Наместничества» (1777) архиепископа Платона (Левшина)²⁹, в знаменитой оде «Властителям и судиям» (1780) Державина³⁰, в «Подражании псалму 81» (1798) Н. М. Шатрова³¹. Как известно, спустя много лет после сочинения оды «Властителям и судиям» Державин, будучи обвинен из-за нее в яacobинских настроениях, едва избег опалы (Державин 1864–1883, II: 109–115). Вместе с тем очевидно, что эти неприятности были непосредственно вызваны окончанием текста (от слов «Цари! – я мнил: вы боги властны»), а не его началом, где и появляется формула *земные боги*, которая, в контексте заглавия, не указывает однозначно на царей: адресуясь к *властителям и судиям*, Державин предоставляет нам гадать о том, подразумевает ли он *властителей*, выступающих в качестве *судей*, или же *властителей* и подвластных им *судей*. Черновая редакция текста свидетельствует в пользу второй возможности: «Я думал, боги вы вселенной, / Владыка, царь и судия» (Державин 1864–1883, I: 110); в рамках этой триады под *владыкой*, очевидно, следует понимать архиерея. Ср. также в оправдательной записке, составленной Державиным в 1795 году: «...Ничто столько не делает *государей и вельмож* любезными народу и не прославляет их в потомстве, как то, когда они позволяют говорить себе правду и принимают оную великодушно (курсив мой. – Е. С.)» (Державин 1864–1883, I: 114).

В принципе, размывание узкого значения формулы в духе переложений Пс. 81 (в частности, благодаря непрменной форме множественного числа, о которой см. далее) позволяло косвенно задевать монарха под предлогом общего назидания некоему абстрактному множеству, потенциально включающему в себя как «властителей», так и «судей», а может быть, только тех или других. Но на практике там, где исходные мотивы псалма фор-

²⁹ В проповеди последовательно проведена мысль о медиативной функции монарха и, далее, его представителей, через которых Божий промысел сообщается поданным по иерархии. Заведя речь о *степени соответствия земных богов своему званию*, проповедник явно рассчитывал, что новоназначенный калужский наместник генерал-майор А. П. Лецкой распространит определение *земные боги* на свою особу: «...*Бог ста в сонме богов*. И потому и суд их почитается быть судом не человеческим, но Божиим <...>. Чем более сии земные боги званию своему соответствуют, тем более не токмо в себе открывают образ Божий: но тот же образ Божий и в нас сущий в большее приводят сияние. <...> Сею преимущества царскаго властия облек благодетельный Божий промысл Великую МОНАРХИНЮ Нашу...» (Левшин 1780: 259–260).

³⁰ «Восстал Всевышний Бог, да судит / Земных богов во сонме их. / Доколе, – рек, – доколь вам будет / Щадить неправедных и злых?» (в первопечатной редакции: «Се Бог богов восстал судити / Земных богов во сонме их; / “Доколе”, рек: “неправду чтити, / Доколе вам щадити злых?”»).

³¹ «Восстанет Бог – и глас громов / Бесстрашных трепетать принудит!.. / Он снидет в сонм земных богов / И каждого дела рассудит... / Могущие! сей близок час!»

сируются с внятным гражданским подтекстом, авторы отказываются и от двусмысленностей, используя формулу в узком значении, как поступил Вяземский в «Негодовании» (1820)³², а задолго до него – Андрей Тургенев в недоработанном стихотворении 1802 года³³. И наоборот, в тех случаях, когда формула в расширенном значении, казалось бы, предполагает завуалированный выпад против инертного или несправедливого монарха, этот жест легко оборачивается поэтической условностью, и *земные боги* воспринимаются уже почти как абстрактное обозначение ложных святынь, которым поэт отказывается поклоняться, отдавая предпочтение (не обязательно декларативно) истинным ценностям – личной независимости, семейным радостям, служению искусству и т.д. Как правило, в таком контексте *земные боги* все же формально сохраняют значение ‘сильные мира сего’ (см. в «Желании» (1797) Державина³⁴, в послании «К Батюшкову» (1812) Жуковского³⁵) или по крайней мере могут быть так истолкованы (пример тому имеется в поэме Катенина «Княжна Милуша», 1834³⁶), но им может быть присвоен и аллегорический смысл, как в стихотворении Ап. Григорьева «Владельцам альбома» (1845), где под ними подразумеваются то ли абстрактные ложные кумиры, то ли человеческие страсти³⁷, и, если обратиться к XX веку, в сонете 2 из венка сонетов «Corona Astralis» (1909) Волошина, где *земным богам* наряду с другими расплывчатыми символами, такими, как *земные храмы* и их строительство, *жрец земли* и причащение земле, придано твердое значение негативности в противовес местоимению *мы*, которое конституирует положительный смысловой полюс³⁸. Яркий прецедент использования

³² «...Зрел промышляющих спасительным глаголом, / Ханжей, торгующих учением святым, / В забвеньи Бога душ – одним земным престолом / Кадыщих трепетно, одним богам земным. / Хранители казны народной, / На правый суд сберитесь вы; / Ответствуйте: где дань отчаянной вдовы? / Где подать сироты голодной?»

³³ «Ты добр! Но пред тобой несчастный, угнетенный, / Невинный к небесам возносит тяжкий стон. / Злодей, и в почести, и в знатность облеченный, / Сияющий в крестах, и веру, и закон / В орудие злодейств своих преобразует. / Нет правосудия, защиты нет нигде, // Земные боги спят в беспечности... / И самый гром небес на время умолкает. / Ищи же счастья здесь, о добрый друг людей, / Ищи его себе...»

³⁴ «К богам земным сближаться / Ничуть я не ищу, / И больше возвышаться / Никак я не хочу».

³⁵ «...Когда мы песнопеньем / Несчастливого дружим / С сокрытым провиденьем, / Жар славы пламенем / В душе, летящей к благу, / Стезю к убогих прагу / Являем богачам, / Не льстим земным богам <...>. / Тогда и дарованье / Во благо нам самим, / И мы не посраим / Поэтов достоянья».

³⁶ «...Муж набожный, в уделе видя строгом / Казнь, за грехи ниспосланную Богом, / Крепит плеча под ношею креста / Всей помощью молитвы и поста. // Напротив, тот, кто пред златым Мамоном / Привык курить корыстный фимиам, / С крыльца к крыльцу волочится с поклоном / И душу рад продать земным богам; / Тут пьяница всё в разливанное море / Без памяти сплошь топит стыд и горе; / Скупой корпит; вор крадет, а глупец / Последний ум теряет наконец».

³⁷ «Пестрить мне страшно ваш альбом / Своими грешными стихами; / Как ваша жизнь, он незнаком / Иль раззнакомился с страстями. // Он чист и бел, как светлый храм / Архитектуры древне-строгой. / Где служат истинному Богу, / Там места нет земным богам».

³⁸ «Закрыт нам путь проверенных орбит, / Нарушен лад молитвенного строя... / Земным богам земные храмы строя, / Нас жрец земли земле не причастит».

формулы в чисто аллегорическом значении содержится в стихотворении Шиллера «An die Freunde» (1802), где она синонимична Мамоне³⁹.

С точки зрения логики развития формулы, этот вариант ее употребления можно считать поздним, но он неожиданно высвечивает семантический исток подобной негативной ее окраски: *земные боги* дискредитируются в качестве объекта и субъекта (пара)языческого культа. Как отмечают Живов и Успенский (1996: 321), «множественное число (*божки, боги*), по-видимому, указывает на ассоциацию с языческими идолами». Это предположение можно подкрепить примером из Державина, у которого *земные боги*, то есть государи, свергнутые Наполеоном, явным образом уподоблены низринутым кумирам (хотя, казалось бы, это идет вразрез с авторским риторическим заданием в целом⁴⁰): «Мы видим троны сокрушенны / И падших с них земных богов...» («На Новый 1798 Год»). Это уподобление, в позитивном контексте столь парадоксальное, эксплицирует семантику, органично присущую формуле и, возможно, обеспеченную – по принципу омонимии – библейским пророчеством об истреблении «всех богов [той] земли» (Соф. 2: 11; ивр. *коль элогей ха-арец*; ц.-сл. «вся боги языков земных»), т.е. всех идолов в землях моавитян и аммонитян (примечательно, что в начале следующей главы Книги Софонии говорится о нечестивых вельможах, судьях, пророках и священниках)⁴¹.

³⁹ «Wohl von größern Leben mag es rauschen, / Wo vier Welten ihre Schätze tauschen, / An der Themse, auf dem Markt der Welt. / Tausend Schiffe landen an und gehen, / Da ist jedes Köstliche zu sehen, / Und es herrscht der Erde Gott, das Geld». Это стихотворение (и только оно) цитируется в связи с нашей формулой в классическом справочнике Г. Бюхмана (я пользуюсь 31-м изданием: (Geflügelte Worte 1964: 256)).

⁴⁰ Ср. далее: «На их развалинах рожденны, / Не расцветут ли царства вновь?» Впрочем, и предшествующее сравнение Наполеона с Самсоном, призванное обосновать мысль о грядущем возрождении царств, своим послылом: «...И, как Сампсон, столпы дебели / Сломив, падет под ними сам...», – противонаправлено интенции библейского текста: «И бысть мертвых, ихже умертви Сампсон при смерти своей, множае неже ихже умертви в животе своем» (Суд. 16: 30).

⁴¹ Ср. в старинном немецком песнопении, где аллегорические земные боги, по-видимому, обозначают обожествляемые ложные ценности: «...Der Erden Götter fallen hin / und dein vermessner Frevel Sinn / steht ihnen an der Seiten» (Vollständige Kirchen- und Hauss-Music 1720?: 780). См. еще: «Ты будешь петь! Придут к твоим стихам / И юноши и девы, и прославят, / И идол твой торжественно поставят / На высоте. Ты будешь верить сам, / Что яркий луч зажег ты над туманом... / Но будет все – лишь тенью, лишь обманом! // Ты будешь ждать! И меж земных богов / Единого искать, тоскуя, бога. / И, наконец, уснет твоя тревога, / Как буйный ключ среди глухих песков. / Поверишь ты, что стал над Иорданом... / Но будет все – лишь тенью, лишь обманом!» (В. Я. Брюсов, «Сон пророческий», 1896); «Но храм разрушенный все был на страже Бога: / Когда Отступника влекла его дорога, / И Ягве алтари он дал богам земным, – // Вкруг идолов огонь заполыхал багряно. / Израиль, радуйся развалинам твоим: / В них гроб язычества и плаха Юлиана» (Г. Шенгели, «Храм», сб. «Еврейские поэмы», 1919). См. также вариации Ап. Григорьева на библейскую тему идолоборчества, где формула как бы разложена на составляющие: «Да будет проклят тот, кто сам / Чужим поклонится богам / И – раб греха – послужит им, / Кумирам бранным и земным, / Кто осквернит Егови храм / Служеньем идолам своим <...>. / Да будет проклят тот вдвойне, / Кто с равнодушием узрит / Чужих богов в родной стране / И за Егову не отмстит...» («Проклятие», цикл «Подражания», 1852). Апология *земных богов* в значении ‘богов местного пантеона’ звучит из

В редких и, судя по известным мне примерам, маргинальных случаях формула *земные боги* использовалась и в третьем объеме значения: ‘сильные мира сего, стоящие ниже монарха’. Тем самым монархи из ее значения категорически исключались. Так, в этом объеме значения о *земных богах* говорится в памфлете аббата Куайе «Торгующее дворянство» (1756) в переводе Фонвизина (1766), который в точности следует оригинальному тексту. О «знатны[х] господа[х] и главны[х] откупщик[ах]» говорится: «Сии люди, коих по государе называем мы земными богами, поступают не так, как бы общее благополучие требовало» (Фонвизин 1959: 139)⁴². Другой пример содержится в сатирических виршах солдат крымского гарнизона, сложенных в конце 1770-х годов: «Адам трудился и служил только для одного бога, / Для чего ж у нас явилось земных божков много / И каждый принуждает себя кадить и почитать, / Да не знаем, от кого нам милости ожидать; / Мы всякому поем, хвалим и величаем, / Только награды и заслужа не получаем» (Солдатские стихи 1933: 126). Живов и Успенский цитируют эти стихи как пример того, что «[н]аименование “земной бог” может переходить с царя на прочих начальствующих лиц, которые выступают в качестве маленьких царей, царьков в своей области» (Живов – Успенский 1996: 320). Строго говоря, нет бесспорного доказательства, что царь не включен в это множество *земных божков*, но контекст армейской вертикали в удаленном изолированном гарнизоне в сочетании с диминутивной формой, а также указанием на непосредственный контакт коллективного лирического субъекта с этими *божками* («И каждый принуждает себя кадить и почитать») позволяют уверенно заключить, что ни царь, ни его могущественные «штатские» представители в референцию этих *земных божков* не входят. В позднем примере использования формулы в третьем объеме значения ей придано единственное число⁴³. В ряде случаев, когда формула прилагается к лицу, иерархически стоящему ниже государя либо вовсе не

уст героини романа Брюсова: «– Мир изменился, Юний, – говорила Гесперия, – но ведь мы остались людьми. <...> И солнце, и море, и огонь, и ветер – все это вечно, вечно для нас, для людей, и тщетно нам искать иной, большей вечности. И та же вечность в наших богах, нам понятных, земных, богах, которые близки к людям. <...> Пусть неведомое Божество, которое не отрицает ни Лукреций, ни Насон, ни Кикерон, за всеми пределами нашего познания правит миром. И, может быть, есть другие земли, где нет власти ни Юпитера, ни Плутона, ни Нептуна, ни прочих Олимпийцев, но здесь, на земле, нам довольно наших богов, для нас великих, для нас непонятных, для нас вечных!» (Брюсов 1975: 508). С библейскими *богами [той] земли* ассоциируются также словосочетания *туземные боги (божества)* (Хомяков 1873: 1006; Волошин 2006: 611) и *иноземные идолы (божества)* (Брюсов 1975: 533; Волошин 2006: 645).

⁴² Ср. в оригинале: «Ces hommes qu’après les Rois nous appellons les Dieux de la terre, ne la traitent pas comme elle doit l’être pour le bien public» (Coyer 1756: 66–67).

⁴³ «...Маркиз Морельен <...> начинал уже давно смущаться при мысли предстать перед могущественным Потемкиным.

Разные важные сановники, приезжавшие к князю и которых он видел из окон своих комнат, выходящих на подъезд, как бы говорили ему:

– Мы важные люди, а он еще важнее и выше нас. И если эти так надменны и строги, горды и неприступны, то каков же он... к которому они приезжают скромными

наделенному властью в прямом смысле слова, это получает выражение в замене слова *бог* его дериватами, каковы *полубог*⁴⁴, *перун*⁴⁵, *божество*⁴⁶.

Хотя, разумеется, я не вправе делать сколько-нибудь уверенные обобщения о бытовании формулы за пределами русской словесности, но ряд примеров подсказывает, что в XVI–XVIII веках в секулярном сегменте французской литературы формула *Dieu en terre / dieux de la terre* практически утратила исходный риторический «кредит» и превратилась едва ли не в компромат на монархов. Насколько позволяют судить контексты ее использования, например в романе Рабле, где *Богом на земле* назван римский папа в эпизоде, осмеивающем папизм как языческий культ (кн. IV, гл. XLVIII), и в текстах различных поэтов последующих эпох⁴⁷, она столетиями употреблялась в сугубо ироническом смысле. По-видимому, на определенном этапе аналогичный семантический сдвиг произошел и в восприятии формулы по-немецки. Знаменитое стихотворение Шиллера «Die schlimmen Monarchen» (1782) начинается с саркастического обращения к *земным богам*: «Euren Preis erklimme meine Leier – / Erdengötter – die der süßen Feier / Anadyomenens sanft nur klang». Между тем в русском литературном обиходе формула сохраняла принадлежность

просителями. Что же он?.. Гигант! Колосс! Земной бог!» (Е. Салиас, «Ширь и Мах», 1885 (Салиас 1992, I: 410)).

⁴⁴ «Войдемте: вот чертог с богатыми столбами, / Земным полубогам сооруженный храм» (А. Майков, «Palazzo», 1847) (речь идет о некоей обобщенной феодальной династии, очевидно, правившей одной из областей раздробленной Италии); «И голос мой звучал не для пустой забавы / Пресыщенной толпы земных полубогов: / Не требуя похвал, не ожидая славы, / Как брат я братьям пел, усталым от трудов» (С. Надсон, «Грезы», 1882–1883).

⁴⁵ «Власы на нем как смоль черны, / Бледны всегда его уста, / Открыты ль, сомкнуты ль они, / Лиют без слов язык богов. / И пылок он, когда над ним / Грозит бедой перун земной. / Не любит он и славы дым» (Лермонтов, «Портреты», I, 1829) (если, как принято считать, эти стихи автопортретны, то *перун земной* – не более чем лицо, наделенное формальной властью над юношей Лермонтовым и готовое «метать молнии»).

⁴⁶ «Какой-то смертный ей сказал два слова: / Она в объятья божества земного / Упала; но увы, прошло дней шесть, / Уж полубог успел ей надоесть» (Лермонтов, «Сашка», 1838) (*земное божество* – объект одновременно обожания героини и иронии автора, причем без признаков высокого положения или власти, поскольку субъектом обожания выступает барышня из мещан, выросшая среди офицеров, один из которых, должно быть, и есть это *божество*); Аналогичным образом Каролина Павлова прилагает определение *земное божество* к даме – объекту ухаживания, причем тоже остраненно – благодаря косвенной речи (однако в данном случае остраненно не объект, а субъект определения): «...И начал вновь шептать мне на ухо он страстно, / <...> Что быть должна ему я божеством земным...» (К. Павлова, «Кадриль», <1859>). Земным божеством именуется прелестная женщина в записи Вяземского по-французски (записная книжка за декабрь 1827 – январь 1828; авторство Вяземского ставится комментаторами под сомнение): «Je la compare à une statue que le statuaire destinait en premier lieu à représenter <quelques unes> des divinités riantes de la terre...» (Вяземский 1963: 111).

⁴⁷ Ожье де Гомбо: «Vois-tu ces maisons magnifiques, / Qui surpassent les basiliques, / Et qui font honte à Salomon? / Là logent ces Dieux de la terre, / Ces Dieux malades du poumon, / Ou de la goutte, ou de la pierre»; Ф. Ж. Лагранж-Шансель: «Véritable école des rois, / Apprends à ces Dieux de la terre, / Que s'ils sont au dessus des loix, / Ils sont au dessous du tonnerre»; Ш.-А. Демустье: «...Sous l'éclat de cette auguste cour, / Sous l'appareil de ces Dieux de la terre...» («Mort et discours de Madam de la Vallière»).

к высокому стилю вплоть до конца романтической эпохи⁴⁸, причем не только при ее программном использовании (например, Карамзиным), но и в случаях ее остранения – как правило, за счет выражения меланхолии или, наоборот, удовлетворения по поводу брэнности земного величия в духе Экклезиаста и его романтических подражателей (как в стихотворении В. К. Кюхельбекера «Мертвый к живому» в редакции 1815 года⁴⁹, варьирующем мотивы державинской оды «Бог»; в «Четвертой фракийской элегии» (1829) В. Г. Теплякова⁵⁰, которой восторгался Пушкин; и в черновой редакции стихотворения Тютчева «В Риме: (С французского)» (1866–67)⁵¹). Показателен пример тютчевской «Песни Радости: (Из Шиллера)» (1823, опубли. 1827). Отказавшись от шиллеровской апелляции к «верховному Богу», «доброму отцу» – гаранту лучшего мира и торжества справедливости для страждущих «миллионов» (Тютчев 2002: 298–300), он вместо этого ввел мотив консультативного соучастия подданных в делах монарха (причем логически уравнивал множественность *земных богов* единичностью *гражданина*): «...Гражданина голос смелый / На совет к земным богам». При второй публикации (1835) в текст было внесено только одно изменение, отсылающее к дихотомии «властителей» и «судей» и этим замутняющее и без того робкий политический намек: «В суд, в совет к земным богам»⁵².

Смена стилистического регистра формулы наметилась сперва в виде ее окказиональной травестии⁵³. Позднее формула приобрела и откровенно иронический характер, но лишь как одну (и не основную) из своих смысловых потенций⁵⁴. В общем же случае под *земными богами* стали

⁴⁸ Редкое исключение – приведенная выше цитата из «Княжны Милуши» Катенина.

⁴⁹ «Герой, победой вознесенный, / Чье имя, как небесный гром, / И бог земной, и раб презренный – / Все лягут в молчаливый дом».

⁵⁰ «Зверей и птиц ночных приют, / Давноминувшего зеркало, / Ничтожных дребезгов твоих / Для градов наших бы достало! / К обломкам гордых зданий сих, / О Альнаскар! приступите, / Свои им грезы расскажите, / Откройте им: богов земных / О чем тщеславие хлопочет? / Чего докучливый от них / Народов муравейник хочет?...» По замечанию В. Э. Вацура, «Тепляков неоднократно возвращается к теме исторически бессмысленного круговорота общества, где каждую цивилизацию ждет неизбежная гибель» (Поэты 1972: 596).

⁵¹ «...Былинка с Кесарем вступила в состязанье: / “Не уступлю тебе – знай это, Бог земной, / И ненавистное твое я сброшу время”».

⁵² Появление в переводе Тютчева формулы *земные боги*, отсутствующей в оригинале, по-видимому, проистекает из сходства названия этого стихотворения Шиллера – «An die Freude» (1785) – с названием его более раннего стихотворения «An die Freunde» (1802), где формула появляется в значении ‘золото, Мамона’ (см. выше). Ср. название стихотворения Тютчева «Друзьям при посылке “Песни Радости” – из Шиллера» (1823/1824).

⁵³ Ср. у Булгарина циничные слова царя Бориса: «И Господь Бог терпит дьяволов! Так пусть же Семен Никитич будет при мне земным сатаной, если меня называют земным Богом» (Булгарин 1830: 246).

⁵⁴ См. примеры употребления формулы «в отношении царя в ироническом или отрицательном смысле» Белинским (1847) и А. К. Толстым (1871) (Живов – Успенский 1996: 320). Ср. в панегирике террористу С. М. Степняка-Кравчинского: «Гордый, как

понимать не только монархов и всех тех, кто наделен формальной властью, но и властителей дум, гениев, объекты обожания и т.д.⁵⁵ В других случаях формула призвана была отобразить представления давней эпохи, например в элегии 1846 года «Еще о Неаполе» гр. Ростопчиной⁵⁶ (впрочем, сходная мотивировка отчасти стояла за ее мобилизацией уже в цитированном выше «Каллисфене» Фонвизина). При этом употребление формулы в рамках старой парадигмы значений стало требовать особой маркировки как элемент неавторской речи – посредством кавычек, оборота «в своем роде» и т.п.⁵⁷ Среди таких опосредованных неавторской

сатана, возмущившийся против своего бога, он противопоставил собственную волю – воле человека, который один среди народа рабов присвоил себе право за всех все решать. Но какая же разница между этим земным богом и ветхозаветным Иеговой Моисея! Как он корчится под смелыми ударами террориста! Как он прячется, как дрожит! Правда, он еще держится, и хотя бросаемые его дрожащей рукой молнии часто не достигают цели, зато, поражая, они бьют насмерть. Но что за беда? Гибнут люди, но идея бессмертна» («Подпольная Россия», 1881–1893 (Степняк-Кравчинский 1958, I: 391)). Ср. также в фельетоне Горького «Русский царь» (1906), где Николай II читает вслух сочинение некоего жандарма: «...Девятым января колоть глаза Нам незачем. Мы правы всегда. Мы, может быть, и сами не понимаем, зачем перестреляли в этот день так много верноподданных... но то, чего не понимает Царь, – понятно богу. Царь лишь орудие в его святых руках, как человек – орудие в руках земного бога, то есть Царя. И все, что недоступно порою разуму Царя, должно быть признано внушеньем бога, а то, чего не понимают люди, понятно только разуму Царя» (Горький 1960: 64).

⁵⁵ Ср.: «Робеспьер шел из Эрменовиля. Перед смертью ему захотелось еще раз повидать те места, где пятнадцать лет тому назад, в памятный счастливый день молодости, под вековыми деревьями парка он увидел земного бога (Ж.-Ж. Руссо. – Е. С.)» (М. Алданов, «Девятое термидора», 1921 (Алданов 1993: 245)); «На очереди стояло развитие портрета в путях одухотворенного реализма; эту задачу ставили и цари греко-восточных государств, и выдающиеся полководцы, и государственные мужи, и основатели и руководители философских школ – земные боги и здесь затмили небесных. И потомство не могло не признать, что эллинизм блистательно разрешил эту, столь же нужную, сколь и трудную задачу» (Ф. Зелинский, «Религия эллинизма», 1922 (Зелинский 2014: 123)), – насколько можно понять, речь идет о художественной задаче, которую ставили перед скульпторами и ваятелями их модели – *земные боги*; «Я склонилась над пустой колыбелью и ласкала черные цветы. Услышала вздох. / Бог взял мою руку и сказал: – Пойдем, я дам тебе сон вечной любви. – / Я шепнула: – Хочу черных взоров земного бога, пусть в сладких волнах утонет душа. – / Взмахнуло крыло демона. / Ангел остался одинок» (М. Марьянова, сборник «Ладья», 1923); «...Для него Ирина – мечта, смысл жизни, “земной бог”, как называли ее в кают-компании...» (Л. Соболев, «Капитальный ремонт», 1932 (Соболев 1971: 412)); «Сперли галоши. В уборных, плотно прикрыв двери, хохотали актеры. Администраторы растерянно бегали туда и сюда. А Станиславский, сжав ладонями свою голову земного бога, переживал комическое происшествие как великую трагедию. Он повторял и повторял: – Какой позор! Какой позор!» (А. Мариенгоф, «Мой век, мои друзья и подруги», 1960 (Мариенгоф 1990: 157)).

⁵⁶ «Обезображенных Неаполя мещанок / Признать ли внучками божественных Гречанок, / Дививших некогда красую здешний край, / И Римским Цезарям, в чертогах позлащенных / Являвших образы их мифов воплощенных, / Чтоб дать богам земным вкусить Олимпа рай?..»

⁵⁷ «– <...> Все мы, так сказать, братья, и потому мужик входит в то же число. Было время, его и продавали, а теперь все граждане. Вы как полагаете, Николай Мартиныч?

– Я так полагаю, что ваши слова совершенно справедливы, – мужественно ответил Николай.

речь употреблений выделяется пример из пьесы Лескова «Расточитель» (1865–1867), где формула буквализируется в духе средневековых представлений о государе-чудотворце:

«Ма р и н а . (Молчанову.) Не будь ребенком. Не злосья и не ползай... Скорей, одной минуты не теряя, в Петербург, ищи суда... В судах, в сенатах не найдешь защиты, – к царю иди... пади к его ногам, скажи ему: <...> Надежа, защити! я умален до возраста младенца! будь бог земной – создай меня во человека... <...> Молчанов (дрожа, повторяет). Я умален до возраста младенца! Будь Бог земной – создай меня во человека!.. (Бежит.)» (Лесков 1998: 448–449).

Замечателен пример стихотворения С. Константинова⁵⁸ «Старая сказка», где формула звучит трижды наподобие рефрена, всякий раз меняя

– Ну, уж ты бы не совался, – сказал отец.
– Как же, папенька, Государь Император освободил – и вдруг вы против! <...>
– А почему же, молодой человек, вашему папá и не иметь собственного мнения касательно эмансипации? – посмеиваясь, спросил Рукодеев. <...>

– Потому, все мы подданные.
– Но, во всяком разе, не рабы. <...> И ежели ваш папá не может чего одобрить, ужели ему одобрять, потому что он в подданстве? <...>

– Вот то-то <...>, – заметил отец, – <...>. С Богом прекословить не могу – это правильно, но земной бог над душою не властен» (Эргель 1890: 102);

«Феодос (духовник Петра I. – Е. С.) говорит в лицо государю: “Ты бог земной”. Это ведь и значит: Divus Caesar, Кесарь божественный, Кесарь – Бог» (осуждающая запись в дневнике фрейлины Арнгейм из романа Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)», 1904 (Мережковский 1990, II: 423);

«И Михайловский <...> быстро заговорил:

– <...> Вместо окутанного загадочным туманом земного бога будет власть, сошедшая на землю, окруженная какими-то полномочными представителями имущих сословий, наглядно показывающими народу, в чем дело, что таится за покрывалом Изиды» (В. М. Чернов, «Записки социалиста революционера», 1922 (Чернов 1953: 63–64));

«“Моя вера”, – скажет человек. “Государь есть глава Церкви”, – отвечают ему (вопреки православному учению, по которому глава Церкви Христос); “твоя вера – Государь”. “Мой Бог”, – скажет, наконец, человек. “Бог твой – Государь: он есть земной бог”.

Вот к чему привел петровский переворот! С тех пор Государство стало систематически вторгаться во внутреннюю жизнь Земли, нарушать пределы своей компетенции» (Н. Устрялов, «Политическая доктрина славянофильства», 1925 (Устрялов 2010: 178); автор опирается на записку 1856 года «О внутреннем состоянии России», представленную К. С. Аксаковым Александру II вскоре по его восшествии на престол, где, в частности, содержалась критика «того чрезмерного, иногда нечестивого блеска, которым позволяет оно (правительство. – Е. С.) льстецам окружать себя, – от того священного сияния, которое присвоивается ему даже в христианском мире, так что название Государя *земной Бог*, хотя не вошло в титул, однако допускается как толкование власти царской» (Теория государства 1898: 31);

«Это напонило мне легенду и контрреволюционеров, и революционеров, и даже моих друзей – противников политики Ленина, Свердлова и Троцкого, распускавших слухи, что к этим в своем роде земным богам добраться недоступно» (Н. Махно, «Воспоминания», 1929 (Махно 1992: 160));

«Юнкера называли его (вахмистра. – Е. С.) “земным богом”, оказывали ему совсем особые почести и чтили его чуть не выше самого начальника училища» (В. С. Трубецкой, «Записки кирасира», 1936–1937 (Трубецкой 1991: 81)).

⁵⁸ С. Константинов – таинственный автор книги «Миниатюры» (М., 1911). О нем нет ни биографических, ни дополнительных библиографических сведений.

смысловой оттенок (в первый раз – без малейшего остранения, в порядке комплиментарного сравнения, затем – иронически и наконец – с намеком на самоиронию, направленную на свое былое мнимое богоподобие):

Увенчан славой неземной,
 Разбив врага родной земли,
 Король с войсками шел домой,
 А следом пленников веди.
 Блестели копья и мечи,
 Знамен качался целый лес,
 И солнца красные лучи
 Лились торжественно с небес;
 И колесницу короля,
 Всю утопавшую в цветах,
 Хвостами тихо шевеля,
 Везли три тигра на цепях.
 Он в ней сидел как бог земной
 В венке из лилий золотых
 И вдаль смотрел перед собой,
 Где вечер гас прозрачен, тих;
 Но вдруг заметил, как в кустах,
 Среди листвы и белых роз
 Пастушка с посохом в руках,
 В плаще прошла со стадом коз;
 Увидел пару синих глаз,
 Румянец алый смуглых щек,
 И гордый взгляд его погас,
 И дрогнул царственный веноч.
 Как обессиленный орел,
 Коварной раненый стрелой,
 В пыль с колесницы он сошел –
 Король великий, бог земной;
 К ногам красотки положил
 Веноч из лилий, длинный меч,
 И долго глаз он не сводил
 С ее лица и стройных плеч.
 А вдаль когда ушли войска,
 И мглой окуталась земля,
 Стыдливо женская рука
 Обвила шею короля.
 И розы слышали сквозь сон
 Стук двух забившихся сердец,
 А бог земной забыл свой трон,
 И меч, и скипетр, и венец.

Появились у выражения *земной бог* и специальные либо окказиональные значения. Вероятно, самое раннее из них – ‘человек’ (как положительная категория). Оно встречается в стихотворении Н. В. Станкевича

«На могиле Эмилии» (1833)⁵⁹ (следующие по времени известные мне примеры появились без малого восемьдесят лет спустя⁶⁰, – не считая, впрочем, одного случая семантико-фразеологической деривации в огромной поэме Ф. Н. Глинки «Таинственная капля» (1861)⁶¹). Другое специальное значение формулы – ‘Антихрист’, которое радикализирует риторическую линию Пс. 81. В романе Мережковского «Александр I» (1911–1912) оно реализуется в рассуждениях декабриста Лунина как противника православия⁶², чья позиция совпадает в этом аспекте с позицией старообрядцев и сектантов (см. выше). У Бердяева оно оказывается значением второго порядка: ‘Антихрист как аллегория прогресса’⁶³. Еще об одном специальном значении формулы, восходящем к философии Гегеля, выше упоминалось в связи с цитатой из Бакунина: ‘государство’⁶⁴.

⁵⁹ «Пусть смертный ждет судьбы со страхом, / И чем бы ни был бог земной – / Повсюдной жизнью или прахом, – / Благословение с тобой!» Употребление здесь формулы в значении ‘человек’ удостоверяется цензурной историей соответствующей строки, отразившейся в двух письмах Станкевича – М. А. Максимовичу от 29 октября и Я. М. Неверову от 1 декабря 1833 года (Поэты кружка Станкевича 1964: 557).

⁶⁰ «Анаки сердито молчали. Им нисколько не льстило считаться земными богами во устранение небесных» (В. Тан-Богораз, «Жертвы дракона», 1909 (Тан-Богораз 1927: 54)), – речь идет о реакции мужчин первобытного племени на крамольные речи героя – стихийного атеиста; «Смирение! Покорность! Боги, создавшие нас земными богами, не знают ни смирения, ни покорности» (В. Дорошевич, «Чума», 1910 (Дорошевич 1983: 268)).

⁶¹ На Страшном Суде люди обвиняются пострадавшими от них животными в том, что возомнили себя *царями и богами земли*; таким образом, словосочетание *бог земли* служит ироническим определением человека как биологического вида: «...И подьметлет плач и вой / Всякий зверь – колека: / Кто с разбитой головой, / Кто не сживший века. / И сзывают все, толпой, – / Всяк за смертный свой убой, – / Суд на человека. // “О! Несись, наш клик и плач! / И, Творец Зиждитель! / Здесь он человек-палач. / Будь за нас отмститель! / Мы [Т]обою созданы / Для Твоей же славы; / И в удел нам отданы / Рощи и дубравы. / Люди ж сами возвели / До небес чертоги, / Мня, что в них они земли / И цари, и боги...”».

⁶² «...Православие – *схизма*, от Христа отпадение, от церкви вселенской, католической. От Христа отпала Россия, от Царя Небесного, и земному царю поклонилась, земному богу – кесарю...» (Мережковский, «Александр I», 1911–1912 (Мережковский 1990, III: 435)).

⁶³ «...Перспектива плохой бесконечности прогресса, отрицая все самоценное в жизни, роковым образом ведет к обоготворению впереди какой-то земной точки. К чудовищному земному богу, вырастающему на груди человеческих трупов, на развалинах вечных ценностей, ведет тот дух, который отрицает абсолютное значение личности и связь ее с абсолютным источником бытия, который плохую бесконечность будущего предпочитает хорошей бесконечности вечности» («Новое религиозное сознание и общественность», 1907 (Бердяев 1999: 134)); «В безрелигиозном сознании нового человечества древние чаяния Царства Божьего смешались с чаяниями царства князя этого мира; обетования второго пришествия Христа затмились христианскими же обетованиями о пришествии земного бога – врага Христова. Позитивная теория прогресса и есть религия грядущего земного бога, и все ее чаяния предсказаны пророческими христианскими книгами» («Философия свободы», 1911 (Бердяев 1989: 170)); «Позитивисты, исповедующие социальные утопии, ждут страшного суда над злом прошлого, ждут окончательного торжества правды на земле, но смешивают правду Божью с правдой человеческой, суд Божий с судом человеческим, чаяния Христа-Мессии с чаяниями Антихриста, земного бога» (Бердяев 1989: 171).

⁶⁴ См., например: «Государства – те же организмы, одаренные душою и телом, духовными и физическими качествами. Государство – высший организм на земле, и не

Оригинальным явлением в русской истории формулы было ее избрательное использование Пушкиным в разные периоды: неоднократно к ней возвращаясь, он ни разу не поместил ее в тривиальный контекст и ни разу не присвоил ей тот или иной стандартный объем значения. После «Воспоминаний в Царском Селе», пример которых проанализирован выше, было написано стихотворение «К Н. Я. Плюсковой» (1818), дающее любопытнейший образец экспериментальной игры с объемом значения формулы и контекстами ее использования. Оно начинается введением ее, казалось бы, в расширенном значении и в характерном условно-поэтическом ключе⁶⁵, но продолжение текста тотчас же категорически сужает ее значение. Однако и после этого сужения формула задним числом оказывается употребленной по отношению к *земным богам* в очень специфическом варианте узкого значения – не ‘разновременные монархи’ и не ‘государи разных держав’, а ‘возможно, те и другие и, безусловно, – Александр I и его семья’ (поскольку, говоря о нежелании хвалить *земных богов*, автор делает исключение для супруги императора):

совсем неправ был Гегель, называя его “земным богом”» (Н. Устрялов, «К вопросу о русском империализме», 1916 (Устрялов 2010: 36–37)), «Высокая оценка общественной жизни встречается у мыслителей самых различных направлений, и у многих из них она достигает твердого убеждения, что возможно осуществить такой общественный союз, который имеет абсолютное божественное значение и под сенью которого отдельные лица находят путь к блаженству <...>. Платон, Августин, Гегель, каждый по-своему, мечтали о таких абсолютных божественных союзах. Платон даже и выражался о совершенном общении таким образом, что в нем проживают “боги и дети богов”; Августин считал церковь, ведущую человека к спасению, царством Божиим на земле, а Гегель называл государство, осуществляющее нравственную идею, земным богом. Однако не у этих философов надо видеть последовательное выражение абсолютного коллективизма: и Платон, и Августин, и Гегель <...> признают над обществом высшее и мировое начало добра, к которому совершенное общение возводит человека. Совершенное общение является тут лишь отражением божественного плана; не своею силою, а силою высшею, силою божественною держится оно и спасает человека. Для того, чтобы иметь пред собою абсолютный коллективизм в его чистом и подлинном выражении, надо перейти к таким мыслителям, как Фейербах, Маркс, Конт, у которых общество само становится богом и само по себе своим внутренним совершенством спасает личность» (П. Новгородцев, «Об общественном идеале», 1909–1921 (Новгородцев 1991: 141–42)), «Все равно, усматриваем ли мы вместе с Гегелем в государстве “земного бога” или в ужасе отталкиваемся от него вместе с Ницше <...> (мы увидим тотчас же ниже, что обе эти установки содержат в себе долю истины), – мистическое в нем, именно то обстоятельство, что в его лице незримое, нематериальное и вместе с тем безличное нечто властвует над нашей судьбой со всей мощью огромной предметной реальности, – остается в силе...» (С. Франк, «Непостижимое», 1937 (Франк 1990: 383)). В этом же значении, но в отрыве от философского понятийного аппарата формула появляется в романе Жаботинского «Пятеро» (1936): «Бог японца – земной бог: государство» (Жаботинский 2007: 379). Похоже, сам Гегель не прилагает к государству определение *земной бог*. Комментарий сочинений Франка (1990: 600) приводит в этой связи фразу из «Философии права»: «Существование государства – это шествие Бога в мире» (Гегель 1990: 284).

⁶⁵ Ср. в черновиках «Езерского»: «[Таков поэт! – Угрюм и нем] / Перед кумирами земными / [Проходит он –] / Встревожен чувствами иными» (Пушкин 1937–1959, V: 446).

На лире скромной, благородной
 Земных богов я не хвалил
 И силе в гордости свободной
 Кадилом лести не кадил.
 Свободу лишь учась славить,
 Стихами жертвуя лишь ей,
 Я не рожден царей забавить
 Стыдливой музою моей.
 Но, признаюсь, под Геликоном,
 Где Касталийский ток шумел,
 Я, вдохновенный Аполлоном,
 Елисавету втайне пел.
 Небесного земной свидетель,
 Воспламененною душой
 Я пел на троне добродетель
 С ее приветною красой.
 Любовь и тайная свобода
 Внушали сердцу гимн простой,
 И неподкупный голос мой
 Был эхо русского народа.

Примечательно, что *земные боги* в этом стихотворении пришли на смену *земным царям* черновой редакции: «Земных царей я не хвалил» (Пушкин 1937–1959, II: 544). Замена объясняется, по-видимому, не только тем, что определение *цари* с трудом может быть распространено на особу женского пола, но и соображениями самоцензуры: *земные боги* должны были усыпить *подземных богов*, как Пушкин назовет в письме 1825 года цензоров – в расчете, опять-таки, на перлюстрацию (Пушкин 1937–1959, XIII: 153), ведь независимо от контекста формула *земной бог* комплиментарна сама по себе, в силу своей оксюморонности, подразумевающей распространение божественности на смертного (ср. Лузин 1899: 132–133), тогда как *земной царь* заключает в себе уничижительный тезис, что вертикаль власти начинается не этим царем, а другим – литургийным *Царем Небесным*⁶⁶.

В стихотворении «К**» (1824) Амур противопоставлен Христу как *бог другой земного круга*, то есть бог плотской любви к ближнему:

Ты богоматерь, нет сомненья,
 Не та, которая красой
 Пленила только дух святой,
 Мила ты всем без исключенья;
 Не та, которая Христа
 Родила, не спросясь супруга.
 Есть бог другой земного круга –

⁶⁶ Ср. в стихотворении того же периода, что и «К Н. Я. Плюсковой»: «С тобою пить мы будем снова, / Открытым сердцем говоря / Насчет глупца, вельможи злого, / Насчет холопа записного, / Насчет небесного царя, / А иногда насчет земного» («N. N. <В. В. Энгельгардту>», 1819).

Ему послушна красота,
Он бог Парни, Тибулла, Мура,
Им мучусь, им утешен я.
Он весь в тебя – ты мать Амура,
Ты богородица моя!⁶⁷

Пушкинский *бог земного круга* – это, можно сказать, вынужденная производная от *земного бога*, сконструированная таким образом, чтобы ее сходство и связь с исходной формулой были предельно ослаблены. Такая установка объясняется прежде всего дефигурализацией слова *бог* в составе формулы, которое в данном случае действительно означает бога, а конкретнее – ‘божество, чья сфера влияния ограничена земным, преходящим, посюсторонним бытием’. (Вообще говоря, слово *другой* формально требует отнести определение *бог земного круга* одновременно и к Амуру, и к Христу, но второе представляется логически недопустимым, поэтому фразу следует интерпретировать так: «Есть бог другой [–] земного круга».) Стандартную формулу Пушкин трансформирует с помощью интеграции в нее другой формулы – *земной круг*⁶⁸, – что, по-видимому, включает в себе отсылку к традиции эмблематических изображений, соединяющих образы Амура и державного яблока / земного шара⁶⁹. Тем самым агрегатная словесная формула опирается на изобразительное клише.

В стихотворении «К вельможе» (1830) формула, в принципе, имеет узкое и даже специальное значение ‘монархи – собеседники и корреспонденты Вольтера’:

Посланник молодой увенчанной Жены,
Явился ты в Ферней – и циник поседелый,
Умов и моды вождь пронырливый и смелый,
Свое владычество на Севере любя,
Могильным голосом приветствовал тебя.
С тобой веселости он расточал избыток,
Ты лещь его вкусил, земных богов напиток⁷⁰.

⁶⁷ Сходным образом Бердяев противопоставит Христу языческих *бога стихии земной и богиню земной любви*: «Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовет и привлекает нас не только Бог страдающий, умерший на кресте, но и бог Пан, бог стихии земной, бог сладострастной жизни, и древняя богиня Афродита, богиня пластической красоты и земной любви» («О новом религиозном сознании», <1907> (Бердяев 2002: 382)).

⁶⁸ Она употреблялась в значениях ‘земной шар’ и ‘весь (обитаемый) мир’.

⁶⁹ Такое сочетание часто встречается в старинных сборниках эмблем (см., например, нидерландский сборник 1627 года «*Tyrus mundi*») и остается расхожим вплоть до эпохи модерна включительно (в «Бамбочаде» изображение амура, держащего в руках земной шар, опоясанный ленточкой с лозунгом «вечный мир», упомянуто именно в качестве расхожего: «Но Торопуло уже раньше в “Прожекторе” видел изображение этой бумажки» (Вагинов 1999: 334)). Оно представлено и на нескольких эмблемах популярного в России сборника «Символы и эмблемата» (*Symbola et emblemata* 1705), который выдержал очередное переиздание в 1811 году (Символы и эмблемата 1811: 249, 279).

⁷⁰ Исходя из черновых вариантов этой строки, А. Д. Григорьева пришла к заключению, что «[с]лово *напиток* стимулировало ввод старой перифразы – *земных богов*,

Вместе с тем адресат пушкинского послания, *вельможа*, который наслаждался беседой Вольтера наравне с монархами, приобщается посредством этого *напитка богов* к их кругу, и уже неясно, какое значение принимает формула: узкое или расширенное. Более того, во втором варианте это значение следует определить не как ‘монарх(и) и вельможи’, а весьма необычно – как ‘монархи и вельможа’ (ср. один из черновых вариантов: «Ты леств его вкушал – царей одних напитков») (Пушкин 1937–1959, III: 807)). Невозможно определить и семантику этих *земных богов* – контекст их упоминания панегиричен по всем признакам, кроме одного: их «экссклюзивный» напиток – это *леств*, и то, что она исходит от самого Вольтера, едва ли может изменить ее нравственную природу.

Наконец, в пушкинских набросках 1835 года, относящихся к замыслу о Клеопатре, формула появляется дважды в двух различных стихотворных отрывках и в совершенно разных контекстах:

Фонтаны бьют, горят лампы,
Куруется легкий фимиам.
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам.
(«И вот уже сокрылся день...»)

Чего еще не достает
Египта древнего Царице?
В своей блистательной столице
Толпой рабов охранена
Спокойно властвует она.
Покорны ей земные боги,
Полны чудес ее чертоги.
(«Зачем печаль ее гнетет?...»)

Ни в одном из этих двух фрагментов нельзя определить сходу, кто подразумевается под *земными богами*. По утверждению Б. В. Томашевского (которое представляется правильным), в отрывке «Зачем печаль ее гнетет?...» речь идет о могущественных римских полководцах, которые в разное время были любовниками Клеопатры (Томашевский 1961: 62). Это означает, что разновременные любовники царицы включены Пушкиным в единый ахронный план. Между тем *земные боги* из фрагмента «И вот уже сокрылся день...» помещены на общем для них временном и событийном отрезке: «И сладострастные прохлады / Земным готовятся богам». Следовательно, *земные боги* одного из отрывков заведомо не тождественны *земным богам* другого⁷¹. Проблема различной референции

поддерживающей “улаждающие” свойства “напитка”, отсылку от него к “нектару”» (Григорьева 1969: 35).

⁷¹ По издательской традиции, идущей от Жуковского, отрывок «И вот уже сокрылся день...» на протяжении более ста лет присоединялся к элегии о Клеопатре (в редакции 1828 года), вводимой в текст «Египетских ночей» в качестве второй импрови-

земных богов в двух отрывках, совпадающих по теме, стиховым параметрам и времени написания, непосредственно и побудила меня обратиться к истории формулы. После реконструкции норм ее применения в литературе пушкинской поры и более раннего времени стало очевидным, что в обоих случаях Пушкин пренебрег этими нормами, причем в каждом из них этот шаг выглядит парадоксально, чтобы не сказать – странно. Мой подход к данной проблеме и ее возможное решение изложены в статье (Сошкин 2016), где я постарался доказать, что Пушкин, оставаясь в пределах инварианта стандартных значений формулы (хотя и причудливо комбинируя их), в обоих случаях дополнительно присвоил словосочетанию *земные боги* имплицитный внеформульный семиозис в порядке изошренного интертекстуального приема (благодаря которому этот добавочный семиозис и удостоверяется). Принципиальная допустимость подобного приема, с точки зрения литературной и языковой конъюнктуры, подтверждается тем, что несколько позднее Жуковский в стихотворной повести «Наль и Дамаанти» (1837–1841) счел возможным использовать устойчивое словосочетание *земные боги* (правда, с перестановкой слов) без какой-либо семантической связи с формулой, в нефигуральном смысле:

О вы, боги земные, боги воздушные, духи
Гор и пещер, охраняйте ее прекрасную младость!⁷²

зации итальянца. Образ *земных богов* из этого отрывка был не совсем логично прокомментирован Достоевским в речи о Пушкине (1880): «...А вот и древний мир, вот “Египетские ночи”, вот эти земные боги, севшие над народом своим богами, <...> ставшие впрямь уединенными богами и обезумевшие в отъединении своем, в предсмертной скуке своей и тоске тешащие себя зверствами, сладострастием насекомых, сладострастием пауковой самки, съедающей своего самца» (Достоевский 1984: 146). Мережковский, озабоченный потребностью доказать, что для евреев недоступно истинное творчество, воспользовался этой паучей аналогией (в контексте навязчивой темы inferнальных насекомых у Достоевского) и увязал ее с известным свидетельством о забавах Спинозы с пауками, на основании чего приравнял еврейского философа к жестоким и развратным *земным богам* в изображении Пушкина: «...Везде у Достоевского, где чувствуется “соприкосновение мирам иным” через сладострастие духа – гордыню, или через гордыню плоти – сладострастие – явление этого мистического Насекомого не случайно. Оно напоминает одну загадочную подробность в жизнеописании или “житии” Спинозы: “Когда он желал дать своему уму более продолжительный отдых, – рассказывает простодушный Колерус, – он ловил и стравливал нескольких *пауков* или бросал в паутину мух; и наблюдение за борьбой насекомых доставляло ему такое удовольствие, что, глядя на это, он разражался громким смехом”. Вот странное удовольствие для “кротчайшего из людей на земле”, для святого “рабби Баруха”; вот единственная сладострастная роскошь этого бедного амстердамского жида, который гранит свои стеклышки, довольствуясь молочною кашею и полукружкой пива на четыре су в день, – гладиаторские игры пауков! Не похож ли он в это мгновение на “земных богов”, римлян времен упадка, которые “в предсмертной скуке своей и тоске тешат себя фантастическими зверствами, сладострастием пауковой самки, съедающей своего самца”?» и т.д. («Л. Толстой и Достоевский», 1898–1902 (Мережковский 2000: 422)).

⁷² До Жуковского сходное внеформульное употребление словосочетания *земные боги* имело место в черновом фрагменте трагедии Кюхельбекера «Аргиевие» (1822–1824): «Излив млекó и темное вино / Богам земным, подземным и небесным <...>. / О други! – помирим святым обетом / Героя тень» (Кюхельбекер 1967: 716). Возможный позднейший

* * *

Подытожим сказанное. Формула *земной бог / земные боги* проникает в русскую письменность со второй половины XVII века, однако лишь в эпоху Просвещения она утверждается как литературно-стилистическое клише. Почти исключительно в этом негибком качестве она используется вплоть до 1830-х годов, распределяясь между двумя противоположными контекстами: панегирическим, восходящим к византийскому и опосредованно – древнеримскому культу императора, и дидактическим / обличительным / уничижительным, прочно связанным с ветхозаветными источниками, прежде всего – 81-м псалмом. Несмотря на то что в эпоху романтизма второй из этих контекстов заметно преобладает над первым, даже он не посягает на принадлежность формулы к высокому стилистическому регистру. Как подсказывает предварительная (и, нельзя не признать, даже в качестве таковой недостаточно фундированная) проверка, в этом отношении характер употребления формулы в России, возможно, разнится с западной литературной практикой, в особенности французской, которая еще в период, предшествующий укоренению формулы в русском риторическом обиходе, практически отказала ей в серьезной, нейронической модальности. В 1830–1840-е годы намечается травестирование формулы, расшатывание ее привычных контекстуальных и семантических рамок и даже ее негация посредством использования словосочетания *земные боги* в отрыве от его формульного значения. Изобретательней и предприимчивей своих современников в обращении с формулой был Пушкин, чьи ранние эксперименты с нею относятся еще к лицейской поре⁷³. Во второй половине XIX – первой трети XX века первоначальное значение формулы ‘монарх(и), сильные мира сего’ оказывается почти вытесненным парадигмой более демократичных значений ‘властитель дум, гений, объект обожания’, а также специальными значениями – ‘человек’, ‘государство’ и др.

пример дефигурализации словосочетания *земной бог* появляется в поэме Хлебникова «Гибель Атлантиды» (1911–1912). Провоцируя жреца, рабыня говорит ему: «Хочешь? / Стань палачом, / Убей меня, ударь мечом. / Рука подняться не дерзает? / На части тотчас растерзает / Тебя рука детей, внучат / – На плечи, руки и куски, / И кони дикие умчат / Твой труп разодранный в пески. / Ах, вороным тем табуном / Богиня смерти, гикнув, правит, / А труп, растоптан скакуном, / Глазами землю окровавит. / Ведай, знай: сам бог земной / Схватит бешено копые / И за честь мою заступится». По-видимому, *бог земной* обозначает здесь олицетворение земной стихии, относящееся к тому же пантеону, что и *богиня смерти*. По поводу отличия поэтических фразеологизмов от общеязыковых ср. замечание Григорьевой (1969: 6), что в поэтическом тексте в зависимости от контекста одно и то же словосочетание способно выступать и в качестве крылатого слова, и с сохранением полноточности входящих в его состав лексем.

⁷³ Смелость Пушкина в обращении со значениями и объемом значения фразем уже привлекала внимание исследователей. Например, Н. В. Перцов и И. А. Пильщиков (2003/2005: 75–76) проанализировали использование выражения *трын-трава* в оде «На выздоровление Лукулла» (1835) в значении, резко отличном от нормативного.

ЛИТЕРАТУРА

- Алданов М. А. *Собрание сочинений: В 6 томах*. Т. I. Москва, 1993.
- Бакунин М. А. *Избранные сочинения: [В 5 томах]*. Т. III. Петроград; Москва, 1920.
- Белый Андрей. *Собрание сочинений*. Общая редакция Л. А. Сугай. [Т. VIII]: Арабески: Книга статей; Луг зеленый: Книга статей. Составители А. П. Полякова, П. П. Апрышко. Москва, 2012.
- Бердяев Н. А. *Философия свободы. Смысл творчества*. Составление Л. В. Полякова. Москва, 1989.
- Бердяев Н. А. *Новое религиозное сознание и общественность*. Составление В. В. Сапова. Москва, 1999.
- Бердяев Н. А. *Sub Specie aeternitatis: Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906 гг.)*. Составление В. В. Сапова. Москва, 2002.
- Блок Марк. *Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии*. Перевод В. А. Мильчиной. Москва, 1998.
- Брюсов В. *Собрание сочинений: В 7 томах*. Под общей редакцией П. Г. Антокольского и др. Т. V. Москва, 1975.
- Булгарин Ф. *Димитрий Самозванец: Исторический роман*. 2-е изд., исправл. Ч. I. Санкт-Петербург, 1830.
- Бунин И. А. *Полное собрание сочинений: В 13 томах*. Т. V. Москва, 2006.
- Вагинов К. *Полное собрание сочинений в прозе*. Составление А. И. Вагиновой, Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. Санкт-Петербург, 1999.
- Вельтман А. Ф. *Странник*. Составление Ю. М. Акутина. Москва, 1978.
- Волошин М. *Собрание сочинений*. Под общей редакцией В. П. Купченко, А. В. Лаврова. Т. IV. Москва, 2006.
- Вяземский П. А. *Записные книжки: (1813–1848)*. Издание подготовила В. С. Нечаева. Москва, 1963.
- Гаспаров Б. М. *Поэтический язык Пушкина*. Санкт-Петербург, 1999.
- Гегель Г. В. Ф. *Философия права*. Перевод Б. Г. Столпнера, М. И. Левиной. Редакторы и составители Д. А. Керимов, В. С. Нерсисянц. Москва, 1990.
- Горький Максим. *Собрание сочинений: В 18 томах*. Т. IV. Москва, 1960.
- Григорьева А. Д. «Поэтическая фразеология Пушкина». Левин В. Д. (ред.). *Поэтическая фразеология Пушкина*. Москва, 1969: 5–292.
- Державин Г. Р. *Сочинения: [В 9 томах]*. Составитель Я. Грот. Санкт-Петербург, 1864–1883.
- Дорошевич В. М. *Сказки и легенды*. Минск, 1983.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений: В 30 томах*. Т. XXVI. Ленинград, 1984.
- Жаботинский В. (З.) *Сочинения: В 9 томах*. Т. I. Минск, 2007.
- Живов В. М., Успенский Б. А. «Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России» [1987]. Успенский Б. А. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. 2-е изд., исправл. и перераб. Москва, 1996: 205–337.
- Зелинский Ф. Ф. *Религия эллинизма*. Москва, 2014.
- Канторович Э. *Два тела короля: Исследование по средневековой политической теологии*. 2-е изд., исправл. Перевод М. А. Бойцова, А. Ю. Серегиной. Москва, 2015.
- Каптерев Н. Ф. *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович: [В 2 томах]*. Т. II. Сергиев Посад, 1912.
- Карамзин Н. М. *История Государства Российского: [В 12 томах]*. Санкт-Петербург, 1818–1829.
- Кекавмен. *Советы и рассказы: Поучение византийского полководца XI века*. 2-е изд., перераб. и доп. Перевод и составление Г. Г. Литаврина. Санкт-Петербург, 2003.
- Кюхельбекер В. К. *Избранные произведения: В 2 томах*. Составление Н. В. Королевой. Т. II. Москва; Ленинград, 1967.
- Левшин 1780 – *Поучительные слова... сказыванныя... Платоном, архиепископом Московским и Калужским и Святотроицкия Сергиевы Лавры священно-архимандритом: [В 3 томах]*. Т. III. Москва, 1780.

- Лесков Н. С. *Полное собрание сочинений: В 30 томах*. Т. V. Москва, 1998.
- Ломоносов М. В. *Полное собрание сочинений: [В 10 томах]*. Т. VIII. Москва; Ленинград, 1959.
- [Лузин] Михаил, епископ. *Библейская наука*. Кн. 2: Пятикнижие Моисеево. Тула, 1899.
- Мариенгоф 1990 – *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шерше-невича, Грузинова*. Составление С. В. Шумихина, К. С. Юрьева. Москва, 1990.
- Махно Н. *Воспоминания*. Москва, 1992.
- Мережковский Д. С. *Собрание сочинений: В 4 томах*. Составление О. Н. Михайлова. Москва, 1990.
- Мережковский Д. С. *Л. Толстой и Достоевский*. Составление Е. А. Андрущенко. Москва, 2000.
- Новгородцев П. И. *Об общественном идеале*. Составление А. В. Соболева. Москва, 1991.
- Перцов Н. В., Пильщикова И. А. «“Бессмертное поношение”: (Об одном из последних бурлескных опытов Пушкина)». *Philologica* 8 (2003/2005): 57–88.
- Поэты 1972 – *Поэты 1820–1830-х годов: В 2 томах*. Общая редакция Л. Я. Гинзбург. Составление В. Э. Вацура. Т. I. Ленинград, 1972.
- Поэты кружка Станкевича 1964 – *Поэты кружка Н. В. Станкевича*. Составление С. И. Машинского. Москва; Ленинград, 1964.
- Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений: В 16 томах*. Москва; Ленинград, 1937–1959.
- Русские повести 1950 – *Русские повести XIX века: (20-х – 30-х годов): В 2 томах*. Составление Б. С. Мейлаха. Москва; Ленинград, 1950.
- Салиас Е. *Сочинения: В 2 томах*. Составление Ю. Беляева. Москва, 1992.
- Символы и эмблемата 1811 – Символы и эмблемата... Санкт-Петербург, 1811.
- Соболев Л. *Капитальный ремонт: Роман*. Москва, 1971.
- Солдатские стихи 1933 – «Солдатские стихи XVIII века». Публикация Г. Гуковского. *Литературное наследство*. Т. 9/10: XVIII век. Москва, 1933: 112–152.
- Сошкин Е. «Земные боги: Мотивы “Антония и Клеопатры” в пушкинских фрагментах 1835 года». *Временник Пушкинской комиссии* 32 (2016): 275–294.
- Степняк-Кравчинский С. М. *Сочинения: В 2 томах*. Москва, 1958.
- Тан-Богораз В. *Жертвы дракона: Повесть из жизни первобытных людей*. [Ленинград], 1927.
- Теория государства 1898 – *Теория государства у славянофилов*. Санкт-Петербург, 1898.
- Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений: [В 90 томах]*. Т. XXVIII. Москва, 1957.
- Томашевский Б. В. «Текст стихотворения Пушкина “Клеопатра”». *Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук* 25 (1955): 216–227.
- Томашевский Б. В. *Пушкин: Кн. 2: Материалы к монографии (1824–1837)*. Москва; Ленинград, 1961.
- Трубецкой В. С. *Записки кирасира: Мемуары*. Составление В. П. Полюковской. Москва, 1991.
- Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и писем: В 6 томах*. Т. I. Москва, 2002.
- Устрялов Н. В. *Избранные труды*. Составление В. Э. Багдасаряна, М. В. Дворковой. Москва, 2010.
- Философов Д., Гиппиус З., Мережковский Д. *Царь и революция*. Составление под общей редакцией М. А. Колерова. Перевод О. В. Эдельман. Москва, 1999.
- Фонвизин Д. И. *Собрание сочинений: В 2 томах*. Составление Г. П. Макогоненко. Т. II. Москва; Ленинград, 1959.
- Франк С. Л. *Сочинения*. Составление Ю. П. Сенокосова. Москва, 1990.
- Хомяков А. С. *Полное собрание сочинений: [В 8 томах]*. Под редакцией А. Ф. Гильфердинга. Т. IV. Москва, 1873.
- Чернов В. М. *Перед бурей: Воспоминания*. Нью-Йорк, 1953.
- Эртель А. *Гарденины, их дворня, приверженцы и враги*. Москва, 1890.
- Bible 1805 – *La Saint Bible ou le Vieux et le Nouveau Testament*. Т. II. Genève, 1805.
- Bossuet 1836 – *Oeuvres complètes de Bossuet*. Т. X. Paris, 1836.
- Coyer G.-F. *La Noblesse Commercante*. Londres; Paris, 1756.
- Essais de Sermons 1698 – *Essais de Sermons, pour l'Advent*. Paris, 1698.

- Geflügelte Worte 1964 – *Geflügelte Worte: Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. Gesammelt und erläutert von G. Büchmann. Berlin, 1964.
- Grand Vocabulaire François 1769 – *Le Grand Vocabulaire François*. T. VIII. Paris, 1769.
- Nouveau Dictionnaire François 1994 – *Nouveau Dictionnaire François*. Cologne, 1994.
- Palmer W. *The Patriarch and the Tsar*. Vol. II. London, 1873.
- Saint-Victor P. de. *Hommes et dieux: Études d'histoire et de littérature*. Paris, 1867.
- Symbola et emblemata 1705 – *Symbola et emblemata...* Amstelædami, 1705.
- Vollständige Kirchen- und Hauss-Music 1720? – *Vollständige Kirchen- und Hauss-Music, darinnen ausserlesene Gesänge*. Breslau, 1720?

Јевгеније Сошкин

О ИСТОРИЈИ ФОРМУЛЕ „ЗЕМАЉСКИ БОГ“

Резиме

Формула „земаљски бог (Бог)“ која је од друге половине XVII века коришћена у руској писмености за именовање монарха, раније се у истраживачкој литератури разматрала углавном као једна од манифестација сакрализације руског цара. У датом раду је изабран други угао њене анализе: овде се у центру пажње нашао утицај тог парарелигиозног култа на руску норму употребе формуле (укључујући различите обиме њеног значења и семантичке контексте) у XVIII и XIX веку и демократизација/ плурализација те норме слабљењем култа цара. На крају, 1830–1840-их година примећује се травестирање формуле, слабљење њених уобичајених контекстуалних и семантичких оквира, и чак њена негација посредством употребе синтагме земаљски бог одвојено од њеног пређашњег значења. Како се испоставља, у другој половини XIX и првој трећини XX века првобитно значење формуле „монарх, силник свијета овога“ је скоро сасвим потиснуто парадигмом значења у демократском духу „властелин мисли, геније, објекат обожавања“, као и посебним значењима: „човек“, „царство“, итд.

Кључне речи: „земаљски бог“, језичка формула, руска култура, семантика.

Станислав Савицкий

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Санкт-Петербург
stassavitski@yahoo.com

ОБ ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ В РОССИИ ДЕВИЗА ВОЛЬТЕРА *ÉCRASEZ L'INFÂME**

В заметке исследуется, откуда в русском переводе вольтеровского девиза *écrasez l'infâme*, который правильнее всего переводить как «раздавите бесчестного», возник такой, казалось бы, грубый советизм, как «гадина». Автор показывает, что, хотя эта фраза была близка антиклерикальному пафосу раннесоветских идеологов, тем не менее она возникла гораздо раньше, еще в переводах XIX века. Вместе с тем в середине XIX века, в трудах разночинцев-шестидесятников, значение девиза *écrasez l'infâme* стало пониматься расширительно, и сам девиз в результате превратился в удобную формулу – впрочем, переведенную иными способами. Нынешнее звучание эта формула приобрела благодаря литератору и публицисту С. С. Шашкову, который использовал вариант перевода, звучавший как «душите гадину» и изначально отсылавший к библейскому образу змея-искусителя.

Ключевые слова: Вольтер, антиклерикализм, русская культура, советская идеология, *écrasez l'infâme*.

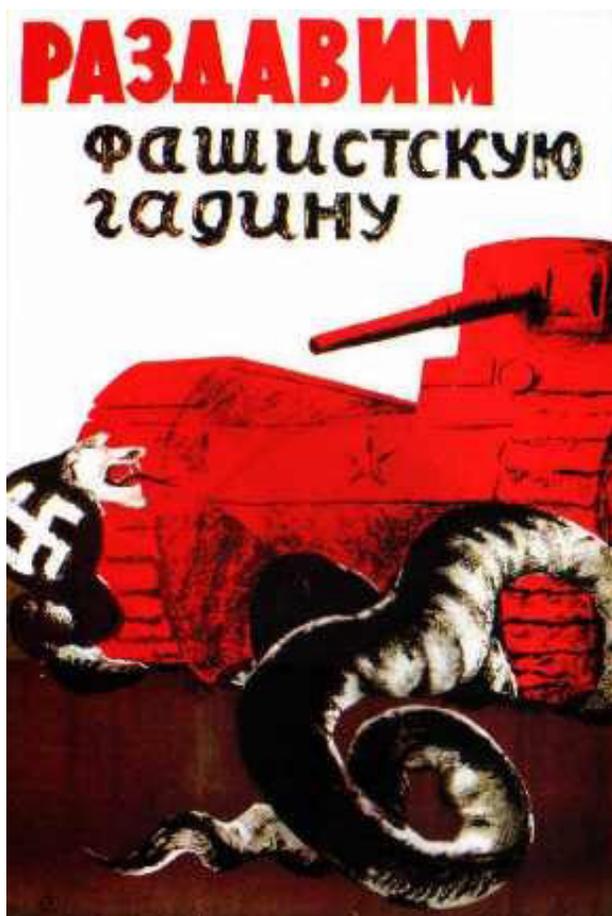
The article explores how, in the history Russian translations of Voltaire's motto "*écrasez l'infâme*," which is most correctly translated as "crush the infamous," the word "*l'infâme*" came to be translated with the crude Sovietism *gadina* ('monster', lit. 'reptile'). The author shows that, although this phrase was kindred to the anticlerical spirit of the early Soviet ideologists, it nevertheless appeared much earlier, in nineteenth-century translations. Furthermore, in the works of the literary *raznochintsy* in mid-nineteenth-century Russia, the meaning of "*écrasez l'infâme*" was understood broadly, and as a result became a convenient formula that was translated in a variety of ways. The expression got its present form ("*razdavite gadinu*") from the author and journalist Seraphim Shashkov, who translated "*écrasez l'infâme*" as "choke the reptile" ("*dushite gadinu*"), referring to the biblical figure of the serpent tempter.

Key words: Voltaire, Anti-clericalism, Russian culture, Soviet ideology, "*écrasez l'infâme*".

Выражение «раздавите гадину» (вариант «душите гадину») в массовом сознании связано в первую очередь с антифашистскими лозунгами

* Автор сердечно благодарит заведующую Центром изучения эпохи Просвещения (Библиотека Вольтера, РНБ) Наталью Михайловну Сперанскую за ценные замечания и советы.

периода Второй мировой войны. В подобном переводе на русский знаменитый девиз Вольтера *écrasez l'infâme* («раздавите бесчестного») самой формой призыва быть безжалостным к недостойным напоминает типичное советское пропагандистское клише. Демонстративная грубость, агрессивность и безжалостность к адресату ненависти присущи заголовкам рабкоровских газет, лозунгам, которыми изобиловали народные демонстрации, или плакатам времен Великой Отечественной (ил. 1–2).



Ил. 1. Раздавим фашистскую гадину. Плакат (1942)



Ил. 2. Первая страница минской газеты *Раздавім фашысцкую гадзіну* 138 (1945)

Предположить, что девиз Вольтера, облеченный в форму советской агитационной риторики, существует в современной русской культуре именно в советизированном варианте, не было бы абсурдной гипотезой. Многие досталось нам в наследство от СССР. Пусть Вольтер ввел в обиход это выражение еще в 1759–1760 годах, перевести его на русский именно таким образом могли именно в первые десятилетия советской власти. Философ-скептик, которого в Советской России зачастую выдавали за атеиста, несмотря на то что он был деистом с монархическими взглядами, фигурировал в коммунистической пропаганде как предтеча и единомышленник строителей нового общества, борющегося с религиозным мракобесием и клерикализмом. Он не был единственным деятелем эпохи Просвещения, актуальным в советском контексте. Идеалы и ценности Просвещения, его ключевые фигуры были важны для идеологов демократизации культуры и образования в СССР. То, что фраза *écrasez l'infâme*

стала известна широкой публике в связи с обращением Вольтера к французскому монарху с прошением отменить предвзятый приговор тулузского парламента, обвинившего Каласа-старшего в убийстве сына, который якобы вопреки воле родителей желал принять католичество, а других членов семьи признавшего пособниками убийцы, тоже едва ли могло помешать пропагандистам 1920–1940-х годов предвзято интерпретировать исторические факты. Все эти подробности дела Каласа, о котором Вольтер писал как об одном из вопиющих преступлений правосудия своего времени, были малосущественны для воинствующих атеистов. Слово «гадина» как просторечное оскорбление еще более склоняет нас к мысли, что, скорее всего, так популистски мог звучать именно советский пропагандистский перевод, не передающий и половины смысла французской фразы. Приведем пример ее использования из эпистолярного наследия Вольтера:

L'infâme est bien puissante vers le Danube. Vous me dites qu'elle perd son crédit vers la Seine, je le souhaite; mais songez qu'il a trois cent mille hommes gagés pour soutenir ce colosse affreux... Tout ce que peuvent faire les honnêtes gens, c'est de gémir entre eux, quand cette superstition est persécutante, et de rire quand elle n'est qu'absurde... Quoi que vous fassiez, écrasez l'infâme, et aimez qui vous aime (D 10810, 28. 11. 1762)¹.

В переписке, в том числе в письмах к философам-просветителям, в частности к Д'Аламберу и Дидро, Вольтер использовал формулировки *écrasez l'infâme* или *écrasons l'infâme*, а также в качестве подписи – сокращенный вариант девиза *Écr. Linf.* В русском переводе существительное *l'infâme* передано неправильно. Тут можно было бы выбирать между 'бесчестным', 'непорядочным', 'нечестивым', 'подлым' и другими синонимами. «Гадина» никоим образом не присутствует в словах Вольтера. Перевод, акцентирующий и утрирующий оскорбительность и жестокость фразы, можно было бы счесть советизмом, сохранившимся в русской культуре до сегодняшнего дня. Однако в действительности история девиза Вольтера в России отсылает к более давним эпохам.

Под *l'infâme* Вольтер понимал суеверие, фанатизм и нетерпимость. Наиболее выразительно наряду с некоторыми письмами его критика мракобесия и клерикализма прозвучала в трактате «О веротерпимости». Метафора мракобесия как монстра, по всей видимости, появилась в ходе полемики о бесчеловечности церковных предрассудков. «Il est temps que le monstre de la superstition soit enchainé», – писал Вольтер графу Шувалову в 1768 году (D 15349, 03. 12. 1768)². Анималистическим воплоще-

¹ Здесь и далее письма Вольтера цитируются по дефинитивному изданию: (Voltaire 1968–1977). Ср. также письмо к Дидро: «...Je vous recommande l'infâme. Il faut la détruire chez les honnêtes gens, et la laisser à la canaille, grande ou petite, pour la quelle elle est faite» (D 10728, 25. 09. 1762).

² Ср. русский перевод: «Время уже чудовищу суеверия быть скованным» (Письма 1808: письмо от 03. 12. 1768).

нием этого монстра стал змей-искуситель, один из образов сатаны. Слово «гадина» вплоть до советского времени означало в первую очередь «пресмыкающееся животное, возбуждающее омерзение, гада» (Словарь 1847: 253). У Даля читаем: «Ползучее животное, пресмыкающееся, противное человеку» (Даль 1880: 340). На рубеже XIX–XX веков, если судить по «Словарю русского языка» Академии наук, первое значение сохранялось прежним (Словарь 1895: 764). Вторым значением словаря фиксируют «род брани», «мерзавец, сквернавец» или «бранное слово». Уже в раннесоветское время первое значение смешивается со вторым, либо расценивается как архаизм, либо вовсе не указывается. В первом издании словаря Ушакова *гадина* – «существо (животное, человек), вызывающее брезгливость, отвращение» (Ушаков 1935: 534). Ему вторит Ожегов: «Тот, кто вызывает к себе отвращение, гадливость» (Ожегов 1949: 112). В советское время слово «гадина» стало оскорблением, перестав обозначать пресмыкающихся или земноводных. С тех пор вплоть до наших дней оно не связано с мифологией змея-искусителя. В таком значении оно употреблялось и в советской агитации, зафиксировавшей его современный смысл. Образ чудовища религиозной нетерпимости советская культура унаследовала из давних споров о роли церковной этики, цензуры и пропаганды в социуме. Советская культура апроприировала элемент антирелигиозной риторики, как и многие другие составляющие дореволюционной русской культуры: лексику демократического движения 1860-х годов (*гласность, перестройка*), топосы христианства (*пламенное сердце*). Со временем первоначальное значение и узус тех или иных понятий или фигур речи вытеснились новыми. Так, в частности, произошло с топосом *пламенного сердца*, превратившегося из ветхозаветного символа подлинной христианской веры в формулу советского энтузиазма и служения новому обществу, строящему общее благо (Савицкий 2012).

Похожая судьба была и у русского перевода знаменитой фразы Вольтера. Она была перенята советской культурой у разночинцев-шестидесятников. Именно тогда *écrasez l'infâme* стало переводиться так, как мы привыкли знать это выражение. Прежде цензурные соображения или иные причины не позволяли по отношению к церкви и религии употреблять столь оскорбительное слово, как «гадина». Е. Ф. Рознотовский в переводе книги о деле Каласа предпочитал обтекаемые формулировки наподобие «горе гонителям» (Вольтер 1788: 7, 169). Самой императрице провокационная антиклерикальная образность тоже не была свойственна. В письме Вольтеру она обходилась комплиментарным стилем, избавленным от аффектации: «Vous avez combattu les ennemis réunis des hommes, la superstition, le fanatisme, l'ignorance, la chicane, les mauvais juges et la partie du pouvoir qui repose entre les mains des uns et des autres» (Voltaire – Catherine II 2006: 53). Антивольтерьянец И. М. Кандорский переводил французский оригинал наиболее корректно: «Всякая секта *вольнодумцев* <...> имела свои скрытые и тайные собрания, свои дома, в которые стекаясь, предполагали всегда единственной целью *попрание нечестия*...»

(Кандорский 1811: 120). Оппонент философа-скептика предложил и другой, не менее точный перевод выражения Вольтера: «В *клубах* и больших собраниях люди важные, почтенные, рассуждая тихо, самым скромным видом усиливаются подавить нечестие» (Кандорский 1811: 120). Оба варианта – «попрать нечестие» и «подавить нечестие» – пожалуй, лучше всего передают смысл высказывания философа. Ту же формулировку «подавляй нечестие» находим и в переводе книги Баррюэля «Волтеринанцы, или История о якобинцах» (Баррюэль 1805–1809).

Кто же из литераторов 1860-х годов был автором вошедшего впоследствии в обиход перевода девиза Вольтера?

В 1860–1870-е годы интерес к Вольтеру в России был вновь чрезвычайно высок в связи с полемикой о роли церкви и религии в обществе, переживающем кризис религиозных ценностей. С одной стороны, Н. К. Михайловский в статье «Вольтер-человек и Вольтер-мыслитель» не взялся переводить эту фразу, оставив слово *l'infâme* без пояснений: «Как один из порядочных людей, Вольтер ненавидел *l'infâme*. И призывал царей к этому»³. Осторожностью ли объяснить эту нерешительность или тем, что слово «нечестие» не несло в себе религиозных коннотаций, которые было важно подчеркнуть в данном случае, – вопрос, заслуживающий отдельного рассмотрения в контексте соотношения этических ценностей и религиозных устоев, обсуждавшегося в России тех лет. В блестящей статье Д. И. Писарева «Популяризаторы отрицательных идей» – одном из лучших русских текстов о великом скепнике, – в размышлениях о четырех процессах 1760-х годов, о которых писал Вольтер, в том числе и о деле Каласа, есть непривычное для современного русского языка употребление слова «гадость»: «Четыре гадости были открыты по инициативе частного человека, дряхлого и больного старика. Но сколько же гадостей оставалось в неизвестности?»⁴ Интересно, что первое, зоологическое значение слова «гадина», которое фиксирует Даль, подразумевало дифференциацию пресмыкающихся на четыре вида: «Их четыре отдела: змея, лягушка, черепаха, ящерица» (Даль 1880: 340). Возможно, Писарев в своей статье сатирически уподоблял четыре церковных скандала – равному количеству разновидностей «ползучих животных, противных человеку».

Появлением же «гадины» в истории восприятия антиклерикалистских идей Вольтера в России мы обязаны, по всей видимости, Серафиму Серафимовичу Шашкову – ныне забытому литератору, публицисту и историку, заметной фигуре в русской литературе середины XIX века. Современникам он был известен как автор статей, опубликованных в «толстых» журналах Санкт-Петербурга и Москвы. Шашков много писал об истории «женского вопроса» и феминизма в России, а также об истории и культуре Сибири. В 1870 году на страницах журнала «Дело» он

³ *Отечественные записки* 192/9 (1870): 15.

⁴ *Луч* 1 (Санкт-Петербург, 1866): 208.

опубликовал статью о Вольтере, в которой перевел фразу философа лингвистически неправильно, но удачно, если судить по тому, что именно этот перевод прижился. В изложении Шашкова Вольтер предстал несколько неловко, как «неумолкающее эхо клика “душите гадину!”»⁵ Однако неуклюжесть выражения и неточность перевода не помешали, как это часто случалось в истории культуры, именно этому варианту, в котором «душите» заменяется на «раздавите», войти в обиход. Начало было положено, и с тех пор в общественном сознании утвердился этот вариант перевода, который в советское время вполне соответствовал официальным антицерковным, антирелигиозным настроениям, распространенным не только в пропаганде и агитации, но и в среде интеллектуалов-атеистов. Сужение значения слова «гадина» до оскорбительного в советский период фиксирует деконтекстуализацию девиза Вольтера с возможностью использовать его как жестокий, уничижительный призыв быть безжалостным к недостойному.

ЛИТЕРАТУРА

- Баррюэль. *Волтерианцы, или История о якобинцах...: В 12 частях*. Москва, 1805–1809.
- Вольтер. *История сокращенная о смерти Жана Каласа и о Каласах вообще*. Санкт-Петербург, 1788.
- Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах*. Т. 1. Санкт-Петербург, 1880.
- [Кандорский И. М.] *Вольнодумец, убеждаемый в несправедливости его рассуждений, в истине бессмертия души и в любви евангельской веры*. Москва, 1811.
- Ожегов С. И. (сост.). *Словарь русского языка*. Москва, 1949.
- Письма 1808 – *Письма Вольтера к графу Шувалову и некоторым другим российским вельможам, 1757–1773*. Москва, 1808.
- Савицкий С. «Авангард на службе диалектики: Геннадий Гор, Изорам и пуризм». Долинин А. и др. (сост.). *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей в честь 65-летия Бориса Ароновича Каца*. Санкт-Петербург, 2012: 397–425.
- Словарь 1847 – *Словарь церковно-славянского и русского языка*. Т. 1. Санкт-Петербург, 1847.
- Словарь 1895 – *Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук*. Т. 1. Санкт-Петербург, 1895.
- Ушаков Д. И. (сост.). *Толковый словарь русского языка*. Т. 1. Москва, 1935.
- Voltaire. “Correspondence and Related Documents”. Definitive edition by Th. Besterman. *The Complete Works of Voltaire*. Vol. 85–135. Genève; Banbury; Oxford, 1968–1977.
- Voltaire, Catherine II. *Correspondance 1763–1778*. Texte présenté et annoté par Alexandre Stroev. Paris, 2006.

⁵ Дело 12 (1870): 179. Ср.: Дело 12 (1870): 298.

Станислав Савицки

О СУДБИНИ ВОЛТЕРОВЕ ДЕВИЗЕ ÉCRASEZ L'INFÂME У РУСИЈИ

Резиме

У забелешци се истражује одакле се у руском преводу Волтерове девизе *écrasez l'infâme*, коју је најправилније преводити „угазите нечасног“, појавио такав, рекло би се врло груб совјетизам, као што је „рђа“. Аутор показује да је премда будући блиска антиклерикалном патосу раних совјетских идеолога, ова фраза ипак настала доста раније, још у преводима из XIX века. Уз то, средином XIX века, у радовима разночинаца из шездесетих година значење девизе *écrasez l'infâme* се проширује, и сама девиза се на крају претвара у пригодну формулу, преведену, уосталом, на другачији начин. Ова формула је данашње звучање добила захваљујући књижевнику и публицисти С. С. Шашкову, који је користио варијанту превода „уништи рђу“, позивајући се тако на лик библијске змије.

Кључне речи: Волтер, антиклерикализам, руска култура, совјетска идеологија, *écrasez l'infâme*.

Игорь Добродомов

Московский педагогический государственный университет

РУССКОЕ ДИАЛЕКТНОЕ СЛОВО РУССКОГО СЕВЕРА И СИБИРИ (УРОС)

Статья посвящена слову «урос», распространенному во многих северных, уральских и сибирских диалектах русского языка. Его набор значений обычно определяется как «упрямство, нор; упрямый, капризный человек, упрямое животное; каприз; сглаз, порча; неудача и т.п.». Его этимология до конца не ясна. Отвергая ряд возможных реконструкций, автор склоняется к тому, что, вероятнее всего, истоки слова «урос» можно найти в финно-угорских языках – коми-пермяцком или коми-зырянском.

Ключевые слова: диалектология, русские диалекты, коми-пермяцкий язык, коми-зырянский язык, «урос».

The article discusses the word *uros*, common in many northern, Ural and Siberian dialects of the Russian language. Its meanings are usually described as “obstinacy, capriciousness; a stubborn, capricious person, stubborn animal; caprice; evil eye, damage; unlucky accident, etc.”. Its etymology is not completely clear. Rejecting a number of possible reconstructions, the author concludes that the word *uros* probably has Finno-Ugric origins (Komi-Permyak or Komi-Zyrian languages).

Key words: dialectology, Russian dialects, Komi-Permyak language, Komi-Zyrian language, *uros*.

В недавно появившемся очередном выпуске «Словаря русских народных говоров» (Словарь 2014: 351–352) помещено диалектное многозначное слово *урос* – ‘упрямство, нор; упрямый, капризный человек, упрямое животное; каприз; сглаз, порча; неудача и т. п.’, распространение которого покрывает север европейской части России от Мурманской области, Урал и всю Сибирь до Дальнего Востока.

Русская академическая лексикография в лице «Опыта областного великорусского словаря» (Опыт 1852) впервые обратила внимание на это сильно варьирующееся на разных территориях России слово *ура́зь*, *ура́сь*, *уро́сь* и т.п. в значениях ‘упрямец; упрямец; каприз’ с производными, что В. И. Даль позже смог унифицировать, разобравшись в путанице этого академического словаря:

ура́зистый <...> О лошадахъ: норовистый, упрямый. *Уразистъ* больно ты у меня, воронко. Арханг. Шенк. **ура́зить** <...> Ударить. Новгород. Бѣлоз.

- ура́зь** <...> 2) Упрямецъ. Арханг.
у́расить <...> Упрямиться. *Полно урасить. Лошадь урасить.* Арханг. Арханг. Шенк. Волог. Сольвыч. Камч. Перм. Усол.
у́рась <...> То же, что ура́зь во 2 значении, упрямецъ. *Экой онъ у́рась!* Арханг. Арханг. Шенк. 2) Упрямество. *Лошадь съ урасомъ.* Волог. Сольвыч. – *На урасъ.* На бѣду, къ досадѣ, къ несчастію. *На урасъ тутъ попалъ.* Камч.
урóсить <...> (сов. заурóсить) Капризничать, своевольничать, упрямиться. *Конь зауросилъ. Ребенокъ уросить.* Иркут.
у́росить <...> То же, что урóсить. *Онъ еще уросить.* Волог. Перм. Том.
урóсливый <...> Капризный, преимущественно одѣтях. Иркут.
урóсь <...> Капризь. *На него уросъ пришелъ.* Иркут. (Опыт 1852: 240).

В этих выписках вызывают сомнения лишь иркутские формы с ударением на -ó- (не на -ý-)¹, *урóсить*, *урóсливый*, *урóсь*, которые не подтверждаются более поздним изданием – «Иркутским областным словарем», подготовленным кафедрой русского языка Иркутского государственного педагогического института (Иркутский областной словарь 1973–1979, III: 88). Активный критик академического «Опыта областного великорусского словаря» и «Дополнений» к нему, Даль не включил эти формы в свой капитальный «Толковый словарь живого великорусского языка» (Даль 1955, IV: 509).

Даль унифицировал орфографию ударения, а также поместил под вопросом этимологию:

У́РОСИТЬ или *-ся, у́росничать* (отъ татрс. *урусь*, русский?) *каз. вят. влгд. прм. сиб.* упрямиться, упираться, упорствовать; вередовать, причудничать, капризничать; настаивая безрассудно, не уступать. *Дитя уросить(тсѣя), зауросило. Лошадь с норовомъ, уросить. Уросливый*, упорный, упрямый, непокорный, непослушный, капризный и своевольный. *Уросливый конь воду возить. На урослива коня не жалтъй ремня. Урось* ж. упрямество, упорство. *Урось* м. упрямецъ, строптивецъ, упорный челоуѣкъ, скотина; своевольникъ, нѣслухъ; плаксивое, сердитое, капризное дитя (Даль 1955, IV: 509)².

Однако редактор третьего издания словаря Даля И. А. Бодуэн де Куртенэ включил в него забракованный великим лексикографом сомнительный иркутский материал со ссылкой на «Опыт областного великорусского словаря» (Даль 1909: стлб. 1061), который Даль постоянно критиковал за ненадежный материал.

Во второй половине XIX века слово *урос* и производные от него начинают проникать в русскую литературную речь, при этом иногда

¹ К иркутскому материалу «Опыта областного великорусского словаря» имели отношение князь А. Шаховской и академик И. И. Срезневский (Опыт 1852: XI).

² Такая же этимология и в статье: «**ЗАУРОСИТЬ** *вост. вят.* заупрямиться, начать упрямиться. *-ся*, упорствовать, закоснѣтъ въ упрямествѣ (от татрск. *урусь?*)» (Даль 1955, I: 656).

подчеркивается их диалектный местный характер, как это имеет место в письмах декабриста Е. П. Оболенского (1796–1865): «Они еще дети – и дети капризные – с небольшим уросом, по сибирскому выражению» (Головачев 1907: 69). А также: «Я видалъ много такихъ винтовокъ, можно сказать, капризныхъ, или, какъ говорятъ сибиряки – *уросливыхъ*» (Черкасов 1884: 29).

Неуверенная (со знаком вопроса!) этимология Даля получает в романе П. И. Мельникова (А. Печерского) «В лесах» (1875) развернутый вид примечания к употреблению слова в речи персонажа: «И очень опасаясь я, матушка, не прогнѣвать бы мнѣ Тимофея Гордеича... Сама знаешь, какой привередливый онъ да уросливый». Пояснение к последнему слову представляет собой этимологию к не вполне ясному слову: «Уросливый – отъ уросить – капризный, своенравный. Слово это употребляется въ Поволжьѣ, въ восточныхъ губерніяхъ и въ Сибири. Происходить отъ татарскаго урусъ – русскій. Татары своенравныхъ и причудливыхъ людей зовутъ русскими» (Мельников-Печерский 1909: 318–319, примеч.*).

Этимолог М. Фасмер из одного слова *урос* едва ли правильно сделал два омонима и отверг этимологические соображения Мельникова как недостоверные; но и этимологические соображения самого Фасмера о том же самом слове в камчатских говорах также неубедительны:

Урос I «упрямец, норовистый конь», арханг. (Подв<ысоцкий>), вятск. (Васн<ецов> *уросить* «упрямиться, упираться», казанск., вятск., вологодск., перм., сиб. (Даль), *уросливый* «упрямый» (Мельников). Широко распространено толкование из тюрк. *ugus* «русский», потому что татары считают русских упрямыми (Даль 4, 1061; Мельников 6, 95). Недостоверно.

Урос II «неудачная ловля» Колымск. (Богораз). Темное слово. Возм., из отрицательного *у-* и *рост* (Фасмер 1973: 169)³.

Если у Даля зафиксировано 9 слов с корнем *урос* (Романова 1976: 221), то в современных академических словарях фигурирует лишь одно прилагательное *уросливый* с литературными цитатами из произведений авторов XIX–XX веков, а с ударением *урóсливый* – из «Опыта областного великорусского словаря», которое Даль посчитал неправильным и не отразил у себя. Но именно оно одно отражено в двухтомном академическом «Сводном словаре современной русской лексики» (Рогожникова 1991), который суммировал лексикографический материал словарей русского литературного языка.

Неполное гнездо (при отсутствии исходного *урос*) искажает словообразовательные связи в «Словообразовательном словаре русского языка» А. Н. Тихонова:

уросить

урóс-лив-ый (Тихонов 1985: 293)⁴.

³ Ср., однако: (Шипова 1976: 350–351).

⁴ В «Сводном словаре современной русской лексики» (Рогожникова 1991, II: 595) в качестве основной дана только форма *урóсливый* с ошибочным ударением.

В специальной статье «О судьбе тюркизма *урос* в русских говорах» Н. А. Романова решительно присоединяется к критике Фасмером этимологических соображений Мельникова и отвергает их, предлагая взамен этимологию на основе материала древнетюркского *urus* 'драка, сражение'⁵, сагайского *урус* 'драка, сражение, ссора', казахского *урыс* 'ругань, ссора, дразги' и ряда других менее похожих тюркских слов (Романова 1976). С этим нельзя согласиться, так как русские диалектные и тюркские лексемы расходятся семантически, что усугубляется и рядом фонетических несовпадений.

Привлеченные для этимологии тюркские слова являются названиями действий, которые едва ли могут просто стать названиями качеств и лиц. Эти названия действий образованы от глагола *ур-* 'бить, ударять' с помощью суффикса *-уш, -ыш*, в составе которого согласный *-ш* переходит в *-с* только в ногайском (*урыс*- караног. 'бой, битва, борьба'), казахском, каракалпакском (*урыс* казах. 'ругань, ссора, дразги; бой, битва'), хакасском (в кызыльском и сагайском диалектах – *урус* 'драка, сражение, ссора').

В большинстве тюркских языков сохраняется исконный согласный *-ш*: в кумыкском (*уруш* 'сражение, бой, битва; ссора, ругань'), карачаево-балкарском (*уруш* 'битва, бой; война, скандал, ссора'), алтайском (*уруш* 'драка, ссора, скандал; сражение, война'), азербайджанском (*вуруш* 'сражение, битва, бой'), турецком (*viruluş* 'побоище'), татарском (*орыш* 'укор, упрек, порицание; у с т а р . война'; *оршыш* 'ссора, распря, раздор, брань, перебранка'). В караимском языке по разным диалектам обнаруживаются колебания: *уруш, урус, орус* 'война, борьба, сражение, битва; драка; ссора'.

Устойчивое ударение на первом слоге русского *у́рос* необычно для тюркизма, что заставляет искать другой источник для этого слова. Гласный *о* второго слога для тюркизма также необычен. Против тюркского происхождения говорит география распространения слова на севере европейской части России, откуда оно распространилось на Урал и в Сибирь вместе с русскими переселенцами с Русского Севера на Восток.

Все сказанное заставляет искать источник слова *у́рос* за пределами географически удаленных тюркских языков.

А. Е. Аникин, который вслед за Фасмером решительно отвергал этимологические суждения Мельникова о связи слова *урос* с этнонимом *урус*, называя такую этимологию неубедительной, еще более решительно отнесся к этимологии Романовой о связи слова *урос* с тюркским *уруш* / *урус* 'драка, сражение', охарактеризовав ее совершенно неубедительной и предложив взамен финно-угорскую этимологию в связи с коми-зырянским *урӧс* 'хилый, неопрятный, замухрышка, паршивец' (Аникин 2000: 591–592).

Скорее всего, русский диалектизм *у́рос* был заимствован из коми-пермяцкого (**урӧс** *прост.* '1) урод, 2) замухрышка'; **урӧса** 'уродливый, хилый')

⁵ На самом деле «Древнетюркский словарь» (Боровкова 1969: 616) содержит *urus*.

или коми-зырянского (**урӧс** *пренебр.* 1. *прил.* ‘1) хилый <...>; 2) неопрятный’; 2. ‘1) замухрышка; 2) *бран.* паршивец’) языков, где эти экспрессивно окрашенные имена имеют ряд производных (Тимушев – Колегова 1961: 725; Баталова – Кривошекова-Гантман 1985: 514–515).

Слово **урӧс** имеет удовлетворительную этимологию в северных (пермских) финно-угорских языках:

урӧс пренебр. ‘хилый, неопрятный’, ‘ замухрышка, паршивец’; *урӧс* в<ерхне>с<ыс>. н<ижне>в<ычет>. ‘беда, несчастье, неприятный случай’, *урес* иж<ем>. (устар.) ‘призрак, привидение, которые будто бы показываются родственникам или друзьям перед смертью кого-л.’, ‘двойник человека’ <Сравнительный словарь коми-зырянских диалектов>; иге, s ‘порча’ (Диал. словарь). В. И. Лыткин это слово связывает с удм. у р о д ‘плохой, дурной, худой’ и восстанавливает общеперм. *ӳг.- (Лыткин 1964: 211; Лыткин – Гуляев 1970: 289).

Выяснение этимологии слова *урос* оставило в стороне происхождение его разных вариантов и производных, где остается некоторое количество неясностей, вызывающих споры: «**урьсь** ж. “дурная привычка, плохой характер”, казанск. (РФВ 21, 230). Неясно» (Фасмер 1973: 169).

Аникин привлекает новый материал и уточняет старый: «**урьсь** ‘упрямая лошадь’ камч. (Н. А. Цомакион. Историческая хрестоматия 2/1: 44) // К *урос* I. Сюда же рус. казан. *урьсь* ‘дурная привычка, плохой характер’ (Фасмер 4: 169) [“неясно”]» (Аникин 2000: 593).

Но детали пока остаются невыясненными.

В заключение стоит отметить, что не только коми-пермяцкий и коми-зырянский язык дали русским говорам слово *урос*, но и русские говоры дали этим языкам глагол от этого существительного: например, нижневычегодский диалект коми-зырянского языка располагает глаголом *урӧситны* ‘упрямиться (о лошадях), капризничать (о ребенке)’, который восходит к русскому *уросить* (Аникин 2000: 591). Считается, что коми-зырянское слово проникло в мансийский (вогульский) язык (Kálmán 1961; Rédei 1970: 95).

Следует сказать, что тюркское слово *уруш* в Сибири было заимствовано (вероятно, из качинского диалекта хакасского языка?) в енисейские русские говоры в форме *уруш* ‘отчаянная драка’, но в печатные источники оно попало в форме *урут* из-за неразличения букв *ш* и *т* в неразборчивой записи, что, естественно, затруднило его этимологию у М. Фасмера: «**урут** “отчаянная драка”, енисейск. (ЖСт., 1903, вып. 3, стр. 304). Возм., связано с *рутить*, *рютить*» (Фасмер 1973: 169). Ошибочность этого слова, хотя и нерешительно, показана Аникиным: «**урут** ‘отчаянная драка’ минус. (КСРНГ) // Возможно, + *уруш* < тел., алт., леб., шор., и др. *уруш* ‘драка, ссора, борьба’, ср. сач., койб., казах. *urus* ‘драка, сражение, ссора’ < *ur*. ‘бить, ударять’ + -š- (-s-) (Радлов I: 1663; иначе Фасмер 4: 169)» (Аникин 2000: 593).

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин А. Е. *Этимологический словарь русских диалектов Сибири*. Москва; Новосибирск: Наука, 2000.
- Баталова Р. М., Кривошекова-Гантман А. С. (сост.). *Коми-пермяцко-русский словарь*. Москва: Русский язык, 1985.
- Боровкова Т. А. (сост.). *Древнетюркский словарь*. Ленинград: Наука, 1969.
- Головачев П. М. (ред.). *Декабристы: Материалы для характеристики*. Москва: Издание М. М. Зензинова, 1907.
- Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля*. 3-е издание. Под редакцию проф. И. А. Бодуэна де Куртенэ. Т. IV. Санкт-Петербург; Москва: Издание товарищества М. О. Вольф, 1909.
- Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах*. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955.
- Иркутский областной словарь 1973–1979 – *Иркутский областной словарь*. Вып. I–III. Иркутск, 1973 [вып. I], 1974 [вып. II], 1979 [вып. III]. Иркутск: Иркутский государственный педагогический институт.
- Лыткин В. И. *Исторический вокализм пермских языков*. Москва: Наука, 1964.
- Лыткин В. И., Гуляев Е. С. *Краткий этимологический словарь коми языка*. Москва: Наука, 1970.
- Мельников-Печерский П. И. *В лесах*. 2-е издание. Санкт-Петербург: Издание товарищества А. Ф. Маркс, 1909 (= Полное собрание сочинений П. И. Мельникова (Андрея Печерского). Т. 3).
- Опыт 1852 – *Опыт областного великорусского словаря*. Санкт-Петербург: В типографии Императорской академии наук, 1852.
- Рогожникова Р. Г. (ред.). *Сводный словарь современной русской лексики: В 2 томах*. Москва: Русский язык, 1991.
- Романова Н. А. «О судьбе тюркизма урос в русских говорах». *Диалектная лексика 1974*. Сороколетов Ф. П. (ред.). Ленинград: Наука, 1976: 220–226.
- Словарь 2014 – *Словарь русских народных говоров*. Вып. 47: Ужом–Урос. Санкт-Петербург: Наука, 2014.
- Тимушев Д. А., Колегова Н. А. (сост.). *Коми-русский словарь*. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1961.
- Тихонов А. Н. *Словообразовательный словарь русского языка*. Т. II. Москва: Русский язык, 1985.
- Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка: В 4 томах*. Т. IV. Москва: Прогресс, 1973.
- Черкасов А. *Записки охотника Восточной Сибири: 1856–1863*. Санкт-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1884.
- Шипова Е. Н. *Словарь тюркизмов в русском языке*. Алма-Ата: Наука, 1976.
- Kálmán B. *Die russischen Lehnwörter im Wogulischen*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.
- Rédei R. *Die syrjänischen Lehnwörter im Wogulischen*. Bloomington; The Hague: Indiana University – Mouton, 1970.

Игор Добродомов

РУСКА ДИЈАЛЕКАТСКА РЕЧ РУСКОГ СЕВЕРА И СИБИРА („УРОС“)

Резиме

Рад је посвећен речи „урос“, заступљеној у многим северним, уралским и сибирским дијалектима руског језика. Њено значењско поље се обично одређује као „својеглаво, тврдоглаво; својеглав, каприциозан човек, својеглава животиња; хир; урок; недаћа и сл.“. Њена етимологија није сасвим јасна. Одбацујући низ могућих реконструкција, аутор се приклања идеји да реч „урос“ највероватније води порекло од угро-финских језика: коми-пермјачког или коми-зирјанског.

Кључне речи: дијалектологија, руски дијалекти, коми-пермјачки језик, коми-зирјански језик, „урос“.

Михаил Лотман
Таллиннский университет
Тартуский университет
mihhail.lotman@gmail.com

ЁКСЕЛЬ-МОКСЕЛЬ, ЁЛКИ-ПАЛКИ, (H)UINA-MUINA И ПРОЧИЕ ШТУЧКИ-ДРЮЧКИ*

*Sound, which is directly linked to the deep layer of signification,
is often more important [...] than the literal meanings of words.*

Igor Pilshchikov (2016: 63)

В статье рассматривается феномен м-редупликации в русском языке (например, *гоголь-моголь*, *ёксель-моксель*, *культур-мультиур*, *шашлык-машлык* и многие другие) с точки зрения словообразовательной, фонетической и рифменной структуры, функционирования, просодических и ритмических характеристик разбираемых парных сочетаний слов. Отдельно рассматриваются вопросы об их частеречной принадлежности, семантике, стилистических особенностях, соотношении с другими видами лексической редупликации и такими языковыми явлениями, как паронимия, *figura etimologica* и аллитерация. Показано, что основными семантическими механизмами русских редупликаций являются, во-первых, десемантизация (редупликат делает значение редупликанта менее определенным), во-вторых, остранение (редупликация – это как бы чужая речь). В завершающей части статьи обсуждается роль, которую редупликации играют при реализации поэтической функции языка.

Ключевые слова: лексическая редупликация, пилотирующие структуры, поэтическая функция языка, семантика.

In this paper, the phenomenon of m-reduplication in Russian language (for example, *gogol'-mogol'*, *yoksel'-moksel'*, *kul'tur-mul'tur*, *shashlyk-mashlyk* etc.) are discussed. Reduplication is analyzed from the viewpoint of rhythmic, prosody, phonetics, morphology, semantics and stylistics. It is compared to such adjacent phenomena as paronomasia, *figura etimologica*, alliteration and rhythm, bringing forth both structural and functional differences between these phenomena and reduplication. It is demonstrated that the main semantic mechanisms of reduplication are, first, desemantization and deetymologization, and second, defamiliarization; reduplication is a “foreign word”. In the final part of the paper, more general conclusions about the poetic function of language are drawn.

Key words: lexical reduplication, piloting structures, poetic function of language, semantics.

* Статья написана при поддержке Эстонского научного агентства (проект PUT1231). Автор глубоко признателен Л. Э. Найдич и С. Т. Золяну, а также редакторам тома за ряд ценных замечаний.

1. В короткой статье «Парные слова с начальным губным носовым» Вяч. Вс. Иванов в очередной раз привлек внимание к проблеме звукового состава таких парных словосочетаний, отметив, что одни и те же или близкие звуковые модели встречаются в самых различных языках: «На протяжении многих лет я собирал материалы, касающиеся распространенных во многих языках парных сочетаний слов, где второе слово отличается от первого только начальным носовым *m-* (иногда в сочетании с предшествующим шипящим спирантом *ʃ*, как в идиш: *ʃm-*), заменяющим собой любой первый согласный или добавленным к следующему за ним гласному: тип русск. *гоголь-моголь*» (Иванов 2004: 142).

Вяч. Вс. Иванов приводит примеры «русско-кавказского пиджина»: *сумки-мумки, деньги-меньги, культур-мультир, зелень-мелень* (из Фазиля Искандера), *хурда-мурда* (из Льва Толстого), а также из тюркских языков: *tabak-mabak*. «Число языков, где встречается этот прием, очень велико. В него входят арабский, персидский, курдский, осетинский, индонезийский, монгольские наряду с современными западноевропейскими языками» (Иванов 2004: 143). Вяч. Вс. Иванов связывает это явление с тремя факторами. Во-первых, с аффективностью: этот прием «обычно используется в живой речи для образования оборотов с сильно выраженной эмоциональной (иногда негативной) или иронической окраской» (Иванов 2004: 142). Во-вторых, вслед за Р. О. Якобсоном и Линдой Во – с поэтической функцией языка (ср. Jakobson – Waugh 1979, ch. 4), особенно в связи с творчеством Велимира Хлебникова: «В некоторых своих сочинениях Хлебников нанизывает целые грозди таких пар: *богу-могу, девы-мевы, руки-муки, косы-мосы, очи-мочи*¹» (Иванов 2004: 143). И в-третьих, с фонетикой детского языка: «Кажется возможным сравнить это с ролью губных согласных для ранних этапов детского языка, когда среди первых слов обычно произносятся такие, как *мама* и *папа*» (Иванов 2004: 143). Таким образом, рассмотренные пары характеризуются как наиболее глубокие и простые, так и творческие проявления языковой деятельности. Более того, можно предположить, что по крайней мере в ряде случаев эти противоположности сходятся.

2. Указанные словосочетания в начале третьего тысячелетия действительно стали предметом пристального внимания лингвистов. После публикации Вяч. Вс. Иванова появился ряд русскоязычных работ, посвященных этой проблематике. Ценный материал, в том числе сопостави-

¹ Имеется в виду следующий пассаж из «Уструга Раина» (1921–1922):

И уроком поздних лет

Прогремел его обет:

«К богу-могу эту куклу!

Девы-мевы, руки-муки,

Косы-мосы, очи-мочи!

Голубая Волга – на!

Ты боярами оболгана!»

тельный, содержится в статье Ф. Р. Минлоса (2002) и в его кандидатской диссертации (Минлос 2004); автор анализирует различные виды редупликации (в том числе и тот, который он за неимением лучшего термина обозначает как «неточная редупликация») и предлагает их типологию, не ограничиваясь лишь данными славянских языков, но приводя параллели из других языковых семей. Следует упомянуть также курсовой проект А. А. Еремяна (2010), в котором приводится большой массив такого рода словопар, взятый главным образом из интернета². Интернет представляется особенно благодатным источником, поскольку в ряде случаев не только фиксирует живое словоупотребление, но и предлагает его осмысление, преимущественно в духе народной этимологии³.

Нужно, однако, отметить, что внимание к этой или близкой проблематике не было обойдено вниманием лингвистов и второго тысячелетия, главным образом тюркологов (хотя и не только их). Если ограничиться русским материалом, то следует в первую очередь назвать обширное примечание Якобсона в одной из его ранних работ (1921) и специально этой теме посвященную статью Юргена Плена (Plähn 1987). Эскурс Якобсона призван привлечь внимание к «любопытнейшим образованиям», которые «еще не обследованы и даже не систематизированы»; он вводит в рассмотрение важный материал и, хотя попытку его систематизации нельзя признать вполне удачной⁴, два его положения имеют принципиальное значение. Во-первых, несмотря на очевидные случаи тюркских заимствований, дело идет о продуктивных моделях русской речи, не сводимых к тюркскому влиянию, а во-вторых, «по аналогии с рассмотренными парными словами возникают конструкции из двух существующих рифмующих слов, а также сочетания созвучных бессмысленных словечек, ономатопей» (Якобсон 1987: 315). Последнее замечание представляется особенно знаменательным, поскольку уже здесь (то есть задолго до совместной с Линдой Во книги) Якобсон неявно связывает рассматриваемое явление с поэтической функцией языка.

Если Якобсон, хотя и использует самые различные источники, ориентируется прежде всего на живую устную речь, фольклор и «новейшую»

² Работа Еремяна значительно бы выиграла, если бы автор не постеснялся корректно оформить значительные фрагменты, заимствованные (без соответствующих отсылок) из диссертации Минлоса. Указанное обстоятельство представляется тем более обидным, что в работе содержатся и не лишённые интереса собственные (?) мысли и наблюдения автора.

³ В настоящей статье ссылки на материалы из интернета будут даваться лишь в тех случаях, когда цитируется не одно слово или выражение, а более обширный фрагмент текста.

⁴ Некоторые якобсоновские обобщения попросту неверны: «Всегда с *б* начинаются также сочетания, в которых первая часть начинается с гласного (примеры: *аты-баты*, *ани-бани*, *акир-бакир*, *ас-бас*, *эни-бэни*)» (Якобсон 1987: 316). Между тем в моем материале и в этих случаях модель с начальным *м*- (*утки-мутки*) представляется даже более продуктивной (ср.: *аты-маты* наряду с *аты-баты* или *ани-мани* наряду с *ани-бани*); ср. также: *утро-мутро* или *уния-шмуния* (при отсутствии таких форм, как **утробутро* и **уния-буня*).

– то есть футуристическую – поэзию, то материал, анализируемый Пленом, крайне ограничен и взят преимущественно из печатных источников: из русской и советской литературы (а также, например, из газеты «Правда»). Вот список его примеров:

- (1) хуйня-муйня
- (2) карлы, марлы
- (3) крещендо-мещендо
- (4) логия-могия
- (5) нация-мация
- (6) няньки-мяньки
- (7) пророки-мороки
- (8) фуфайки-муфайки (Plähn 1987: 37).

Несмотря на очевидную скудость материала, статья содержит важные наблюдения как в структурной, так и семантической части и поэтому сохраняет не только историографическое значение⁵. Как и Якобсон (и, очевидно, независимо от него), Плен настаивает на том, что, хотя подобные образования встречаются регулярно в тюркских языках, они укоренены и в современном русском. Он выделяет следующие характеристики их структуры:

- такое образование выступает как двучленное;
- второй член повторяет собой первый, променяя при этом данный анлаут на /м/;
- второй член, хотя и обладает словообразной формой, не является словом русского языка;
- такое образование воспринимается как одно слово (Plähn 1987: 38).

Хотя Плен оперирует очень ограниченным материалом, приведенные наблюдения отражают некоторые важные тенденции. Однако это именно тенденции, а не законы, так как по каждому пункту могут быть найдены контрпримеры, порой многочисленные. О трехчленных формулах будет сказано ниже. Начальное м- во втором члене (будем называть его редупликатом) является преобладающей тенденцией, но не абсолютным правилом; встречаются пары, в которых, напротив, начальное м- характеризует не второй, а первый член (будем называть его редупликантом⁶):

⁵ Статья Плена позднейшими исследователями была подвергнута разносторонней критике, в основном не слишком существенной (ср. Минлос 2004: 69, 120 и др.).

⁶ Ряд авторов различает правостороннюю и левостороннюю (или просто правую и левую) редупликацию, причем в русском материале примеры левосторонней редупликации крайне редки и почти всегда сомнительны (ср. примеры: Минлос 2004: 108–109); я этой терминологией не пользуюсь (это не значит, что левая редупликация в принципе не возможна: в некоторых языках – не в русском – на морфологическом уровне явления левой редупликации бесспорны).

*мадам-падам, мадам-продам*⁷, *мука-шмука*⁸, *море-горе* (встречается и «правильная» пара *горе-море*) и другие. Отметим, что в большинстве таких случаев ударение приходится не на первый, а на второй слог двусложного образования (ср. ниже, п. 4). Необязательно, чтобы м заменял анлаут первого слова; в некоторых – сравнительно редких – случаях он может просто добавляться к слову, начинающемуся с гласной: *оргия-моргия* (Владимир Сорокин), *очи-мочи* (Велимир Хлебников) – оба примера литературного происхождения, но *очи-мочи* встречаются изредка и вне хлебниковского контекста. Также могут быть отмечены единичные случаи употребления таких пар, как *утки-мутки, орган-морган, азбука-мазбука* (также *шмазбука*), *адрес-мадрес* (также *шмадрес*), *окна-мокна* (также *шмокна*) и др.

Второй член пары может быть русским словом, как правило деформированным (*фанер-манер*), иногда и неискаженным (например, *руки-муки, очи-мочи, калина-малина*). В то же время и первый член может быть либо «нерусским словом», либо «русским несловом», например, *фигли-мигли, шпигель-мигель, ширли-мырли, хухель-мухель, хухры-мухры* (отмечено еще Якобсоном) и, возможно, самое частотное и наиболее интересное: *гоголь-моголь*. Очевидно, что первый член здесь ни к Николаю Васильевичу⁹, ни к гоголю обыкновенному (*bucephala clangula*) отношения не имеет. В редчайших (и сомнительных) случаях русским словом является не первый, а второй член конструкции: *шень-пень* или *фуимется-поднимется*¹⁰.

Наконец, чрезвычайно интересный вопрос, идет ли в таких случаях дело об одном слове или нет, будет рассмотрен ниже; во всяком случае, не хочется сводить его к проблеме восприятия таких выражений отдельными людьми или даже группами населения.

3. Хотя настоящая работа преследует преимущественно дескриптивные цели, следует сделать несколько предварительных замечаний

⁷ Выражение «мадам Продам» встречается уже в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака; более ранние его употребления мне не известны.

⁸ Ударение на втором слоге: «Граждане, без паники, в мешках не взрывчатка, а мука-шмука. Проводятся учения на бдительность граждан» (<http://www.kavkaz-uzel.eu/articles/224889>; дата обращения: 24.06.2017).

⁹ Ср., однако, анекдот: «Интернат в Якутии. Комиссия. Детям показывают портреты писателей. Дети отвечают: “Пушкин-Мушкин... Гоголь-Моголь... Тургенев-Мургенев...”. Комиссия идет жаловаться директору интерната. А он: “Что поделаешь? Культура-мультитура мала”» (Мельниченко 2014: № 3180А). Очевидно, что у выражений *Гоголь-Моголь* и *гоголь-моголь* различные референты.

¹⁰ Источник этого выражения – «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына, где оно звучит несколько иначе:

«– Ты только в сторону дыши, а то поднимется.

– Фуимется! – поднимется!.. не влияет» (Солженицын 1962: 12).

То есть *фуимется* является в первую очередь откликом на *поднимется* из реплики другого персонажа, и лишь затем выступает в качестве первого члена словопары *фуимется-поднимется*. Несколько подробнее о таких конструкциях будет сказано ниже.

теоретического плана. С точки зрения теории порождения речевого высказывания свободная (то есть не обусловленная грамматическим строем языка) лексическая редупликация представляется недооцененным явлением. Редупликативные конструкции в языках типа русского представляются чисто речевыми образованиями, а не реализациями языковых моделей. В ряде случаев дело идет даже об автоматическом говорении, неподконтрольном ни языку, ни говорящему на нем. Так, когда молодая женщина в состоянии аффекта требует от матери, чтобы та срочно вызвала ей ГАИ с *инструктором-хуюктором*¹¹, то она едва ли отдаст себе отчет в том, что именно она заказывает, и не может предвидеть, какой энтузиазм вызовет ее требование в рунете. Ср. также нарочито «нерусскую» окраску м- и шм-редупликаций – эти нередкие в речи образования находятся вне правил и норм русского языка. Тем больший интерес они должны представлять для общей теории порождения речевого высказывания.

Соссюровский постулат о линейности языкового означающего тормозил развитие теоретической лингвистики на протяжении десятилетий и нуждается в кардинальном пересмотре. Не просто линейность, а векторность является свойством не языка, а речи и перенесение линейности в область языка является инерцией речевого сознания. Для Соссюра (и всей последующей традиции не только структурной, но и генеративной лингвистики) язык представляет собой множество правильно оформленных цепочек. Это справедливо для фонологии и морфологии (ср., впрочем, инфиксы), но для синтаксических структур это положение представляет значительные и совершенно искусственные трудности. С другой стороны, Соссюр абсолютизировал границу между языком и речью. Язык создан для речи и, в первую очередь, для речи звучащей; последняя представляет собой направленную последовательность звуков. Звучащая речь не является лишь одной из многих возможных реализаций языковой системы, остальные репрезентации (визуальные и тактильные различных типов), являются вторичными по отношению к ней.

Поэтому хотя языковые структуры (например, синтаксические) не являются одномерными, они «предформатированы» для реализации в речи. Значительное число синтаксических структур (хотя и не все) обладает свойством проективности: двумерные конструкции переводятся в одномерные. Другим следствием направленности речи является асимметричность языковых структур. Гипотеза глубины, в том виде, в каком она была сформулирована Виктором Ингве (1965) противоречит ряду хорошо известных фактов. Так, в языках типа английского (или русского) трудности, с которыми сталкивается гипотеза глубины не представляются особенно существенными, поскольку касаются преимущественно синтаксических структур, так или иначе затрудняющих проективность (ср. Хомский 1965: 197–198). И если замечания Н. Хомского, касающиеся конструкций с самовставлениями и гнездованиями (self-embedding and nes-

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=3cP4C3N3PzA> (дата обращения: 24.06.2017).

ting), в данном случае не слишком принципиальны, поскольку в таких структурах нарушается и проективность¹², то языки с преимущественно левосторонним синтаксическим ветвлением (например, тюркские) представляют в этом смысле значительный интерес. Как показывает специальное исследование (Желтов 2007), в чувашском языке, при доминировании левостороннего ветвления в простых предложениях, в сложных рекурсивных конструкциях, включающих несколько простых предложений (особенно в тех, которые П. В. Желтов называет парадоксальными, например типа «Дом, который построил Джек»), преобладает правостороннее ветвление. При оперировании более крупными, чем предложение, единицами, гипотеза Ингве оказывается по крайней мере отчасти справедливой и для таких тюркских языков, как чувашский и татарский. Представляется, что вообще на сверхфразовом уровне гипотеза глубины проявляется еще более отчетливо, чем на внутрифразовом (Лотман 1983). Принцип преимущественности правостороннего ветвления (прогрессивных структур по Ингве) характеризует не только единицы синтаксического уровня. Аналогичная закономерность отчетливо прослеживается и в морфологии: и в агглютинативных, и во флективных языках закорневая часть слова обычно длиннее и сложнее (суффиксы, постфиксы, окончания), чем предкорневая.

Порождение высказывания может быть представлено в качестве реализации некоторого задания в соответствии с определенной стратегией. Это задание может носить не только семантический, но и эстетический характер (сказать «красиво», «складно» и т. п.). При этом на разных уровнях могут возникать модели различного объема и протяженности, которые реализуются в последующих сегментах текста. Так как в основе рифмы или аллитерации лежит повтор, они не могут быть реализованы однократным звуковым комплексом. Для обобщения такого рода явлений я предложил понятие «пилотирующие структуры». Концепция родилась в результате общения с Ю. К. Лекомцевым, у которого я и позаимствовал этот термин, вложив в него однако несколько иное содержание. Согласно Лекомцеву,

представляется логически необходимым понятие пилотирующей структуры – ментальной единицы, являющейся как бы планом синтезируемого целого: ср. общий смысл фразы до ее произнесения, образ художественного произведения, которому следует автор в ходе работы, идея шахматной партии или ее фрагмента, идея решения задачи и т. п. (Лекомцев 1973: 181).

Моя трактовка пилотирующих структур отличается от предложенной Лекомцевым в первую очередь большей техничностью. Пилотирующая

¹² Вместе с тем основное возражение Хомского, заключающееся в том, что порядок порождения языковых структур не может быть однозначно связан с порядком речи, представляется совершенно справедливым. То есть гипотеза глубины касается не глубинных, но исключительно поверхностных структур языка.

структура является именно структурой, а не общей идеей. Пилотирующая структура проецируется на текст или определенный его фрагмент и определяет строение целого или его элементов; манифестируясь в одном из элементов, она формирует по своему подобию один или несколько как правило следующих за ней элементов текста; преимущественность правостороннего ветвления проявляется здесь с особенной отчетливостью.

Пилотирующие структуры могут реализовываться на различных уровнях в единицах различной протяженности (Лотман 1988: 19–20). Это может быть четкий план общей структуры текста, как в кумулятивных сказках (ср. Пропп 1986), в текстах типа «Дом, который построил Джек» и т. п. Но может быть и лишь какой-то повторяющийся элемент, при условии, что этот повтор не является результатом свободного выбора, но реализацией заранее выбранной структуры. Так, если повествование ведется о событиях прошлого, то форма прошедшего времени того или иного глагола не является результатом независимого выбора, но реализацией общей стратегии порождения текста. Категория времени является в таком повествовании пилотирующей структурой, и это не просто идея прошлого, но конкретная грамматическая форма в ее звуковом выражении: это, так сказать, согласование на сверхфразовом уровне. Но и на внутрифразовом уровне согласование – это не просто повтор грамматических значений, но и соответствующих морфем в их звуковом оформлении: «В своих наиболее типичных и первоначальных формах согласование почти всегда сопровождается звуковым повтором» (Сепир 1993: 113). Другим примером внутрифразовой реализации пилотирующей структуры могут служить однородные члены предложения. Таким образом, в основе механизма согласования лежит некоторая структура, реализующаяся на синтаксическом, морфологическом и фонемном уровнях. В области звуковой организации типичным примером реализации пилотирующих структур может служить сингармонизм: определенные признаки гласных характеризуют слово в целом, а не отдельную фонему или слог. Так, в большинстве западнофиннских языков такой пилотирующей структурой является ряд гласного в артикуляционной или его высота в акустической классификации.

С другой стороны, с помощью понятия пилотирующей структуры может быть естественным образом описан целый ряд явлений поэтики и риторики: метр, рифма, аллитерация и др. (Лотман 1996: 39 и след.). В этом отношении свободная лексическая редупликация представляет особый интерес, поскольку дело идет о реализации двух пилотирующих структур одновременно: одна из них определяет общую структуру конструкции, вторая – инициаль (ср. ниже п. 5) редупликата, образующую своего рода псевдоприставку. При этом редуплицируемое слово (редупликант) выступает в двух ролях одновременно: самого себя (то есть лексической единицы) и пилотирующей структуры (то есть структурной модели) для своего редупликата. Такое совмещение функций в значительном числе случаев приводит к нивелированию или по крайней мере ослабле-

нию собственно лексических и обогащению структурных характеристик редупликанта. Так, «заумные» редупликации нередко используются для отсылки к ситуации хаоса, неразберихи, чепухи и т. п.: бессмыслица в таких бессмысленных словосочетаниях выражается не семасиологически, а иконически.

И последнее. Пилотирующие структуры следует отличать от смежных явлений типа ассимиляции: последние определяются внутриязыковыми правилами, а не наложением внешней структуры. Так, ритм в прозе определяется внутриязыковыми правилами, в то время как ритм (например, силлаботонического) стиха – реализацией метрической модели, осязаемой средствами данного языка.

Далее мы рассмотрим некоторые проблемы, касающиеся структуры и функционирования в современном русском языке парных (и некоторых тройных) конструкций, условно называемых м-редупликацией; иноязычные примеры и историко-лингвистические ремарки имеют исключительно иллюстративный характер. Условность здесь двоякая: с одной стороны, это может быть не м- (на месте м может быть другой билабиальный и даже не билабиальный согласный или сочетание шм-, см. ниже), а с другой стороны, это может быть не дубликация, а трипликация. Тем не менее ядро этого явления составляет именно м-редупликация (в дальнейшем, за исключением специально оговоренных случаев, под редупликацией будет пониматься именно м-редупликация). Мы ограничим рассмотрение повторами на лексическом уровне, то есть повторяющиеся части – это либо слова, либо как бы слова. Повторы на фонемном, слоговом, морфемном уровнях выходят за рамки настоящего анализа. Таким образом, мы не рассматриваем случаи типа *мама, кукушка, прапрадед, еле-еле* и т. п. Равным образом мы не касаемся различных видов параллелизма, повторов на уровне синтагм и предложений.

4. Начнем с просодики и ритмики. Исследователи м-редупликации обычно подробно не останавливаются – вероятно, именно в силу его очевидности – на том обстоятельстве, что в подавляющем большинстве случаев дело идет об изоритмичных словопарах. Редуплицируется не только фонетический состав слова, но и его акцентологическая модель: количество слогов и место ударения. При этом в значительном большинстве случаев речь идет о двусложных образованиях с ударением на первом слоге, такие повторы можно назвать хореическими, то есть хореическая стопа является в таких конструкциях пилотирующей структурой, порождающей двустопные последовательности. Это же справедливо и в отношении рассмотренных ниже ямбических, дактилических и других образований.

Двусложные пары с ударениями на втором слоге (ямбические) встречаются значительно реже: *Шалтай-Болтай, шурум-бурум (шуром-буром), тандем-мандем, шашлык-машлык, культур-мультир, хухры-мухры (чухры-мухры), хуйня-мушня, кострюк-мостряк, таран-баран, акир-бакир* и др.

(часть примеров – из Якобсона). Но совершенно неупотребительны двусложные разноударные пары типа *ухá-му́ха (в отличие от ухá-шмухá или бляха-муха).

Трехсложные образования редуплицируются значительно реже, тем не менее и это – вполне регулярные образования. Так, из восьми указанных выше примеров Плена пять приходится на трехсложные редупликаты; целый ряд таких примеров приводят и другие авторы, особенно Якобсон (в дальнейшем примеры, встречающиеся в различных источниках и у разных авторов, приводятся без соответствующей отсылки).

Распределим наш материал по ритмическим типам (хотя в ряде заумных образований место ударения определяется предположительно, но и здесь за исключением одного крайне сомнительного случая дело идет об изоритмичных парах; разноударные трехсложные пары неупотребительны).

Ударение на первом слоге (условно говоря – дактили): *заревó-маревó, зайнька-паинька, шаловатъ-баловатъ, колобень-ёлобень, топосы-шмопосы, хикори-дикори, азбука-(ш)мазбука, пикники-микники, тятери-ятери, оргия-моргия.*

Ударение на втором слоге (амфибрахии): *татарин-мамарин, калина-малина*¹³, *целует-милует, кухтарка-мухтарка, кулага-малага, катушка-матушка* (хотя Якобсон ударений не отмечает, скорее всего, здесь имеется ввиду *мату́шка*, а не *ма́тушка*, однако совершенно исключить такое произношение нельзя; возможен дактилический вариант – *ка́тушка-ма́тушка*; маловероятна разноударная или анапестическая пара¹⁴), *таджики-манжики, культура-мультаура, синельки-мунельки, кантаты-мантаты.*

Ударение на третьем слоге (анапесты): *чикирей-микирей, мурава-шмурава, карате-марате, лабиринт-(ш)мабиринт, Карабас-Барабас* (А. Н. Толстой), *калтонай-малтонай* (Д. Е. Галковский).

Четырехсложные (пеонические) редупликации встречаются редко, ударения в них могут располагаться на всех слогах, кроме последнего, но преобладающая позиция – второй или третий слоги: *бусинками-шмусинками* (пеон первый), *кантатами-шмантатами, шатается-мотается, эмоци-(ш)мемоци, каракуля-маракуля* (пеон второй), *карусели-шмарусели, фарасеи-марасеи, экспертизы-шмекспертизы* (пеон третий).

Совсем редки пятисложные редупликации; во всех отмеченных случаях ударение в них стоит на третьем слоге (то есть это как бы «кольцовский» пятисложник): *ударение-(ш)мударение, реставрация-(ш)меставрация,*

¹³ В этой словопаре ударение может сдвигаться на первые слоги: «Калина-малина, сбежала дочка Сталина...».

¹⁴ Контекст детской присказки, где, вероятно, Якобсон встретил это выражение, также не позволяет однозначно определить место ударения, хотя исключает его на третьем слоге, а изоакцентные варианты редупликации представляются с точки зрения ритма более вероятными:

Катушка-матушка,
Покажи рога!
Дам кружку пирога!

реституция-шмеституция. Любопытно отметить, что как в пеонических, так и пятисложных конструкциях начальное шм- встречается значительно чаще нежели м-.

Имеются сравнительно немногочисленные случаи односложных редупликаций типа *трень-брень*, *тик-так* и некоторые другие; в основном это оноματοпоэтические пары, но также разного рода сомнительные случаи (как приводимая Якобсоном словопара *шень-пень*) или явно искусственные образования типа *Клее-шмее* (В. Сорокин; имеется ввиду художник Пауль Клее (Paul Klee), чья фамилия в оригинале односложна, но по-русски иногда произносится как двусложная). Обычно же если возникает потребность редуплицировать односложное слово, то оно трансформируется в двусложное либо в форме косвенного падежа, либо в результате добавления суффикса: *пляжик-шмажик* (В. Сорокин). Кажется, только *жил-был* является регулярным образованием, но здесь, вероятно, следует учитывать всю парадигму, ср.: *жила-была*, *жили-были* и, возможно, происхождение этой формулы.

Также крайне редки неравносложные редупликации типа *федерация-хренация*, *травушка-муравушка*, *сиськи-масиськи*, где варьируется слоговой состав предупредительной части, причем в большинстве случаев второй член пары длиннее первого на один слог¹⁵; ср. также словосочетание *Гог-Магог*, встречающееся и вне библейских ассоциаций (об анапстиксисе см. ниже).

По письменным источникам место ударения в заумных редупликациях бывает затруднительно определить: *черемья-беремья* – здесь наиболее вероятно ударение на первом слоге, но нельзя исключить и ударение на втором; ударение на последнем слоге маловероятно.

Наконец, последний вопрос, связанный с ритмикой, – это проблема двучленности таких образований. Вопреки положению, сформулированному Пленом и, вероятно, подразумеваемому Якобсоном, нередко речь идет не о бинарных, а о тернарных образованиях, причем третий член резко отличается от первых двух в первую очередь в ритмическом (но не только) отношении, обычно он длиннее, более короткие заключительные члены встречаются значительно реже. Грубо говоря: *еники-беники сики-лиса* – типичная, а *еники-беники ба* – атипичная конструкция. Ср.: *тыры-пыры-растопыры*; *танцы-шманцы-обжшманцы*; (варианты третьего члена: *налетанцы*, *обниманцы*, *расшибанцы*, и *романсы*); *шурин-мурин верхотурин*; *кранты-вьянты первеянты*; *ани-бани трукатани*; *унда*, *мунда*, *карамунда*; *самбо мамбо хуямбо*; *пушкин-смушкин-автоматкин*; *ходит*, *бродит*, *колобродит* (А. Блок). Изоритмические тройчатки типа *умер-мумер-шмумер* крайне редки. Тройчатки встречаются и в других языках (или как бы языках): *hokus* (реже *fokus*) *pokus fidibus*, ср. также: *Робин Бобин Барабек* (К. И. Чуковский). В редких случаях третий член представлен синтагмой: *финти-фанты*, *немецкие куранты*.

¹⁵ Впрочем, моя эстоноязычная племянница в пятилетнем возрасте, переходя на русский, употребляла ею же придуманное выражение *ёлки-перепёлки*.

5. Переходя к фонетической точке зрения, выделим в редупликативной паре инициаль и рифму. Инициаль – это варьируемая часть редупликативной конструкции, рифма – ее неизменяемая (или сохраняющая существенные звуковые компоненты) часть. Таким образом, рассматриваемые редупликативные конструкции определяются двумя различными пилотирующими структурами: одна обуславливает тождественность рифмующихся компонентов, вторая определяет инициаль редупликата. Я предпочитаю говорить об инициали, а не об анлауте (как Юрген Плен), поскольку в ряде случаев дело идет не об одном начальном звуке, а о двух или даже нескольких. При анализе рифменных частей естественно воспользоваться стиховедческой терминологией; в частности, мы будем различать точные и неточные рифмы.

В подавляющем большинстве случаев дело идет о точных рифмах, причем точных – по звучанию, а не по написанию; в терминологии В. М. Жирмунского (1975: 283) – с точки зрения акустики, а не графики¹⁶, ср.: *Шалтай-Болтай, хухры-мухры, хуйня-муйня* (мужские рифмы), *чижик-пыжик, кранты-вьянты, штучки-дрючки, ширли-мырли, хунды-мунды* (женские рифмы) *эмоции-(и)мемоции, эксперты-шмекспертизы* (дактилические рифмы) и др.

Среди неточных рифм можно выделить три основных типа. Во-первых, консонансные рифмы, в основе которых лежит механизм аблаута: *финти-фанты, тупель-тапель*. Это очень редкий тип, по форме близкий к паронимии, но отличающийся от нее семантическим эффектом (напротив, в других языках такой механизм редупликации вполне продуктивен, ср. англ.: *wishy-washy, jiggery-joggerly (jiggery-pokery)* или эст.: *kriibus-kraabus, ninnu-nännu, tingel-tangel* и др.). Во-вторых, диссонансные рифмы, в которых различия в инициалах сочетаются с аблаутом: *ёлки-палки, чики-поки, сусло-масло, бляха-муха, чикери-покери* (Андрей Иванов) и некоторые другие. В-третьих, совсем редкие случаи с диссимилиацией согласных: *таджикам-манжикам, корень-молень* (диссимилиация типа *колидор*, отмечено еще Якобсоном).

Теперь об инициалах. Как неоднократно отмечалось различными исследователями, инициаль м- является наиболее стандартной, но не единственной формой в такого рода образованиях. Так, второй член может начинаться не с м-, а со шм-. Вяч. Вс. Иванов связывает это с идиш, и, действительно, в большинстве случаев дело идет о еврейском (или, что в данном случае то же самое, антисемитском) пародийном либо просто шуточном словоупотреблении¹⁷. Часто встречаются обе формы, но иногда форма с инициалью шм- является более частотной, как в случае

¹⁶ Для Жирмунского (равно как и для Б. М. Эйхенбаума) было важно идущее от немецкой традиции разграничение *Augenphilologie* и *Ohrenphilologie* с решительным предпочтением второй.

¹⁷ Такая же инициаль встречается и в английских редупликациях, где ее появление связывается с влиянием идиш на нью-йоркский английский, ср.: *fancy-schmancy, nazi-shmazi, breakfast-shmeakfast* и др. (см. Nevins, Vaux 2003).

умер-шмумер (*мумер* встречается, как будто, исключительно в контексте *умер-мумер-шмумер*). Можно предположить, что выражения с начальными м- и шм- являются свободными словообразовательными вариантами, возможно также, что дело идет о градации: шм- является усилением м-¹⁸. Такие фонетические явления могут быть сопоставлены с индоевропейским s-mobile, причем в немецких диалектах (в том числе и в идиш) s- переходит в š-; ср.: индоевр. *(s)kel-, греч. *kólon* и *σκολίος*, нем. *schielen*. Хотя анлаут ш- является предпочтительным, существуют и параллельные варианты с анлаутом с- (*Пушкин-Смушкин*, наряду с более частотным *Пушкин-Шмушкин*¹⁹). Шм-редупликация имеет место и в случаях, когда первый член начинается с м-: *мушки-шмушки* («Теперь буду всякие там мушки-шмушки, синельки-мунелики вязать»), *мода-шмода* («Теперь такая мода-шмода, мужики косу носят»), *мистер-шмистер* (А. Галич); в этих случаях еврейские коннотации, как правило, отсутствуют.

Вяч. Вс. Иванов связывает рассматриваемый тип редупликации с билабиальными носовыми, однако можно найти немало примеров, где второй член начинается с билабиальных взрывных [b] и [p]: *адью-бадью*, *Карабас-Барабас*, *тары-бары*, *хурда-бурда* (хотя *хурда-мурда* – более частотный вариант), *чики-брики*, *Шалтай-Болтай*, *шурум-бурум*, *ёлки-палки* (вариант: *ёлы-палы*); *тыры-пыры*, *фокус-покус* (также *хокус-покус*), *чики-поки*; или – значительно реже – с лабиодентальных фрикативных [v] и [f]: *пилы-вилы*, *тралы-валы*, *шали-вали*, *тыры-фыры* (также *тыры-фуфыры*); в новоиндийских языках в-редупликация даже преобладает над м-редупликацией (см. Минлос 2002: 291). В тех случаях, когда редупликант начинается с согласной или группы согласных, к инициали м- может добавляться гласная, в результате чего нарушается изосиллабизм конструкции: *сиськи-масиськи*, *травушка-муравушка*, *гог-магог* (варианты: *гога-магога* и *гоголь-магоголь*), сюда же с некоторой натяжкой можно отнести *страсти-мордасти* и *ёлки-моталки* (вероятно, производное от *ёлки-палки*); в моем материале нашелся лишь один пример добавления гласной к инициали шм-: *джазе шманазе* (В. Сорокин). Если считать инициали своего рода квазиприваками, то му- и ма- могут трактоваться в качестве огласованных вариантов м-, а присоединенные в целях благозвучия к [m] гласные можно сопоставить с беглыми гласными в приставках (и соответствующих им предлогах) со-/с-, во-/в-, ко-/к- (*скрытый-сокрытый* и т. п.), но это сопоставление имеет в виду лишь звуковой, а не

¹⁸ Ср. перевод болгарской фразы в статье Минлоса: «*Забравих пантофите. Няма пантофи, няма мантофи вече* <...> “Я забыл тапочки. Больше нет тапочек, нет шмапочек”» (Минлос 2002: 294, выделено автором); м-редупликация болгарского оригинала по-русски передается шм-редупликацией; еврейские коннотации здесь отсутствуют. Ср. аналогичный английский пример: турецкое *dergi mergi* переводится как *magazine shmagazine* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Shm-reduplication>; дата обращения: 24.06.2017), причем утверждается, что это буквальный перевод.

¹⁹ См., например: <https://meduza.io/quiz/pushkin-shmushkin> (дата обращения: 24.06.2017).

этимологический аспект, так как к праславянским редуцированным соответствующие фонемы редупликативных конструкций отношения не имеют. Редкий тип представлен выражением *бумажки-шмажки*, которое, согласно Еремяну (2010: 12–13²⁰), обязано популярностью роману Д. А. Гранина «Иду на грозу»; вероятно, оно образовано из более обычного *бумажки-шмумажки* (встречаются также *бумажки-мумажки*, *бумаги-шмумаги*, *бумаги-мумаги* и т. п.), но встречаются и *бумаги-маги*, *бумаги-шмаги* и однажды *бумажки-мажки* (род. п.). Во всех случаях таких сокращенных редупликаций редупликат начинается с ударного слога.

Особый, хотя и нередко встречающийся, случай (причем не только в русском, но и, например, в болгарском) представляет собой пара *тата-рин-мамарин* с двусложной инициальной, которая сама является слоговой редупликацией, заменяющей редупликацию *тата-* (Якобсон).

Подведем промежуточные итоги. Основная форма м-редупликации следующая: инициалью является билабиальный носовой звук [m] и производные от него: шм-, см- (протеза) и ма-, му- (анаплексис); комбинация протезы с анаплексисом: шма-. Следующая по значимости и по частоте форма инициали – билабиальные взрывные: звонкий [b] или глухой [p] (*аты-баты* и др.). Еще менее распространенной формой является лабиодентальная фрикативная инициаль [v] и [f]. Далее – инициали, образованные взрывным дентальным [d] (*штучки-дрючки*; пример с анаплексисом: *коза-дереза*). Наконец, те случаи, о которых Якобсон заметил: «Изредка, при неясных для меня условиях, парные слова разных типов имеют субститутами *j, p, л*. Таковы: *соломина-яломина, колобень-ёлобень; шурки-юрки; яйцо-райце, шохан-рохан, равлик-навлик; пядун-ладун, шугилуги*» (Якобсон 1987: 316). Ср. также: *тумба-юмба, мамба-ямба* и др. Здесь речь идет либо о сонантах, либо о глайде – то есть звуках пониженной консонантности. Итак, можно проследить следующую иерархию предпочтительности инициали: лабиальные – дентальные (и те и другие – диффузные) – лабиодентальные – сонанты – глайды²¹. Поставленная Якобсоном проблема соотношения инициалей парных слов требует дальнейшего изучения.

²⁰ Впрочем, и этот пример вместе с его анализом также заимствован из диссертации Минлоса; Еремяну же принадлежит лишь утверждение, что именно в романе Гранина данное выражение употреблено впервые. Рассуждение Минлоса о морфологической обусловленности формы *бумажки-шмажки* и чуть ли не невозможности формы *бумажки-шмумажки* не представляется обоснованным (Минлос 2004: 58); ср.: *Какой фундамент-мундамент, дарагой, бумажки-шмумажки с гипрозема ждем* и др.

²¹ В русских фонетических традициях й [j] трактуется обычно в качестве либо согласного (звонкого и мягкого, не имеющего соответствующих коррелятов ни среди глухих, ни среди твердых), либо полугласного, – в обоих случаях речь идет об уникальном образовании. В зависимости от позиции и стиля произнесения [j] может существенно варьироваться: в аффиктированной речи в начальной позиции он может быть сибилантом (*йо-ка-лэ-мэ-нэ* с экспрессивной геминацией начального [j:]), в интервокальной позиции и в начале слова перед гласной, особенно если ударение в нем не падает на первый слог, это обычно глайд (*яйцо* [j' tso]). Заметим, что в английской фонетической традиции *semivowel* и *glide* означают одно и то же.

6. Подавляющее число м-редупликаций образованы существительными или квазисуществительными. Глаголы встречаются сравнительно редко, причем преимущественно в форме инфинитива (*шаловать-баловать, целовать-миловать, кутить-мутить, тыкать(ся)-мыкать(ся)*), реже в повелительном наклонении (*не трожь – не ворошь*). Из личных форм преобладает третье лицо (*целует-милует, шатается-мотается, умер-шмумер, жил-был, жили-были*); изредка встречается и второе лицо, но не в личном, а обобщенном значении: *тыкаешь-мыкаешь – и никак...*; встречается и первое лицо, причем чаще в возвратной (*тыкаюсь-мыкаюсь*), чем в невозвратной форме (*тыкаю-мыкаю*). Наречия встречаются еще реже глаголов (*шито-крыто, шагом-магом, куда-муда*); в случае *крещендо-мецендо* дело должно идти вроде бы о наречии, но употребляется оно в качестве существительного среднего рода: *И вот наконец итог, пик, крещендо-мецендо, апогей, кульминация, развязка* (А. Битов). Совсем редко прилагательные (*красный-мрасный* или *мразный*). Кажется, есть только один пример редупликации союза: *потомучто-мамомучто*²², где м замещает согласные обоих предударных слогов редупликанта (как в татарин-мамарин). Не встречаются предлоги, причастия и деепричастия, хотя с фонетической точки зрения создать соответствующие образования не составляет труда: **отвергнутый-(ш)мотвергнутый, *торжествующий-(ш)моржествующий* и т. п.

Крайне редки случаи, когда парные словосочетания составляются из слов различных частей речи, как *мадам-продам* или *зрасте-мордасте* (производное от *страсти-мордасти*; не очень понятно, к какой части речи следует отнести *мордасте*). Зато значительная часть м-редупликаций может выполнять функцию междометий²³: *чики-поки, фигли-мигли, цынзы-брынцы, аты-баты*. В большинстве случаев дело идет не о собственно междометиях, а о существительных, выступающих в этой функции. Возможен и обратный процесс субстантивации парных междометий и их склонения: *ёксель-моксель → ёкселя-мокселя* (также *ёксель-мокселя*), *ёкселю-мокселю* (*ёксель-мокселю*), *ёкселем-мокселем* (*ёксель-мокселем*), *ёкселе-мокселе* (*ёксель-мокселе*); *ёксели-моксели* (*ёксель-моксели*), *ёкселей-мокселей* (*ёксель-мокселей*), *ёкселями-мокселями* (*ёксель-мокселями*), *ёкселях-мокселях* (*ёксель-мокселях*). Из возможных падежных форм не встретились только **ёкселям-мокселям* и лишь однажды – *ёксель-мокселям*.

Тезис Плена, что «такое образование воспринимается как одно слово», нуждается в уточнении: оно, действительно, может восприниматься в качестве одного слова, но может выступать и в качестве двух. Так, если

²² Еремян приводит следующий «метаязыковой анекдот, где редупликации подвергается союз [. . .]: На рынке: все кричат картошка, картошка, а один: – Картошка-мартошка, картошка-мартошка. У него спрашивают: – Почему у всех картошка, а у вас картошка-мартошка? Тот отвечает: – ПОТОМУЧТО-МАМАМУЧТО!» (Еремян 2010: 17).

²³ Здесь не место обсуждать природу междометий. Я специально использую неуклюжую формулировку, так как, по моему убеждению, трактовка междометий в качестве самостоятельной части речи – недоразумение (вроде звательного падежа).

ёксель-моксель – одно существительное, то в родительном и винительном падежах единственного числа оно предстает в виде *ёксель-мокселя*, во множественном числе – *ёксель-моксели* и т. д.; если же это синтагма, то в соответствующих падежных формах будет *ёкселя-мокселя* и *ёксели-моксели*. Более того, становясь существительными, такие междометия начинают жить самостоятельной жизнью и могут далее трансформироваться в имена собственные, обозначая то одного – как правило собирательного – персонажа (*Ексель-Моксель*, *Вексель-Мексель-пля*, *одни жиды вокруг...*; *Вольно же вам историю по Ёксель-мокселям изучать* и т. п.; ср. также ресторан в Ставрополе «Ёксель-моксель»), то двух различных (*Пошли, – сказал Ексель Моксело, – на совещание опаздываем*); в Петрозаводске есть магазин аксессуаров «Ёксель»²⁴.

В случаях, когда *ёксель* и *моксель* имеют не общий референт, а два различных, данная словопара может реализовываться в виде разрывной составляющей: *ёксели и моксели*; *ни ёкселя, ни мокселя*. Существует (шуточная) попытка этимологизации этих слов: «ЁКСЕЛЬ-МОКСЕЛЬ – это такелажная снасть на парусных судах. “Ёксели поднять, стаксели опустить, моксели подтянуть!”». Характерно, что и здесь значение двойится: *такелажная снасть* – единственное число, а *ёксели поднять, моксели подтянуть* – множественное, причем очевидно, что *моксели* – не то же самое, что *ёксели*²⁵. Отмечены и другие попытки этимологизации, основанные исключительно на сходстве звучания или написания. Так, *ёксель-моксель* ассоциируется с *вексель-мексель*, в результате чего возникают смешанные пары, а подчас одно выражение заменяет другое. Ср. реплику с форума родноверов: *Велес, велес. ну что ты рассуждаешь как иудей, подписано не подписано:))) вексель-мексель:))* – наличие / отсутствие подписи отсылает к векселю; кроме того, *вексель-мексель* призван придать реплике еврейскую огласовку, но, вероятно, имеется в виду также и *ёксель-моксель*. Напротив, *просроченные ёкселя-мокселя* (Владимир Строчков) со сдвигом ударения с первого слога на третий означают векселя (но не вексели).

Особая популярность выражения *ёксель-моксель* обусловлена не только звуковой выразительностью, но и некоторыми экстралингвистическими факторами, например песней «Новобранцы» с редифом *ёксель-моксель* (иногда *ёксель-моксель* выступает даже в роли заглавия этой песни). Если же ввести слово *ёксель* в Google, то в выдаче появятся сотни

²⁴ Ср. отрывок из рассказа, персонаж которого зовется Ексель-моксель: «Закинул старик лохмотья свои в синее море и вытащил золотую рыбку. “Ексель-моксель!” – молвил старик. А рыбка в ответ: “Чего тебе надобно, старче?”. “Ты кто?” – спросил старик. “Золотая я рыба, зовут Ексель-моксель!” – ответила рыбка» (Паденко Андрей. Ексель-моксель – золотая рыбка <<http://www.zubr.net/fido/39>>, дата обращения: 25.06.2017). Междометие, вырвавшееся у старика, оказалось омонимичным имени собственному.

²⁵ Любопытно, что шутка насчет такелажной снасти некоторыми пользователями интернета воспринимается всерьез и поэтому даже нуждается в специальном опровержении, ср.: «Стакселем называется один из парусов, но ни ёкселя, ни мокселя в классическом литературном языке нет» (<http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1419804-otkudaposhlo-vyrazhenie-joksel-moksel.html>; дата обращения: 25.06.2017).

тысяч отсылок к Microsoft Excel, который в русском околокомпьютерном сленге часто и фигурирует под именем *ёксель-моксель* (реже – просто *Ёксель*, ср.: *Спецы по Ёкселю, помогите...*), то есть здесь в основе конструкции лежит не столько звучание, сколько написание. Данный пример заслуживает пристального внимания уже потому, что в его основе лежит работа поисковой системы (то есть, по сути дела, подарок от искусственного интеллекта естественному)²⁶.

И последнее. *Ёксель-моксель* стало настолько обычным словосочетанием, что его привязанность к специфически русским реалиям начинает теряться и оно может появиться даже в переводах в качестве эвфемизма не вполне понятно чего²⁷. Наконец, нельзя не отметить выход *ёкселя-мокселя* за пределы восточнославянского языкового пространства: ср. бретонский ансамбль Yoksel Moksel; впрочем, кроме четырех бретонцев в состав этого квинтета входит эстонский скрипач-виртуоз (violoniste virtuose estonien) с типичным эстонским именем Дмитрий Артеменко.

Аналогичные трансформации, хотя и в более скромных масштабах, наблюдаются и в других словопарах, изначально междометий: *а ну, была-небыла, тятерь-ятерь!* – здесь *тятерь-ятерь* – одно слово, и это междометие; *любящих всякую тятерь-ятерь* – также одно слово, но это имя существительное *singularia tantum*; *а пошли вы все к тятери и ятери* – два (различных) существительных²⁸. Сказанное не составляет специфику редупликативных конструкций, но характерно вообще для эвфемистических междометий, ср. недавно услышанный диалог: «Ёптич!» – «Сам ты ёптич!». В первой реплике *ёптич* – междометие, во второй – существительное, возможно, даже имя собственное: финальное -ич может трактоваться в качестве фамильного суффикса.

В тех же случаях – а их значительное большинство, – когда такую пару образуют существительные, они нередко теряют свое исходное значение и выступают в функции междометия; так, в выражении *ёлки-палки* не имеются ввиду ни ёлки, ни палки, и функционирует оно, как правило, как одно слово – междометие. Тем не менее и в таких случаях встречаются попытки частичной ресемантизации компонентов, которые

²⁶ Ср. также Проект ЙОКСЕЛЬ: «Йоксель (Yoksel) – это набор программных средств для работы с табличными документами» (<http://yoksel.net.ru/HomePage>; дата обращения: 25.06.2017). Пакет Йоксель использует, в числе прочих, формат Моксель (mxl) (<http://yoksel.net.ru/FormatМОКСЕЛ>; дата обращения: 25.06.2017).

²⁷ Ср. в рассказе Рэя Брэдбери «Шкура неубитого льва»:

«– Ни фига себе! Ексель-моксель, мать божья! – воскликнул Джерри Вулд.

– Вот этого не надо! – Его секретарша прекратила стучать по клавишам, чтобы подчистить опечатку в тексте сценария. – Я, между прочим, выросла в христианской семье» (Брэдбери 2011: 4). Не вполне понятно, причем здесь христианская семья. В оригинале речь идет о нарушении заповеди (произнесение имени Божьего всуе), что и оскорбило христианский слух секретарши: «“Holy Jeez, damn. Christ off the cross!” said Jerry Would. “Please”, said his typist-secretary, pausing to erase a typo in a screenplay. “I have Christian ears”» (Bradbury 1997: 13).

²⁸ Подобно тому как *гоголь-моголь* обычно не имеет никакого отношения к Гоголю, так и *тятерь-ятерь* не ассоциируется с ятерью (разновидностью рыболовной сети).

могут иметь даже формульный характер: *ёлки-палки, лес густой* – то есть именно лес, а не то, что вы подумали. Сложнее обстоит дело с выражениями типа *ни ёлок, ни палок* – в них речь будто бы идет, например, об отсутствии строительных материалов или противоположной вырубке леса – кажется, что в обоих контекстах отсутствует всякая связь с эвфемизмом и тем, что за ним скрывается. Но это не совсем так: во всех таких случаях дело идет о негативно-ироническом отношении к ситуации, выражаемом именно *ёлками* и *палками*. Наконец, и негативная окраска может теряться, уступая место условной шутливости, ср.: сеть ресторанов «Ёлки-палки» и многочисленные гостиницы с этим же названием – здесь уже почти потеряна всякая связь как с эвфемизмом, так и древесиной, остаются лишь претензии на оригинальность и остроумие.

7. Прежде чем перейти к рассмотрению семантических и стилистических проблем, связанных с редупликативными конструкциями, следует коротко остановиться на характеристике смежных явлений.

В первую очередь следует отметить, что м-редупликация является если не наиболее распространенным, то наиболее исследованным видом русских неточных редупликаций. Тем не менее этот вид редупликаций является далеко не единственным. В подростковом и интернет-словотворчестве распространены, например, е- и π-редупликации. Первая заключается в прибавлении буквы (sic!) е к неодносложным словам, начинающихся с б + ударная гласная, как например *баба, бабки, банка, баня, баржа, барин, бармен, Батюшков, белка, Берия, беркут, Бибииков, Библия, бобик, боинг, бойня, бубен, бублик, быдло, бургер* и т. п.²⁹ Если ударение падает на второй слог, то результат обычно не столь эффектен, хотя есть и исключения, касающихся слов с первым слогом ба- или бу-: *бактерия, будильник* и др. Если же ударение приходится на последний слог трехсложного слова, то в результате прибавления е оно имеет тенденцию приобретать побочное ударение на втором (бывшем первом) слоге, причем нужный результат дают не только начальные ба-, бу, но и бе-: *баскетбол, бумеранг, белокурый*. Иногда эта игра принимает форму соревнования: кто больше придумает таких примеров, или на выбывание при говорении по очереди. Аналогична π-редупликация (в интернете вместо π- обычно фигурирует 3,14-): прибавление буквы (sic!) π к словам с ударением на первом слоге и начинающихся со зд- или сд-: *здание, сдача, сделал, сделка, сдобный* и др. (облегченный вариант: прибавление π к словам с ударением на втором слоге и начинающихся с изд- или – реже – с ист-: *издание, издатель, издевка, изделие, издержка; истерика, истец, история* и др.).

Существенное отличие этих образований от м-редупликаций заключается в том, что здесь парадигматика преобладает над синтагматикой: в высказывании представлен часто лишь е- или π-редупликant, со-

²⁹ Ср.: http://zozi.ru/show_blog.php?id=50470; дата обращения: 25.06.2017. Автор, видимо, считает, что открыла нечто новое.

ответствующий редупликат же лишь подразумевается, а в социальных медиа 3,14 может употребляться самостоятельно как в роли эвфемизма (*Вчера был полный 3,14*), так и его части (*3,14*бол*).

Иначе в м-редупликациях: если редупликат не является обычным словом, то употребление его без редупликанта – редкость: *дрючки без штучек, машлык без шаилька*³⁰, *моксель без ёкселя*³¹ почти не встречаются, хотя, естественно, *палки* обходятся и без *ёлок*. Все же несколько примеров такого рода можно найти и среди м-редупликаций. Одним из них является *мумага* (иногда – *гумага*), но, вероятно, наибольший интерес представляет *мультира*. До сравнительно недавнего времени это выражение встречалось исключительно в качестве редупликата слова *культура*³². Однако в последнее время появились магазины и различные фирмы с названиями как «Мультира», так и «Multura», явно в качестве эмансипированного редупликата культуры. Особый случай представляет выражение *муйня*, нередко встречающееся без своего редупликанта и в качестве эвфемизма заменяющее его. Подробнее об этом речь пойдет чуть ниже.

Вероятно, наиболее распространенный в устной, а благодаря интернету – и в электронно-письменной речи тип редупликации – это хуй-редупликация. Здесь ограничимся цитатами и отсылками. Например, следующее рассуждение можно встретить на различных сайтах³³:

В русском языке наиболее распространены три вида неточной правой редупликации (так называется искажение второго слова):

- м-редупликация (зелень-мелень, павлин-мавлин, шашлык-машлык, «няш-мяш»);
- шм-редупликация (танцы-шманцы, котик-шмотик, кекс-шмекс);
- хуй-редупликация (рифма-хуифма, юмор-хуюмор, инструктор-хуюктор).

Далее следует скриншот из твиттера:

знаете, как называется, когда говорят лифт-хуифт или шапка-хуяпка?

ЛЕКСИЧЕСКАЯ РЕДУПЛИКАЦИЯ! диссертации пишут! хуртации!

³⁰ Кажется, единственное исключение – город *Замудонск-Машлык* (М. Липскеров).

³¹ В странной книге Владимира Белинского «Страна Моксель или открытие Велikorоссии» (2009) Моксель к ёкселю отношения как будто не имеет – таким образом автор на полном серьезе называет (московскую) Россию. Все же и здесь трудно избавиться от ощущения, что связь с ёкселем не совсем утеряна.

³² Речь идет о русском словоупотреблении, никак не связанном ни с крепостью *Multura*, ни со средневековым латинским термином *multura*. Последний имеет два значения, различающихся также этимологически: 1) в юридическом контексте – это вид подати (из *multura*); 2) в сельском хозяйстве – это процесс помолы зерновых или отжима оливкового масла (из *molitura*); при этом в ряде контекстов, где речь идет о налоге на помол, оба значения могут интерферировать. Однако в средневековых источниках не зафиксировано ни одного контекста, в котором встретились бы как *cultura*, так и *multura*.

³³ Вероятно, лучший вариант с большим количеством примеров здесь: <http://www.netlore.ru/shashlyk-mashlyk> (дата обращения: 25.06.2017).

Если в м-редупликациях и присутствует элемент фривольности, то он обычно завуалирован, более того, даже в таком откровенном случае, как *хуйня-муйня*, редупликат как бы смягчает нецензурность редупликанта, поскольку может выступать в роли эвфемизма. Иначе обстоит дело в е- и п-редупликациях, смысл которых состоит как раз в создании неприличных образований из вполне приличных слов; сам процесс преследует главным образом игровые цели и требует определенной изобретательности. В случае же с хуй-редупликацией никакой изобретательности не требуется, этот универсальный механизм (ср. так называемый «хуефикатор»³⁴, представленный в интернете в различных вариантах) применим практически к любому слову, включая даже однобуквенные союзы: *а – хуйна*. Если редупликант начинается с ударного гласного, то соответствующая инициаль просто прибавляется к нему, в случае же начального согласного он отбрасывается: *пикник-хуикник, маслице-фуяслице*; в обоих случаях редупликат оказывается на слог длиннее своего редупликанта. Если же ударение падает не на первый слог редупликанта, то «хуефикатор» заменяет его первый слог на искомую инициаль: *инструктор-хуюктор, диссертации-хуертации, подъемник-фуемник* и т. п.; здесь редупликант и редупликат изоритмичны. Если же редупликат составляет самостоятельную реплику, смысл его заключается в высмеивании сказанного или в унижении собеседника. Элементы изобретательности, однако, требуются для прикрытия ненормативности. Так, в «Одном дне Ивана Денисовича» появляются и *маслице-фуяслице, подъемника-фуемника* и *поднимется-фуимется* (см. выше), причем семантический механизм этих выражений различен: если употребленное в монологической речи *маслице-фуяслице* имеет в виду масло и другую изысканную с точки зрения зека еду, а *подъемник-фуемник* обозначает оказавшийся избыточным технический изыск, то *фуимется*, начинающее ответную реплику, в первую очередь отрицает высказанное предыдущим говорящим опасение, что поднимется, а заодно и выражает отношение к тому, кто считает, что может подняться.

Однако при всех различиях между названными типами редуктивных конструкций они иногда сочетаются. В силу универсальности механизма «хуефикации» некоторые из полученных конструкций имеют тот же редупликант, что и в соответствующих м-редупликациях: *культура-хуйтура (мультира), пикники-хуикники (микники), штучки-хуючки (дрючки), елки-хуелки (палки), танцы-хуянцы (шманцы)* и даже *умер-хуюмер (шмумер)*. Более того, в таких случаях как *самбо-мамбо-хуямбо, танцы-шманцы-хуянцы* или *штучки-дрючки-хуючки* можно предположить, что инициаль хуй- является более сильным вариантом м-. То есть здесь, как и в случае *умер-мумер-шмумер*, можно говорить о градации, исключающей возможность таких конструкций как **умер-шмумер-мумер, *самбо-хуямбо-мамбо* или **штучки-хуючки-дрючки*.

³⁴ Например, здесь: <http://huifikator.ru/> (дата обращения: 25.06.2017).

В традиционных русских м-редупликациях матерная лексика хотя нередко и подразумевается, но прямо не произносится, вместо нее вводятся различные звуковые намеки и эвфемизмы. Так, распространенный эвфемизм *мляди*, хотя и образован по правилам м-редупликации, в русских редупликативных конструкциях не встречается (в то время как в болгарском *бляди-мляди* вполне употребительны). Сказанное справедливо и для обозначений половых органов: вполне употребительные сами по себе, они избегались в м-редупликативных конструкциях. Однако в последнее время такого рода редупликации широко употребляются в тех контекстах, где приличия априори отброшены. Так, в рекламах порнографических сайтов встречаются и *хуи-муи*, и *пизды-мизды*; и то, и другое – преимущественно во множественном числе. Второе выражение можно встретить и в единственном числе, но лишь в одном и очень специфическом контексте (хотя и представленном в интернете во множестве различных вариантов): «*Кос*» *по-персидски и по-арабски – пизда. А космос в русском произношении – пизда-мизда*³⁵.

Теперь о других формах звуковых повторов, с одной стороны, близких к редупликации, а с другой, принципиально отличных от нее. Как уже было сказано, одной из специфических черт именно русских редупликаций является отказ от диссонансных сочетаний, обычных в редупликативных конструкциях многих языков (так называемые аблаут-редупликации). Парономасия не является редупликацией. Дело не только в звуковых отличиях, но в принципиально различных смысловых эффектах. Паронимическая аттракция заключается в приращении смысла; звуковая близость запускает семантический механизм, в результате которого корреспондирующие звуковые комплексы приобретают квазиморфологические характеристики, например образуют квазикорни. Ср. внутреннее склонение слова у Хлебникова: *Леса – лысы. Леса обезлосели. Леса обезлисели*³⁶. Семантический эффект отчетливо ощущается и в значительно более простых случаях, ср.: *ни жалеть, ни жаловать* (Пушкин, «Капитанская дочка») и т. п. Спецификой русских м-редупликаций является отсутствие

³⁵ См. например, здесь: <http://funpark.ru/item/7244> (дата обращения: 25.06.2017). В данном случае мы имеем дело с фонетическим переводом, механизмы которого описаны И. А. Пильщиковым (см. Пильщиков 2011; Pilshchikov 2016); близкие механизмы обнаруживает и тот тип перевода, который по аналогии может быть назван графическим (ср. выше о Microsoft Excel).

³⁶ Механизм внутреннего склонения слова близок к индоевропейскому аблауту, сохранившемуся в той или иной степени и во многих современных языках (ср.: англ. *sing, sang, sung*), но утраченному в славянских. Показательно, что Хлебников с его вниманием к внутреннему склонению использует редупликации лишь в чужой речи: «Как утверждает В. П. Григорьев, для текстов Хлебникова такие образования (м-редупликации. – М. Л.) по большому счету нехарактерны; ср., правда, их нагнетание в монологе Раина: К богу-могу эту куклу! Девы-мевы, руки-муки, Косы-мосы, очи-мочи! (“Уструг Раина”) и замечание о них в письме 1913 г.: “Лыки-мыки это мусульманская мысль; у них есть шурум-бурум и пиво-миво, шаро-вары, т. е. внемное украшение слова добавочным почти равным членом”» (Минлос 2004: 63).

эффектов, связанных с обогащением смысла редупликанта; напротив, во многих случаях дело идет о его обеднении.

Этимологические фигуры отстоят от редупликации еще дальше. Последние могут рассматриваться как особый – иногда предельный – случай паронимии; например: *Чудь начудила, да Меря намерила* (А. Блок). В противоположность паронимии и этимологическим фигурам редупликация может рассматриваться как асемантическая фигура речи: редупликат размывает значение редупликанта, а в случае если хуй-редупликант является репликой в диалоге, то даже антисемантическая: редупликат подрывает смысл своего редупликанта.

Еще дальше от редупликации отстоит аллитерация. Последняя в различных традициях имеет разные формы и значения (Lotman, Lotman 2015), здесь она понимается в узком смысле: как повтор инициальных согласных слова, как правило – но не обязательно – начинающегося ударным слогом (нем. *Stabreim*, эст. *algrüim* – «начальная рифма»)³⁷. Аллитерация – зеркальное отражение редупликации, это – повтор лишь инициалей при несовпадении основных частей аллитерирующих слов: *þann's Svafrlama slógu dvergar; ötsis maad munetessanna; разных заклятий и радостных рун* и т. п. С другой стороны, аллитерация – более простое образование, чем редупликация, поскольку дело идет об одной пилютирующей структуре, а не о двух: в общем случае проецируется лишь инициальный согласный (или консонантный кластер), а не структура слова³⁸.

Если абстрагироваться от специфически стиховых функций аллитерации, то в качестве звукового повтора она играет преимущественно орнаментальную роль. Однако в культурах, где аллитерация связана с укоренившейся традицией и имеет широкое хождение не только в художественных текстах, она играет роль скрепляющего средства формульных сочетаний (то есть в этих языках она функционально сопоставима с паронимией в русской речевой культуре), ср.: *veni, vidi, vici; Blut und Boden; Nacht und Nebel*; а также эст. *käega katsutav* (ощутимый, буквально «рукой трогаемый») или *viru veri* (вирусная, то есть эстонская, кровь; ср. поговорку: *viru veri ei värise* – буквально: «вирусная кровь не дрожит», то есть эстонец не боится) и т. п.; аллитерация здесь связывает не только звучания слов, но и их значения. Поэтому, в частности, она в этих языках широко используется в рекламе.

И, наконец, самый проблематичный вопрос – соотношение редупликации и рифмы. По форме между ними различий нет, редупликативные структуры часто прямо и называются рифмованными или рифмующимися словосочетаниями. Более того, иногда такие эхо-повторы и имеют

³⁷ В случае так называемых гласных аллитераций повторяется нулевой согласный, предшествующий начальному гласному (ср. несколько иную трактовку: Jakobson 1963).

³⁸ Сказанное не означает, что аллитерация исключает проекцию ритмической структуры, ср. знаменитый пример: *Я вольный ветер, я вечно вею...* Особый эффект достигается здесь созвучием хореических слов.

главной целью говорение в рифму, а подчас и ее конструирование, ср.: *хуякля* или *хуистина* как рифмы к словам, якобы не имеющим рифм. Отличия редупликации от рифмы имеют не формальный, а функциональный характер. Говоря о рифме, отвлечемся (как и в случае с аллитерацией) от ее метрической функции и сосредоточимся лишь на эвфонической. В русской поэтической традиции (от Ломоносова до наших дней) бедные, тривиальные и тавтологические рифмы порицались (если они не были предметом специального поэтического задания), грамматические (особенно глагольные), обычные в фольклорной традиции или у Симеона Полоцкого, рифмы избегались. Рифма должна нести эстетическую нагрузку: чем она труднее и неожиданнее, чем сильнее ее семантический эффект, тем лучше. Редупликация же обычно имеет противоположный результат, это «внеумное» (по Хлебникову) говорение, редупликат не подыскивается, он либо подсказывается уже готовой формулой, либо выскакивает как бы сам. Несколько сложнее обстоит дело с е- и π-редупликациями, где задача состоит именно в подыскивании подходящего для редупликации слова. Однако именно здесь отличие от рифмы проступает с особой отчетливостью: при рифмовке задача заключается в нахождении рифмующего слова (условно говоря – редупликата) к рифмуемому (редупликанту), в то время как в подобного рода редупликациях задача ровно противоположная – найти подходящий редупликант. Никто не будет задаваться вопросом, как найти е-редупликаты к словам *бабочка*, *булочная* или *Бунин*.

8. Семантика и стилистика м-редупликаций была предметом пристального внимания большинства исследователей этого феномена. При этом, как правило, авторы стремились очертить и обозначить круг значений и эмоций, выражаемых подобными образованиями (наиболее детальный обзор содержится в диссертации Минлоса). Большинство предлагаемых решений отражают какой-то существенный аспект семантической стороны редупликации (множественность, итеративность, усиление, пейоративность и т. п.), но к каждому из них легко подобрать большое число контрпримеров. Так, выражения типа *шашлык-машлык* действительно могут (хотя и не обязательно) выражать значения ‘шашлык и тому подобное’ или ‘шашлык и все, что к нему полагается’, но это справедливо только в тех случаях, когда редупликант имеет определенный референт; если же область его референции четко не определена, то подобные экспликации не работают: *штучки-дрючки* – это не ‘штучки и тому подобное’, так как ‘и тому подобное’ уже входит в семантику штучек. Тем более это справедливо для выражений, играющих роль междометий: *тятерь-ятерь* – это не ‘тятерь и все, что с ней связано’. Ф. И. Рожанский предлагает в качестве семантической основы редупликации иконизм, понимаемый в расширенном по сравнению с Пирсом смысле (Рожанский 2011; Rozhanskiy 2016). Разные виды иконизма в целом ряде языков могут действительно считаться основой редупликации (ср., например, японские

или турецкие оноματοпоэтические редупликации), но как раз для русских редупликаций иконизм имеет маргинальное значение.

С семасиологической точки зрения русские м-редупликации не представляются однородным образованием, среди них можно выделить по крайней мере четыре типа.

I. Конструкции, оба компонента которых являются полнозначными словами, встречающимися в независимых контекстах: *бляха-муха, гог-магог, ёлки-палки, жили-были, зайлька-паинька, зарево-марево, калина-малина, куда-муда, кутить-мутить, мадам-продам, пилы-вилы, пророки-мороки, сусло-масло, таран-баран, травушка-муравушка, федерация-хренация, целует-милует, чижик-пыжик, шаловать-баловать, шатается-мотается, шито-крыто.*

II. Выражения, в которых полнозначен и самостоятелен только редупликант, редупликат же идиоматически связан с ним: *адрес-мадрес, азбука-мазбука, бусинки-шмусиньки, деньги-меньги, зелень-мелень, кантаты-мантаты, каракуля-маракуля, карате-марате, карусели-шмарусели, культура-мультаура, лабиринт-мабиринт, логия-могия, мурава-шмурава, нация-мация, няньки-мяньки, пикники-микники, синельки-мунельки, сиськи-масиськи, сумки-мумки, таджики-манжики, тандем-мандем, топосы-шмопосы, умер-шмумер, утки-мутки, фарасеи-марасеи, фокус-покус, шагом-магом, шашлык-машлык, экспертизы-шмекспертизы, эмоции-шмемоции.*

III. Идиоматические сочетания, не имеющие смысла по-отдельности, но осмысленные как целое. Здесь, в свою очередь, имеет смысл различать два подтипа: а) случаи, когда с выражением связан определенный денотат (*гоголь-моголь, тити-мити, хурда-бурда*) и б) случаи, когда смысл не вполне определен, но в целом понятен из контекста (*калтонанай-малтонанай, трали-вали, тятери-ятери, фигли-мигли, хухры-мухры, хухель-мухель, шурум-бурум, шуры-муры*); любопытно, что многие из этих выражений призваны обозначать путаницу, невнятицу и несуразицу.

IV. Заумные с точки зрения русского языка идиоматические выражения, в большинстве своем иноязычного, главным образом восточного, происхождения: *акир-бакир, ани-бани, ас-бас, аты-баты, хикори-дикори, шохан-рохан, эни-бэни* и др. Они встречаются главным образом в считалках и других формах заумного фольклора; иногда выступают в функции междометий.

Приведенная классификация является сугубо предварительной; в частности, обнаруживаются разного рода промежуточные образования. Такие случаи как *окна-мокна* – это образования, промежуточные между типами II и I: *мокна* не является самостоятельным русским словом, однако в сочетании с редупликантом *окна* недвусмысленно связывается с мокрыми стеклами (ср. загадку: *Стоит Фекла, глаза мокры*), эта ассоциация теряется в варианте *окна-шмокна*; ср также *тандем-мандем* и др. Случаи типа *Карлы-марлы* также не вполне вписываются в предложенную классификацию: с одной стороны, это вроде бы тип III, с другой стороны,

это искаженное и трансформированное в хореическую редупликативную конструкцию имя *Карл Маркс*.

В основе приведенной классификации лежат семасиологические параметры; другой результат даст рассмотрение редупликативных конструкций с точки зрения референции. Если редуплицируется имя собственное, то область его референции как правило не меняется, добавляется лишь оценочный компонент: *Медведев-шмедведев*, *Путин-Мутин*, *Карлы-марлы*, *Примаков-шмудаков* и др. (у Маяковского подразумевается не сам Маркс, а его портрет). В других случаях область референции претерпевает определенные трансформации (Минлос называет их репрезентативной множественностью). Сюда относятся многие выражения типа II, но не все и не только они.

В фокусе исследований, посвященных семантике русских редупликативных конструкций, находятся главным образом выражения второго типа, поскольку именно здесь феномен м-редупликаций предстает в чистом виде. Вместе с тем даже здесь не представляется возможным выделение общего значения для всех случаев. Представляется более перспективным не концентрироваться на конкретных типах значения, а попытаться выявить основные семантические механизмы русских редупликаций. Главным из них является десемантизация: редупликат размывает значение редупликанта, делает его менее определенным. Исключения составляет тип III, особенно его подтип «а»: компоненты выражений *гоголь-моголь*, *хурда-бурда* и др. никак не связаны с референтом целого.

Спецификой русских (и не только) м-редупликаций является отсутствие механизма интенсификации значения. Усиление значения возможно при точных лексических редупликациях: *быстро-быстро* может значить 'очень быстро', но *быстро-шмыстро* такого значения не имеет, более того, оно может означать, что не очень-то и быстро: *Знаем мы его быстро – быстро-шмыстро*. Все разновидности множественности и итеративности русских м-редупликаций связаны с ослаблением определенности смысла редупликанта. Равным образом редупликация не может быть связана с усилением положительных коннотаций, она не просто размывает область референции редупликанта, но и дезавуирует его значение. Ослабление семантических и референциальных механизмов открывает возможности для активизации других языковых функций: эмотивной, метаязыковой и поэтической.

Частной разновидностью десемантизации является деэтимологизация. В заглавии настоящей статьи выражение (*h*)*uiina-tuiina* передано латиницей не из соображений целомудрия. Дело в том, что имеется в виду не русское слово, а эстонское (пишется как с *h*, так и без него, как слитно, так и через дефис). При этом выражение это, особенно в варианте *uiinatuina*, является вполне приличным, даже литературным. Одна дама как-то обиделась, когда ей указали на русский источник употребленного ею выражения: по ее убеждению, *uiinatuina* – это чисто эстонское слово,

которое никакого отношения к русской похабщине не имеет³⁹. Эстонское *uinatuina* означает бессмысленную и малосущественную путаницу, примерно то же самое, что русское слово *ерунда*. Произносящий это выражение эстонец не думает обычно о его этимологии, подобно тому как русскому необязательно знать, что *ерунда* – это «на самом деле» герундив.

Шуры-муры, фигли-мигли, шахер-махер, гоголь-моголь и т. п. используются и воспринимаются вне связи со своими этимологическими корнями и часто вопреки своему этимологическому значению. Так, русские *шуры-муры* могут выражать различные смысловые оттенки, не вытекающие из исходного тюркского *šurtmur* (путаница); эротические коннотации возникли благодаря ассоциации с франц. *cher amour* или *cher ami* (оттуда же *шаромыжник*, к эротике обычно отношения не имеющий); вместе с тем *шуры-муры* могут обозначать и различные интриги, ни к *šurtmur*, ни к *cher amour* отношения не имеющие⁴⁰. Так же и *шахер-махер* не означает мелкого торговца, *гоголь-моголь* не связан с хаосом и т. п.

Если на уровне просодики и фонетики речь шла об отдельных случаях неопределенности, то на уровне морфологии и синтаксиса амбивалентность имеет массовый характер; еще бóльшую роль играет она в области значения. Ослабление семантического ядра и размывание его границ создает предпосылки для активизации целого ряда окказиональных процессов. Во-первых, это попытки (ре)этимологизации. Так, *вексель-мексель* является якобы производным от В. Ф. Вексельберга, фамилия которого, «как известно», означает ‘гора векселей’. *Культур-мультиур* приобрело совершенно новые коннотации в связи с мультикультурализмом, воспринимаясь подчас как вариант *multi-kulti*. В ряде случаев как бы заумный редуликант приобретает смысл, никак не выводимый из смысла редуликанта, но придающий выражению дополнительное семантическое измерение. Так, *руки-муки* – это не ‘всякие руки’, не ‘руки и тому подобное’ и т. п., а руки, тем или иным образом связанные с мучкой, и одновременно не совсем (полноценные) руки; близкий, но семантически более простой, пример – *руки-крюки*. Аналогичные *mutatis mutandis* семантические эффекты происходят в случаях с *пророки-морочи*, *оргия-моргия* и др. Более сложный случай представляет собой выражение *адью-бадью*; при полной его бессмысленности оно открывает возможности для многочисленных интерпретаций. Значительное число редуликативных

³⁹ В эстонском языке есть слово *tohuvabohu* (также *tohu-vabohu*), означающее беспорядок, хаотичные процессы и т. п. Происходит оно в конечном счете из древнееврейского *toh(u)-wa-boh(u)* (Быт 1:2), вероятно, при посредстве немецкого *Tohuwabohu*; в славянской Библии это выражение переведено как *невидима и неустроена*, в синодальном переводе – *безвидна и пуста*; лишь русский перевод Торы передает параномасию и ритм оригинала: *пуста и пустынна* (<http://ja-tora.com/tora-h/bytie-bereshit/>; дата обращения: 25.06.2017). Отличие *tohuvabohu* от *uinatuina* заключается главным образом в том, что этимология первого из них отрефлексирована в эстонской лексикографии.

⁴⁰ В одном немецком документе XVIII века мне встретилось транслитерированное русское выражение *Schurimuri*; имелся в виду то ли любовник, то ли сообщник ревельской трактирщицы, а по совместительству и сводницы, по имени Jegorscha.

конструкций приобретает благодаря своему редупликату фривольный или даже не вполне приличный оттенок: *мадам-продам*, *штучки-дрючки*, *тандем-мандем*, *Путин-Мутин* и др.⁴¹ Особенной популярностью пользуется в интернете персонаж по имени *Мутин* (реже – в вариантах *Мудин* или *Шмутин*) – этот редупликат живет самостоятельной сетевой жизнью, не забывая, однако, о подразумеваемом редупликанте; одним из факторов успеха являются и основанные на звучании ассоциации не только с мутностью, но и с мудями (ср. *Примаков-шмудаков*). Об этимологизации *ёксея* и *моксея* в качестве якобы такелажных снастей было сказано выше.

Еще одним важным семантическим механизмом является остранение: редупликация – это как бы чужая речь. Остранение тесно связано с эмотивной функцией языка, так как всегда содержит оценочный компонент, даже если он подается в завуалированной форме. Разновидности остранения различны – это и пейоративность, и ирония, и инфантильность, и передразнивание, и просто шутовство, и, наконец, лингвосоциальное остранение как вариант ксенофобии: инициаль м- часто имитирует кавказско-тюркский этнолект (здесь правильнее было бы говорить о квази-этнолекте), инициаль шм- – еврейский. Поскольку массовый наплыв м-редупликаций в русскую речевую практику связан, вероятно, с армянским влиянием уже в советское время (Еремян 2010: 6–7, 17; ср. также Минлос 2004: 61), то небезынтересно отметить, что в армянском она воспринимается как тюркизм⁴². Выше было сказано о деэтимологизации иноязычных по своему происхождению выражений, здесь же речь идет о противоположном процессе: выражение мотивируется придаваемой ему иноэтнической окраской, причем границы между издевкой, иронией, самоиронией и беззлобной шуткой оказываются размытыми. Ср. использование редупликаций, призванных передать как этнолект, так и примитивность говорящего, в следующем пассаже из перевода романа Амитавы Гоша «Маковое море» («Sea of Poppies», 2008):

Юнга говорить, отец шибко дерево-трава знать. Все время рвать-собирать. Денег не иметь. Лихорадка его убивать, Берра-саиб второй отец. Мемсаиб шибко довольный. Много-много рис есть. Зикри-малум надо она забывать. Как учить корабль водить, когда все время мадам-мандам думать? Лучше потешить елдак-малдак, пока свадьба нет⁴³.

⁴¹ Презумпция фривольности не составляет специфику редупликативных конструкций, она вообще характерна для языковых игр и связанного с ними юмора (отмечено еще Фрейдом, ср. обстоятельное обследование соответствующего русского материала в книге: Санников 1999).

⁴² С. Т. Золян (устное сообщение). Приводимые Еремянном лингво-социологические наблюдения нуждаются в определенной корректировке: следует учитывать, что еще в XIX веке отмечались факты заимствования редупликативных конструкций непосредственно из тюркских языков (*табак-мабак* и т. п.).

⁴³ Пер. Александра Сафронова (2010): http://www.e-reading.club/chapter.php/1015310/30/Gosh_-_Маковое_Море.html (дата обращения: 25.06.2017). Это очень вольный перевод с пиджина. В оригинале много парных словосочетаний, но отсутствуют редупликации

Важным механизмом остранения является абсурд, «внеумность». Абсурд в русской народной (но не только) традиции ассоциировался с чем-то опасным, по крайней мере неприличным (ср., как у А. Н. Островского Разлюляев шокирует девушек песней «Летал медведь по поднебесью...»). Абсурд – это не отсутствие смысла, а непонятность и непонятность сказанного. Отсюда – приписывание глубокого, подчас тайного, смысла высказываниям юродивых; отсюда же – представление о магическом значении не имеющих смысла выражений, об их скрытой силе и их опасности⁴⁴. Отсюда же глоссолалии – не бессмыслица, но говорение на (неизвестных) языках. Заумные редупликации широко используются в считалках и других формах детского фольклора, по своему происхождению связанных с магическими практиками.

Наконец, следует отметить игровой, подчас даже метаязыковой характер редупликации. Сама механика редупликации, затемняя и размывая значение, акцентирует внимание на структуре слова и его членимости; в интернете можно найти множество примеров рефлексии над ее различными типами. С одной стороны, редупликация – это как бы «внеумное», автоматическое говорение, с другой, сам игровой характер редупликации требует осознания и осмысления правил игры. Игры одновременно языковой, поскольку материалом ее выступают единицы языка, и внеязыковой, поскольку правила этой игры не являются грамматическими правилами русского языка, а диктуются пилотирующими структурами.

9. В отличие от многих восточных и африканских языков, в русском м-редупликация не связана с выражением каких-либо грамматически обусловленных значений, не выполняет никаких функций, предусмотренных языковой системой. Редупликации в русском языке – не необходимость, а возможность, это – область свободного речевого творчества. Язык выступает здесь в поэтической функции; яacobсоновский принцип проекции с оси селекции на ось комбинации проявляется в демонстративно упрощенном виде. Неслучайно в этом смысле и использование редупликативных конструкций в считалках, где в перечислениях линейно реализуется парадигматика системы чисел. Неслучайно и то, что

типа *мадам-мандам* или *елдак-малдак*, которые как раз и призваны имитировать данный этнолект: «Launder say father-blongi-she go hebbin. That bugger do too muchi tree-pijjin. Allo time pickin plant. Inside pocket hab no cash. After he go hebbin cow-chilo catchi number-twofather, Mr Burnham. Now she too muchi happy inside. Eat big-big rice. Better Malum Zikri forgetting she. How can learn sailor-pijjin, allo time thinking ladies-ladies? More better keep busy with laund'ry till marriage time» (<http://discuss.forumias.com/uploads/FileUpload/82/7c928c1e8747defc503359b4f35b3d.pdf>; дата обращения: 25.06.2017).

⁴⁴ Ср. действовавший в Советском Союзе с 1930-х годов негласный запрет на абсурд. Когда в перестройку таллиннский журнал «Радуга» напечатал несколько миниатюр Хармса, некоторыми это было воспринято как подрыв основ, более опасный, чем разные националистические эскапады. Так, во время теледебатов, посвященных политическим темам, представитель Интердвижения достал журнал и с негодованием прочел: «Комаров сделал этой бабе тепель-тапель». Дескать, вот до чего дожили.

учение о поэтической / эстетической функции языка было разработано формалистами в контексте наблюдений над футуристической заумной (или внеумной) поэтической практикой.

Язык (в смысле соссюрковского *langage*, а не *langue*) есть целостное образование, и условием его полноценного существования является реализация всех его функций, в том числе и тесно между собой связанных метаязыковой и поэтической (Лотман 2017: 158; см. также: Lotman 2011: 18 и сл.). Поэтическая функция служит – помимо прочего – обновлению и обогащению языка, выявлению и реализации скрытых его возможностей. Сказанное справедливо и в отношении редупликативных конструкций, которые не только вскрывают структурные возможности словообразования, но и участвуют в создании языковых инноваций (о роли редупликаций в конструировании английских неологизмов ср. Спиридонова 2016). Язык в его поэтической функции – это не только и даже не столько высокая поэзия, сколько всякая речь, рассчитанная на воздействие своим планом выражения. Такая речь может кристаллизоваться в различных жанрах и формах, а может принимать вид свободной импровизации. Сюда, в частности, в зависимости от установки могут относиться удачно вставленная пословица или поговорка, различные шутки и прибаутки, редупликации и даже ругань. Так, Никита Ильич Толстой досадовал, что общеславянское искусство матерной брани в русской культуре оказалось фактически утерянным; оно в какой-то мере еще сохраняется (разговор шел в середине 1970-х годов) у южных славян, в первую очередь у сербов. Настоящее искусство ругани включает в себя как высокую степень ритуализованности, так и импровизацию. Важно и то, что это диалогическая форма: адресат ругани должен быть способен оценить искусство оппонента и стараться превзойти его (нечто подобное изображено Виктором Пелевиным в «Дне бульдозериста»). Поэтическая функция выявляет и развивает периферийные механизмы языка, выдвигая их на передний план высказывания. Это происходит нередко за счет других, более нормативных структур. Поэтическая речь – это речь деформированная. Тезис Якобсона о поэтическом насилии над языком (Якобсон 1923: 118) находит множество подтверждений не только в различных архаических традициях (ср. в индоевропейской традиции: Елизаренкова, Топоров 1979; Watkins 1995) и не только в экспериментах авангардистов, но и в поэзии, претендующей на реалистичность, ср. хотя бы безглагольность Фета (Гаспаров 1997а; более подробное обсуждение проблемы деформированности поэтической речи см.: Lotman 2011: 16–19, 31–35). Одним из стандартных механизмов деформации речи является придание ей «инострannого» звучания. «Поэтический язык еще в большей степени, чем эмоциональный, стремится к усвоению иноязычных элементов. Варваризм – обычнейшая разновидность поэтической глоссы» (Якобсон 1923: 117; ср. также Гаспаров 1997б).

Следует особо подчеркнуть, что поэтическая функция языка может служить не только обогащению его словаря и развитию его грамматики

и стилистики – деформация часто связана с упрощением, примитивизацией. Согласно Мандельштаму: «Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая “разговорная”. С исполнительской культурой она соприкасается именно через сырье» (Мандельштам 1987: 153–154). Даже самая высокая поэзия может быть регрессивной или во всяком случае восприниматься в качестве таковой. Мандельштам пишет об одном месте «Божественной комедии» (даже не столь существенно, прав ли он в данном конкретном случае): «Тут вскрывается новая связь – еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад – к чавканью, укусу, бульканью – к жвачке. Артикуляция еды и речи почти совпадают» (Мандельштам 1987: 141). Семасиологическая сторона отступает, на передний план выходят акустика и физиология, регрессивно связывающие говорение с едой, детским лепетом, говором бескультурных людей, в особенности инородцев. Речь распадается на звуки, остраненное восприятие их порождает дарвалдаев⁴⁵, икру à la Онегин и т. п. Показательно, что такого рода сдвиги в прозе незаметны, никому не придет в голову искать волны Мирона или икру à la Мышкин в «Идиоте». Хотя только в первой части романа можно было бы найти более 400 таких «заиканий», их никто не ощущает и не ищет – проза на звуки не рассыпается⁴⁶.

Гипертрофия поэтической функции приводит к автоматизации и распаду, не к обогащению речи, а к ее обеднению, дегенерации. Ритмическая речь вырождается в монотонные повторы, заумь – рассыпается в бессмысленный набор букв; матерщина ведет не к обогащению, а к обеднению словарного запаса говорящего и т. д. Сказанное в полной мере

⁴⁵ Ср. в записной тетради Достоевского: «Все, во всех слоях, пели дар Валдая не как дар Валдая, а как дарвалдая, то есть в виде глагола, изображающего что-то мотающееся и звенящее, можно говорить про всех мотающихся и звенящих или стучащих – он дарвалдает. Можно даже сделать существительное “дарвалдай” <...>. Можно взять и фамилию Дарвалдаев» (Достоевский 1980: 264; ср. также соответствующий пассаж в «Первом свидании» Белого). Достоевский описывает семантические возможности, открываемые случайным сдвигом. Все это очень близко к тому, что мы наблюдаем в редупликациях: обесмысливание первоначального выражения и открытие новых возможностей для его вторичной семантизации.

⁴⁶ Зато такого рода «футуристические» сдвиги нередки в детском восприятии. Наиболее известный пример – это добран, якобы появившийся в окончании многих сказок: «Стали жить-поживать да добрана жевать». Возможно, детский слух улавливает здесь ритм 4-стопного анапеста. Впрочем, добран зафиксирован и в варианте с перебоем ритма: «Стали они жить-поживать да добрана жевать»; любопытно в этом смысле следующее свидетельство: «Корней Иванович (Чуковский. – М. Л.) писал, что многим детям в конце сказок вместо “Стали они жить-поживать да добра наживать” слышится “Стали жить-поживать да Добрана жевать”» (<https://www.livelib.ru/story/13519-ot-dvuh-do-ruati-kornej-chukovskij>; дата обращения: 25.06.2017). То есть восприятие «исправляет» здесь не только позицию словораздела, но и стихотворный размер. С другой стороны, во многом именно из наблюдений и рефлексии над футуристической заумью развилась современная фонология. Поэт Алягров пытался разложить речь на звуки, а звуки на форманты – лингвист Якобсон в своих фонологических штудиях, несомненно, учел этот опыт.

ЛИТЕРАТУРА

- Брэдбери Рэй. *Вожделение вслепую*. Перевод Елены Петровой. Санкт-Петербург: Домино; Москва: ЭКСМО, 2011.
- Гаспаров М. Л. «Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова». Гаспаров М. Л. *Избранные труды*. Т. II: О стихах. Москва: Языки русской культуры, 1997[a]: 21–32.
- Гаспаров М. Л. «Иноязычная фоника в русском стихе». Гаспаров М. Л. *Избранные труды*. Т. III: О стихе. Москва: Языки русской культуры, 1997[b]: 551–573.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*: В 30 томах. Т. 21: Дневник писателя 1873; Статьи и заметки 1873–1878. Ленинград: Наука, 1980.
- Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. «Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки». Зограф Г. А., Эрман В. Г. (ред.). *Литература и культура древней и средневековой Индии*. Москва: Наука, 1979: 36–88.
- Еремян А. А. *Конструкции типа «шуры-муры» в русском литературном языке*. Курсовой проект. Красноярск: Сибирский федеральный университет. Институт филологии и языковой коммуникации, 2010.
- Желтов П. В. «Рекурсивные структуры и формальные методы». *Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки* 1 (2007): 189–199.
- Жирмунский В. М. *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель, 1975.
- Иванов Вяч. Вс. «Парные слова с начальным губным носовым». Иванов Вяч. Вс. *Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему*. Москва: Языки славянской культуры, 2004: 142–143.
- Лекомцев Ю. К. «К основаниям общей семиотики». Лотман Ю. (отв. ред.). *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973: 178–186.
- Лотман М. Ю. «Генеративная модель связного текста и гипотеза глубины». *Тезисы VI республиканского совещания информационных работников*. Таллинн: ЭстНИИИТИ, 1983: 53–55.
- Лотман М. Ю. *Семантическая структура связного текста и проблемы ее представления в АИПС*. Таллинн: ЭстНИИИТИ, 1988.
- Лотман М. Ю. «К основаниям моделирующей поэтики». *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия*. Вып. II. Тарту: Тартуский университет, 1996: 36–50.
- Лотман М. Ю. «Неотправленное письмо». Тарлинская М., Акимова М. (ред.). *М. Л. Гаспаров: О нем. Для него*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 133–283.
- Мандельштам Осип. «Черновые наброски к “Разговору о Данте”». Мандельштам Осип. *Слово и культура: Статьи*. Составление и примечания П. Нерлера. Москва: Советский писатель, 1987: 153–166.
- Мельниченко Миша. *Советский анекдот: (Указатель сюжетов)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Минлос Филипп Р. «Неточная редупликация как средство выражения значения репрезентативной множественности». *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды Международного семинара Диалог'2002 (Протвино, 6–11 июня 2002 г.)*. Т. I: Теоретические проблемы. Москва: Наука, 2002: 291–295.
- Минлос Филипп Р. *Редупликация и парные слова в восточнославянских языках*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва: Институт славяноведения РАН, 2004.
- Пильщиков Игорь. «Семиотика фонетического перевода». Пильщиков Игорь. (ред.). *Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера*. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011: 54–92.
- Пропп В. Я. «Кумулятивная сказка». Пропп В. Я. *Фольклор и действительность*. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1986: 242–249.
- Рожанский Ф. И. *Редупликация: Опыт типологического исследования*. Москва: Знак, 2011.
- Санников В. З. *Русский язык в зеркале языковой игры*. Москва: Языки русской культуры, 1999.

- Сепир Эдвард 1993. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Москва: Прогресс – Универс.
- Солженицын Александр. «Один день Ивана Денисовича». *Новый мир* 11 (1962): 8–71.
- Сорокин Владимир. [Сборник рассказов]. Москва: Русслит, 1992.
- Спиридонова Т. А. «Модели редупликации в неологическом пространстве английского языка». *Материалы Пятой межвузовской научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной лингвистики», г. Санкт-Петербург, 19 апреля 2016 года*. Санкт-Петербург, 2016: 143–146.
- Якобсон Роман. «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» [1921]. Якобсон Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987: 272–316.
- Якобсон Роман. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. [Москва; Берлин], 1923 (= Сборники по теории поэтического языка. V).
- Bradbury Ray. *Driving Blind*. New York: Avon Books, 1997.
- Jakobson Roman. “On the So-called Vowel Alliteration in Germanic Verse”. *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 16 (1963): 85–92.
- Jakobson Roman, Waugh Linda R. *The Sound Shape of Language*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1979.
- Lotman Mihhail. “Linguistics and Poetics Revisited”. Lotman Mihhail, Lotman Maria-Kristiina (eds.). *Frontiers in Comparative Prosody*. Bern etc.: Peter Lang, 2011: 15–53.
- Lotman Mihhail. “Verse as a Semiotic System”. *Sign Systems Studies* 40/1-2 (2012): 18–49.
- Lotman Mihhail, Lotman Maria-Kristiina. “Lost and Found in Translation: The Case of Alliteration”. *Studia Metrica et Poetica* 2/1 (2015): 34–57.
- Nevins Andrew, Vaux Bert. “Metalinguistic, Shmetalinguistic: The Phonology of Shmreduplication”. Cihlar J., Franklin A., Kaiser D., Kimbara I. (eds.). *Proceedings from the Annual Meeting of the Chicago Linguistic Society* 39/1 (2003): 702–721.
- Pilshchikov Igor. “The Semiotics of Phonetic Translation”. *Studia Metrica et Poetica* 3/1 (2016): 53–104.
- Plähn Jürgen. “ХУЙНЯ-МУЙНЯ и тому подобное”. *Russian Linguistics* 11/1 (1987): 37–41.
- Rozhanskiy F. I. “Two Semantic Patterns of Reduplication: Iconicity Revisited”. Rossi Daniela (ed.). *The Why and How of Total Reduplication: Current Issues and New Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, 2015: 992–1018 (= Studies in Language. 39/4).
- Watkins Calvert. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.

Михаил Лотман

„ЁКСЕЛЬ-МОКСЕЛЬ“, „ЁЛКИ-ПАЛКИ“, „(H)UINA-MUINA“
И ОСТАЛЕ ФОРЕ И ФАЗОНИ

Резиме

У раду се разматра феномен м-редупликације у руском језику (на пример, тогольша, ёксель-моксель, культур-мултур, шашлык-машлык и многи други) с тачке гледишта творбене, фонетске и структуре рима, функционисања, прозодијских и ритмичких карактеристика парних комбинација речи које су предмет анализе. Посебно се разматрају питања њихове припадности одређеној врсти речи, семантике, стилистичких особености, односа према другим врстама лексичке редупликације и таквим језичким појавама као што су параномазија, figura etimologica и алитерација. Показано је да су основни семантички механизми руских редупликација, као прво, десемантизација (редупликат чини значење редуликанта мање одређеним), као друго, онеобичавање (редупликација као нешто попут туђег говора). У завршном делу рада разматра се улога коју редупликације имају у реализацији поетске функције језика.

Кључне речи: лексичка редупликација, доминантне структуре, поетска функција језика, семантика.

Вячеслав Вс. Иванов (†)

Российская академия наук. Отделение историко-филологических наук
Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Российский государственный гуманитарный университет

ivanov@ucla.edu

ПЕРЕВОД СТИХОВ И ЭНТРОПИЯ ЯЗЫКА

Академик Колмогоров постулировал концепцию энтропии языка, которая в частности предполагает, что разнообразие поэтических текстов возможно благодаря тому, что в них выражена и основная информация, передаваемая от автора читателю, и остаточная энтропия, расходуемая на стихотворную форму. Следовательно, для работы с поэтическими текстами необходимо вычислить величину этой остаточной энтропии. Она может быть изучена при сравнении разных вариантов перевода. В данной заметке предлагается короткий пример того, как это можно сделать, на материале стихотворения современного шведского поэта Йосты Канерстрама и двух его возможных стихотворных переводов на русский язык.

Ключевые слова: энтропия языка, передача информации, поэтический перевод.

Andrei N. Kolmogorov postulated a concept of linguistic entropy which, among other things, proposes that the diversity of poetic texts is made possible by the fact that they express both the basic information which the author conveys to the reader and the residual entropy, which is expended on poetic form. It follows that the analysis of poetic texts requires that one calculate the magnitude of this residual entropy. Entropy can be studied through the comparison of translations. This article offers a brief example of how this can be done using a poem by the contemporary Swedish poet Gösta Canerstram and two possible verse translations of it into Russian.

Key words: language entropy, information transfer, poetic translation.

Среди многих проблем филологии, решению которых способствовали разнообразные труды Игоря Пильщикова, особое место занимает сравнение поэтических текстов на нескольких языках. Поэтому кажется уместным коснуться одного из вопросов, касающихся этой области, в сборнике, ему посвященном.

Согласно пониманию энтропии языка Колмогоровым, разнообразие поэтических текстов возможно из-за того, что в них выражена как основная информация, передаваемая от автора читателю, так и остаточная энтропия, расходуемая на стихотворную форму. Величина этой последней может быть изучена при сравнении разных вариантов перевода (Иванов

2004). Приведу короткий пример, основанный на сопоставлении современного шведского стихотворения – «Моны Лизы» Йосты Канерстрама – с двумя возможными его русскими переложениями.

1. Шведский оригинал:

Gösta Canerstram
Mona-Lisa
 Ditt ewiga leendes gåta
 löste jag ändå till sist:
 Det var bara ditt sätt att gråta
 Sedan alla tårar du mist.

(2. Буквальный прозаический перевод: «Я наконец решил-таки вечную загадку твоей улыбки: это был просто твой способ печалиться, когда все слезы были выплаканы».)

3. Первый возможный стихотворный русский перевод:

Дивна вечной улыбки задача,
 Но ее наконец я решил:
 Так нашла ты замену для плача –
 Слезы лить не хватило бы сил.

4. Второй возможный стихотворный русский перевод:

Этой вечной улыбки загадка
 Для меня, как решенный вопрос:
 Можно так вот печалиться сладко,
 Столько выплакав слез.

Информационную задачу передачи нескольких основных тем выполняет несколько сочетаний слов базисного словаря русского языка (*вечной, улыбки, решать / решенный, слезы*), каждое из которых соответствует шведскому (*eviga, leende, lösa, tårar*). Остальные русские слова использованы с семантическими изменениями (*задача, вопрос, замена*) или вносят дополнительную эмоцию (*сладко*). Метр может быть с некоторым приближением передан русским трехстопным дольникком. Система рифм и аллитераций в обоих языках достаточно близка и поэтому может легко воспроизводиться в каждом переводе. Подбор подобных параллельных вариантов перевода может иметь практическое приложение в форме советов начинающим переводчикам.

ЛИТЕРАТУРА

Иванов Вяч. Вс. *Лингвистика третьего тысячелетия*. Москва: Языки русской культуры, 2004.

Вјачеслав Вс. Иванов (†)

ПРЕВОД ПЕСАМА И ЕНТРОПИЈА ЈЕЗИКА

Резиме

Академик Колмогоров је постулирао концепцију ентропије језика, која конкретно претпоставља да је разноврсност поетских текстова могућа захваљујући томе што је у њима изражена и основна информација, коју аутор преноси читаоцу, и преостала ентропија, намењена песничкој форми. Сходно томе, за рад на поетским текстовима неопходно је одредити обим те преостале ентропије. Она се може добити поређењем различитих варијанти превода. У овој белешци дат је кратак пример начина на који се то може урадити на материјалу савременог шведског песника Јосте Канерстрама и двеју варијанти његових стихованих превода на руски језик.

Кључне речи: ентропија језика, пренос информација, поетски превод, Јост Канерстрам.

Андрей Добрицын
Лозаннский университет
andrei.dobritsyn@unil.ch

ИЗМЕРЕНИЕ РИТМИЧЕСКОГО РАЗНООБРАЗИЯ
ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА И ВЫЧИСЛЕНИЕ
УДАЛЕННОСТИ СТИХОТВОРНОГО РИТМА
ОТ ЯЗЫКОВОГО*

*Статистика – средство убеждения
в отсутствие понимания истинных причин.*
Илья Шкроб

В данной работе основным предметом изучения является распределение ритмических форм 4-стопного ямба у разных поэтов и удаленность его от речевого распределения. В качестве меры ритмического разнообразия принимается энтропия, чьи колебания объясняются изменениями в предпочтении тех или иных вариаций ямба. Оказывается, что у большинства поэтов энтропия ранних стихов меньше, чем в зрелый период. Рассчитывается расхождение между поэтическим и «естественным» ритмом — расстояние Кульбака–Лейблера между распределением ритмических форм в поэтических текстах и модельным распределением (языковым или речевым) тех же форм. Обнаруживается, что у некоторых поэтов 1920-х годов (например, у Марины Цветаевой и Владимира Познера) ритм очень близок к «естественному» речевому распределению ямбических вариаций. Показано, что ритм концовок строф и стихотворений отличается от ритма строф и стихотворений в целом, то есть некоторые ритмические формы более предпочтительны для концовки (эти предпочтения индивидуальны и бывают мотивированы).

Ключевые слова: четырехстопный ямб, стихотворный ритм, энтропия Кульбака, частотность форм, распределение ритмических форм в строфе, строфическая концовка.

This article takes as its subject the distribution of the rhythmic forms of the iambic tetrameter in the works of various poets and the divergence between the distribution of these forms in verse and their distribution in speech. As a measure of rhythmic diversity, I have chosen entropy, the fluctuation of which results from changes in poets' preference for one or another variation of the iamb. It turns out that most poets have much less entropy in their early poems than in their mature period. The divergence between poetic and "natural" rhythm is calculated using the Kullback–Leibler divergence between the distribution of rhythmic patterns in verse texts and the distribution of the

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; Институт мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова).

same patterns in the natural language that verse models. It is revealed that in some poets of the 1920s (e.g. in Marina Tsvetaeva and Vladimir Pozner), the poetic rhythm is very close to the “natural” distribution of the rhythmic forms of the iambic tetrameter. It is also shown that the rhythm of stanzaic endings and the endings of poems differs from the rhythm of a stanza or the rhythm of the poem as a whole. That is, certain rhythmic patterns were preferred over others for the endings of stanzas and poems; these preferences were specific to a given poem or stanza, and were often dictated by formal or thematic exigency.

Key words: Russian iambic tetrameter, poetic rhythm, Kullback–Leibler divergence, frequency of rhythmic forms, distribution of rhythmic forms in a stanza, stanzaic ending.

1. Профиль ударности и распределение ритмических форм

Как известно, самой распространенной характеристикой ритма силлабо-тонического стиха служит ритмический профиль, то есть график усредненной ударности каждой стопы. Эта характеристика имеет несомненные достоинства, и именно по ней Андрей Белый обнаружил глобальный сдвиг, происшедший в ритме 4-стопного ямба в начале XIX столетия, именно исследуя на обширном материале профили ударности, К. Ф. Тарановский детально описал впоследствии все обстоятельства этого «ритмического переворота» (Белый 1910: 262; Тарановский 2010: 80–103).

Тем не менее следует помнить, что процедура усреднения при построении ритмического профиля применяется в несколько нетрадиционной ситуации. Обычно в естественных науках результаты измерений усредняют для того, чтобы получить значение, максимально близкое к истинному значению некоторой реальной величины (силы тока, частоты звука и т.п.). В случае же построения ритмического профиля мы не ищем значения силы никакого действительного удара. Мы считаем, что ударение на стопе либо есть, либо нет, то есть измеряемая величина принимает либо значение 0, либо 1, а дробный показатель не только никакому реальному объекту не соответствует, но и в принципе не может соответствовать. К тому же, вряд ли читатель или слушатель может воспринять на слух такую величину как усредненная по сотням стихов степень ударности.

Тем не менее какая-то воспринимаемая реальность за ритмическим профилем, конечно, стоит. Действительно, он отражает баланс ритмических форм (вариаций) рассматриваемого метра¹. Например, в четырехстопном ямбе 60%-я ударность 1-й стопы означает, что I, III, IV и VII формы (вместе взятые) встречаются в исследуемом корпусе в полтора раза чаще, чем формы II и VI (нумерованный список форм приводится ниже). Частотность различных ритмических форм, особенно редких, непривычных, уловить на слух иногда все-таки можно.

¹ В настоящей работе рассматриваются только ритмические вариации, связанные с пропусками схемных (требуемых метром) ударений. Не учитываются ни ритм сверхсхемных ударений, ни ритм словоразделов, ни ритмические факторы, обусловленные соотношением стиха и синтаксической структуры.

В качестве примера напомним высказывание Набокова о парижском сборнике В. С. Познера «Стихи на случай» (1928): «Мучительно-знакомо и другое – то манерное злоупотребление средними в ямбическом стихе пэонами (отчего стих посредине как бы проваливается), которое могло бы заставить поверхностного читателя поверить в “насыщенность” познеровского стиха. Этот проваливающийся ямб такой же модный недуг, как уже однажды отмеченная мною любовь “парижских” молодых поэтов к длинным, якобы музыкальным, прилагательным, начинающимся с “не”» (Набоков 1989: 104).

Набоков заметил присутствие вполне реальных объектов, а именно строк VII формы. Что касается профиля ударности, то он в познеровских «Стихах на случай» вовсе не рамочный, не «проваливающийся». Если бы Познер использовал исключительно стихи III и IV формы, то профиль был бы как раз проваливающимся, но вряд ли Набоков высказал бы тогда претензии к излишней пеоничности стиха, поскольку ритмические ощущения были бы уже совсем иными.

Равно и наблюдение Белого и Тарановского о ритмическом перевооружении в русской поэзии начала XIX века можно задним числом переформулировать на языке ритмических форм: переход к двучленному ритму происходит преимущественно за счет уменьшения веса III формы и возрастания веса VI и II форм. Однако такая формулировка будет гораздо менее наглядной; кроме того, априори не так легко догадаться, за какими именно соотношениями форм нужно следить.

В связи со сказанным выше возникает вопрос о возможности восстановления распределения ритмических вариаций по данному ритмическому профилю. Однозначно распределение форм по профилю не восстанавливается, потому что на 6 неизвестных приходится всего 4 уравнения. Шесть неизвестных – это процентные доли шести ритмических вариаций (с I по VII, минус редчайшая V). Четыре уравнения – это условия на уровень ударности каждого из 4-х иктов. Стало быть, заданный профиль ударности может быть получен различными комбинациями ритмических форм, взятых в разных пропорциях. Напомним, как распределены ударения по стопам в разных формах четырехстопного ямба²:

	1	2	3	4
I	+	+	+	+
II	–	+	+	+
III	+	–	+	+
IV	+	+	–	+
VI	–	+	–	+
VII	+	–	–	+

² Здесь принимается нумерация Шенгели, отличающаяся от нумерации Тарановского, который VII форму по Шенгели обозначает как V.

Здесь колонки соответствуют четырем иктам, строки – шести ритмическим формам.

Сумма процентных долей 1-й, 2-й и т.д. форм ($x_1, x_2, x_3, x_4, x_6, x_7$) дает ударность соответствующих иктов p_i . Получается система уравнений (Прохоров 1984: 97):

$$\begin{aligned}x_1 + x_3 + x_4 + x_7 &= p_1 \\x_1 + x_2 + x_4 + x_6 &= p_2 \\x_1 + x_2 + x_3 &= p_3 \\x_1 + x_2 + x_3 + x_4 + x_6 + x_7 &= p_4 = 100\end{aligned}$$

Поскольку неизвестных 6, а уравнений всего 4, можно выразить процентные доли каких-нибудь четырех форм через оставшиеся две.

Приведем простой пример. Во многих произведениях VII форма отсутствует: $x_7 = 0$. Тогда выразим доли 2-й, 3-й, 4-й и 6-й форм (x_2, x_3, x_4, x_6) через долю полноударной формы x_1 :

$$\begin{aligned}x_2 &= p_2 + p_3 - 100 - x_1 \\x_3 &= 100 - p_2 \\x_4 &= p_1 + p_2 - 100 - x_1 \\x_6 &= 200 - p_1 - p_2 - p_3 + x_1\end{aligned}$$

Таким образом, задавая (при фиксированных p_1, p_2, p_3) разные значения x_1 , мы будем получать разные распределения форм (x_1, x_2, x_3, x_4, x_6), при этом все они будут давать один и тот же профиль ударности ($p_1, p_2, p_3, 100$)³.

В 1984 году А. В. Прохоров опубликовал статью, в которой предложил добавить к четырем очевидным линейным уравнениям, приведенным выше, условие минимальности «относительной энтропии», называемой также энтропией Кульбака или расстоянием (точнее, расхождением, divergence) Кульбака–Лейблера (Прохоров 1984). Эта величина есть мера удаленности друг от друга двух вероятностных распределений (в данном случае, теоретического распределения ударений и восстанавливаемого распределения с заданным профилем ударности). Иными словами, Прохоровым строилось распределение, дающее заданный профиль ударности и при этом максимально близкое к теоретическому, а степень этой близости определялась малостью расстояния Кульбака–Лейблера (о нем см. ниже).

³ Поскольку все величины должны быть положительны, из последней системы уравнений следуют некоторые ограничения на профиль: $p_2 + p_3 > 100, p_1 + p_2 > 100$. Это значит, что в наших мысленных экспериментах мы не можем задавать совсем уж произвольный профиль ударности. Легко получить также ограничения на долю той или иной формы: $p_1 - p_3 < x_4 < 100 - p_3$, и т.п. Мы видим, в частности, что процент III формы определяется только ударностью 2-й стопы: $x_3 = 100 - p_2$ (и наоборот: степень ударности 2-й стопы определяется только процентом III формы). Напоминаем, что все это верно лишь при отсутствии VII формы ямба.

При такой процедуре однозначно восстанавливается некое распределение форм, и, как показали расчеты А. В. Прохорова, в большом количестве случаев получается результат, близкий к правильному, иногда даже очень близкий. Иными словами, обоснованность минимизации энтропии Кульбака подтверждается эмпирически для большого числа случаев, но, как признает сам автор, не для всех: «Отклонения от этого вывода в основном касаются редких форм и могут служить содержательными характеристиками индивидуальности образа метра⁴, не выводимыми из общезыковых закономерностей» (Прохоров 1984: 97).

Разумно сделать следующий шаг и предположить, что имеет смысл вычислять дистанцию между ритмом того или иного поэта и некоторым модельным «естественным» ритмом (языковым или речевым), в надежде, что эта дистанция окажется в какой-то мере информативной величиной. Простейшим же показателем удаленности ритмов друг от друга может служить разность их энтропий.

II. Энтропия

Если сделать основным предметом исследования ритмические формы того или иного метра, естественным образом возникает вопрос о частоте, с которой эти формы встречаются, то есть вопрос о распределении ритмических форм у разных поэтов, в разные эпохи, в разных жанрах и т.п. Поэт может предпочитать сначала одни формы, затем другие, может быть постоянным или изменчивым в своих предпочтениях.

Скажем, Ломоносов в 1741 году старался писать чистыми ямбами. По подсчетам Тарановского, в этот период у поэта 95% стихов I формы (III: 2,5%, IV: 1,8% и II: 0,7%), стало быть, степень ритмического разнообразия следует считать очень малой. Эти данные были существенно уточнены М. И. Шапиром, показавшим, что ломоносовский ритм сильно изменился осенью 1741 года, а до того доля полноударной вариации была еще выше, чем казалось Тарановскому (I: 96,6%, III: 1,6%, IV: 1,4% и II: 0,5%, см. Шапир 1996: 100, табл. 2). Впоследствии же Ломоносов стал допускать все больше ямбических форм с пиррихиями, увеличив ритмическое богатство своих стихов.

⁴ Понятие, введенное А. Н. Колмогоровым, говорившем о метре как «художественном образе» и различавшем «а) звуковой образ метра, б) его художественную интерпретацию» (Колмогоров – Прохоров 1963: 83). Ср.: «Между единым отвлеченным метром всего 4-стопного ямба и предельно индивидуальным ритмом каждой 4-стопной строки обнаружилось промежуточное явление – “ритм такой-то эпохи”, “ритм такого-то поэта”, “ритм такого-то стихотворения”. Оно требовало особого названия, но так и не получило его: его называли “ритмическим импульсом” (Б. В. Томашевский), “ритмической тенденцией” (К. Ф. Тарановский) или как-нибудь иначе. А. Н. Колмогоров предпочитал называть его “звуковым образом метра”: метр – один, а звуковых образов он имеет несколько. Это и есть “метр как образ” – предмет, который был конечной целью всех исследований А. Н. Колмогорова» (Гаспаров 2015: 12).

Степень ритмического разнообразия поддается вычислению, причем на роль ее численного показателя хорошо годится энтропия. Энтропия вводится обычно как мера беспорядка, или, лучше сказать, мера неопределенности, непредсказуемости при осуществлении случайных событий; в нашем случае можно трактовать ее как меру возможного разнообразия событий.

Если имеется игральная кость, на каждой грани которой изображена 6, и которая поэтому при любом броске выпадает шестеркой кверху, степень неопределенности (возможного разнообразия) равна нулю. Если на одной грани есть единица, уровень неопределенности уже ненулевой (но невелик: хотя бросание кости и может дать единицу, все же скорее всего, с вероятностью $5/6$, выпадет шестерка), если может выпасть еще и двойка, степень беспорядка еще более возрастает, а если с равной вероятностью может выпасть любое число от 1 до 6, степень неопределенности максимальна. Степень неопределенности называется энтропией (или информацией).

Способ, подходящий для вычисления энтропии, должен удовлетворять некоторым условиям. Ясно, что степень неопределенности зависит от вероятности рассматриваемых событий, а если вероятность события равна единице, то никакой неопределенности нет, то есть энтропия должна быть равна нулю. Как известно, вероятность того, что произойдут несколько независимых событий, равна произведению вероятностей каждого из них; при этом интуитивно ясно, что энтропии событий в такой ситуации должны складываться (пусть вероятность первого события p_1 , а степень неопределенности h_1 , вероятность второго p_2 , при неопределенности h_2 ; тогда вероятность того, что произойдут оба события, равна $p_1 p_2$, а степень неопределенности в этом случае должна быть $h_1 + h_2$). Для равновероятных событий очевидно также, что с увеличением числа событий, то есть с уменьшением вероятности каждого события ($p_i = 1/n$) степень неопределенности должна возрастать, стало быть, с увеличением вероятности она должна, наоборот, убывать. Функция, удовлетворяющая всем перечисленным требованиям, то есть

- а) убывающая,
- б) равная нулю при значении аргумента, равном единице, и
- с) переводящая произведение в сумму,

существует только одна: это минус логарифм.

Поэтому энтропия одного события определяется как $H = -\ln p$, а энтропия последовательности случайных событий определяется как средний логарифм их вероятностей⁵:

$$(1) H = -\sum p_i \ln p_i$$

⁵ Подробнее см. в книге: (Яглом – Яглом 1973). Основание логарифмов можно, разумеется, выбрать любое, в данной работе используются натуральные логарифмы.

В качестве случайных событий мы будем рассматривать появление той или иной ритмической формы Я4. Выберем некоторый текст или корпус текстов, например, поэтический сборник (скажем, «Тяжелую лиру» Ходасевича) или стихи определенного периода (допустим, стихи Цветаевой 1921–1923 годов, написанные Я4). Будем считать, что доля i -ой формы это и есть вероятность появления i -ой формы в данном тексте или корпусе.

Тогда можно посчитать по формуле (1) ритмическую энтропию выбранного корпуса стихов, то есть меру его ритмического разнообразия. Максимального значения она достигает в случае равномерного распределения (когда все формы встречаются с одинаковой частотой, в реальных поэтических текстах такого не наблюдается): $H = \ln 6 = 1,79$.

У Тарановского в языковой модели Т энтропия $H = 1,69$, а в речевой модели С еще выше: $H = 1,71$ (Тарановский 2000: 280, таблица 2)⁶. В модели С. Е. Ляпина (Ляпин 2001: 149) у ямбов, встречающихся в начале предложения $H = 1,62$, в конце предложения $H = 1,67$ (то есть окончание фразы накладывает чуть меньшие ограничения на ритм, чем начало ее).

В разные эпохи и у разных поэтов ритмическое разнообразие то слабело, то усиливалось, и параметр энтропии позволяет (хотя и грубо) проследить такие изменения, в частности, проследить ритмическую эволюцию поэта.

Стоит подчеркнуть, что ритмическая энтропия является интегральной характеристикой, позволяющей оценивать ритмическое разнообразие, но не частные аспекты этого разнообразия. Если поменять местами процентные доли двух форм (скажем, в одном распределении 40% четвертой формы и 1% седьмой, а в другом 1% четвертой и 40% седьмой при прочих равных условиях), то величина энтропии (уровень разнообразия) не изменится, между тем звучание стиха будет совсем другим.

Более детально охарактеризовать ритм позволяет расстояние Кульбака–Лейблера $D_{KL}(P, Q)$:

$$D_{KL}(P, Q) = \sum p_i \ln(p_i/q_i)$$

где набор p_i – наблюдаемое распределение, а q_i – модельное распределение вероятностей.

Некоторое его неудобство состоит в том, что это не совсем «расстояние», ибо оно не симметрично: расстояние от распределения P до распределения Q не равно расстоянию от Q до P . Поэтому для его использования следует выбрать некоторое базовое распределение ритмических форм Q (например, какое-либо речевое или теоретическое) и сравнивать с ним все реальные распределения.

⁶ Модель Т («теоретические ямбы») – языковая модель, в которой вероятность той или иной ритмической формы рассчитывается по частотам слов разных ритмических типов в тезаурусе некоторого корпуса текстов (например, в словаре писателя). Модель С («случайные ямбы») – речевая модель, в которой за вероятность той или иной вариации берется частота спорадического появления этой вариации в «речи», то есть, обычно, в некотором корпусе прозаических текстов (Тарановский 2000: 277).

Ниже будут вычислены параметры ритмического разнообразия (энтропия и расстояние Кульбака–Лейблера до языкового и / или речевого распределения) у поэтов XVIII – начала XIX века, а также начала XX века. В дальнейшем, если не оговорено противное, расчеты базируются на данных К. Ф. Тарановского⁷.

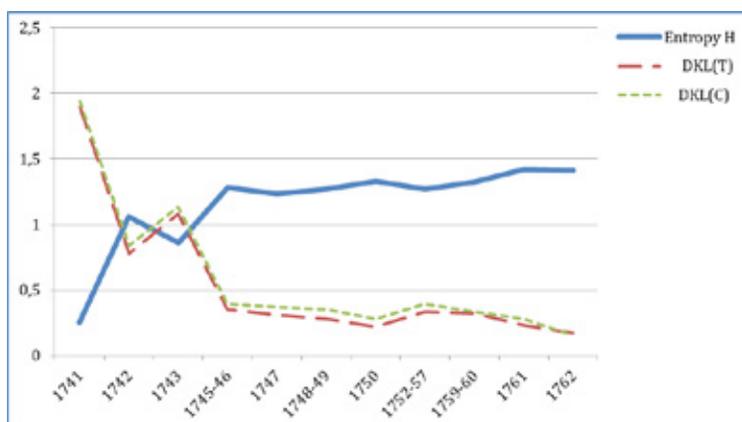
III. Ритмическая энтропия и близость к «естественному» ритму

1. Поэты XVIII века

А) Начнем с эволюции ритмического разнообразия ямбических стихов Ломоносова. В таблице приводятся значения энтропии и расстояние Кульбака–Лейблера от распределения ритмических форм ломоносовских стихов до языкового и речевого распределения по Тарановскому.

Годы	1741	1742	1743	1745/ 46	1747	1748/ 49	1750	1752/ 57	1759/ 60	1761	1762
H	0,25	1,06	0,86	1,28	1,23	1,27	1,33	1,27	1,32	1,42	1,41
$D_{KL}(T)$	1,90	0,78	1,08	0,35	0,31	0,28	0,22	0,33	0,32	0,23	0,17
$D_{KL}(C)$	1,94	0,84	1,13	0,39	0,37	0,35	0,28	0,39	0,33	0,28	0,15

Эволюция ритмического разнообразия Я4 Ломоносова и расстояние до модельных распределений Тарановского (теоретического T и речевого C)



⁷ Часть результатов была опубликована в предварительной английской версии (Dobritsyn 2016).

Как видим, наблюдается, пусть и не монотонная, но явно выраженная тенденция к росту ритмической энтропии, ко все более богатой ритмике⁸.

В) Показатель ритмического разнообразия у Сумарокова примерно такой же, как у позднего Ломоносова. В этом отношении ему наследовали Костров и Державин. У Петрова и Богдановича ритмическое разнообразие несколько уменьшается, а у Хераскова и Княжнина снижается еще больше:

Сумароков	Костров	Державин (Ш) ⁹	Богданович	Петров	Херасков	Княжнин
$H = 1,40$	1,40	1,41	1,32	1,29	1,25	1,21

У всех перечисленных авторов выделяются три доминирующие моды (IV, I, III). Энтропия последних названных в таблице поэтов падает преимущественно за счет того, что у них заметно ослабляются второстепенные моды, уменьшается доля относительно редких ритмических вариаций (II, VI, VII). Если у Сумарокова и Державина «редкие» формы составляют в сумме около 10%, у Хераскова и Княжнина их всего около 5%. Таким образом, заметное отличие в показателе ритмического разнообразия создается в основном сравнительно небольшой разницей в частоте использования маргинальной ритмики¹⁰.

Иными словами, в XVIII веке зародилась поэтическая манера, использующая ритмические формы в такой пропорции, что энтропия оказывалась невелика. Эту манеру можно определить как сосредоточение на трех главных ритмических формах. Ее впоследствии усвоили и некоторые поэты начала XIX века. Скажем, у Хераскова и Княжнина энтропия уже примерно такая же, как у Батюшкова в 1805–1813 годах и раннего Баратынского.

2. Поэты начала XIX века

К 1820 году ритмические предпочтения русских поэтов начинают меняться: у раннего Баратынского третьей по значимости оказывается не вариация III, как у предшественников, а вариации II либо VI. Из его современников предпочтение шестой форме перед второй, а второй перед

⁸ Поскольку, как видно на графике, разница между $D_{KL}(T)$ и $D_{KL}(C)$ невелика, в дальнейшем будет приводиться только значение $D_{KL}(C)$.

⁹ Буква Ш означает здесь, что расчет проводился по данным Шенгели. Если вычислять энтропию державинского ямба по данным Андрея Белого, получится заметно меньшее значение $H = 1,33$; для периода 1781–1785 годов (на основании данных Тарановского) $H = 1,38$.

¹⁰ Заметим, что Набоков в своей рецензии на сборник Познера, процитированной в начале настоящей статьи, обращает внимание на увеличение частотности самой маргинальной формы. Сравнительно небольшие изменения в употребительности редких ритмических вариаций оказываются вполне ощутимыми на слух.

третьей отдает Языков, у Пушкина же (как и у Лермонтова) они более или менее равноправны, колеблясь на 2–3% от одного произведения к другому.

А) *Батюшков*

1805–1813	1815–1817
$H = 1,19$	$H = 1,12$
$D_{KL} = 0,51$	$D_{KL} = 0,48$

При этом в 1805–1813 годах у поэта доминируют формы IV (43%), I (38%), III (14%); в более поздний период доминируют всего две формы: IV (57,5%) и I (29%). Мы видим, что у зрелого Батюшкова энтропия принимает рекордно низкое значение, поскольку в 1815–1817 годах он выдерживает почти двухмодовую ритмику: на I и IV формы в сумме приходится около 87%.

В) *Баратынский*

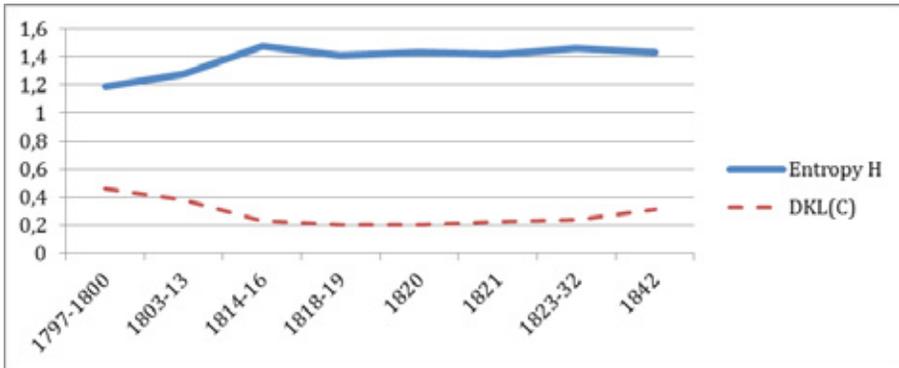
	Лирика 1819–1820	1821–1828	1829–1843	Поэмы 1826	Поэмы 1828
Entr. H	1,17	1,28	1,26	1,20	1,26
$D_{KL} (C)$	0,58	0,45	0,39	0,49	0,41

При этом в 1819–1820 годах доминируют формы IV (44,5%), I (40,6%), II (8,3%).

У Батюшкова и Баратынского энтропия в целом невелика и меняется довольно хаотично, но в XIX веке были и такие поэты, у которых ритмическое разнообразие превышает уровень позднего Ломоносова и Сумарокова, постепенно выходя с низкого начального значения на более высокий уровень насыщения. Это верно, например, для Жуковского и Вяземского. У них энтропия растет за счет подключения «младших» форм, которыми до того на протяжении долгого времени сочинители пренебрегали (VI, плюс более равномерное распределение между II и III вариациями). Ниже приведены соответствующие таблицы и графики; стоит заметить, что Вяземский сразу начинает с довольно разнообразной ритмики (энтропия $H = 1,38$).

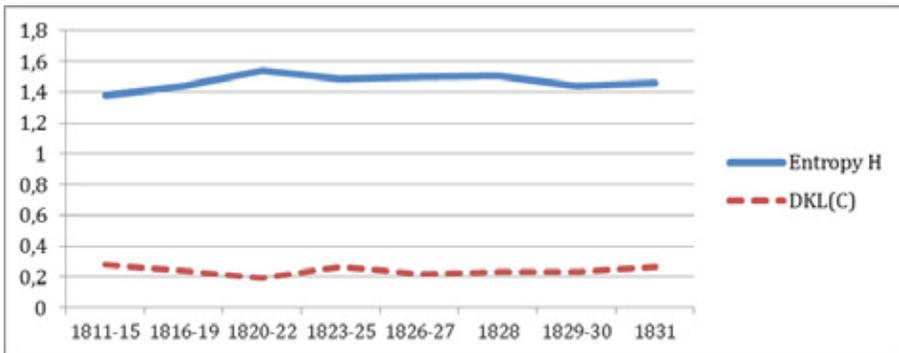
С) *Жуковский*

Годы	1797– 1800	1803– 1813	1814– 1816	1818– 1819	1820	1821	1823– 1832	1842
Entr. H	1,19	1,28	1,48	1,41	1,43	1,42	1,46	1,43
$D_{KL} (C)$	0,46	0,38	0,23	0,20	0,20	0,22	0,24	0,31



Д) Вяземский

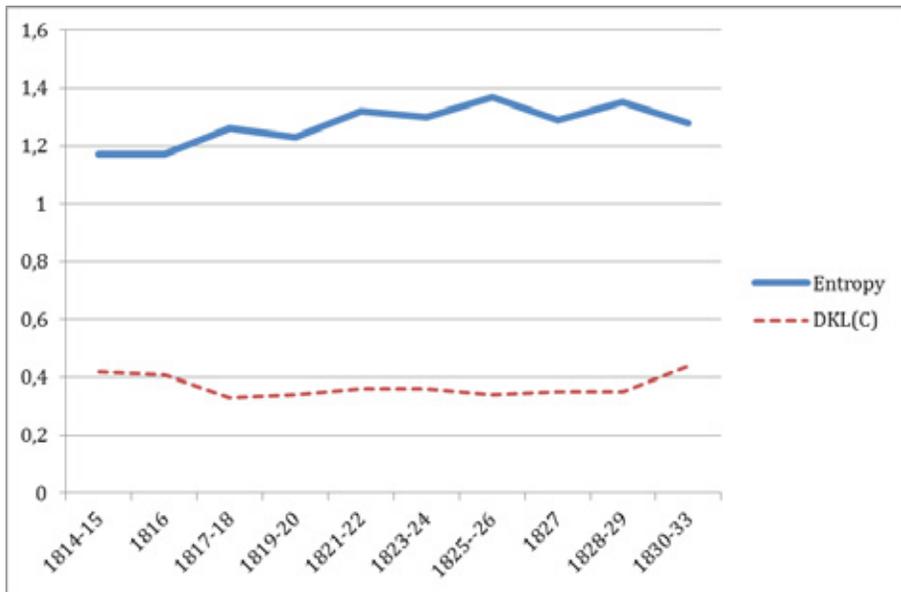
Годы	1811–1815	1816–1819	1820–1822	1823–1825	1826–1827	1828	1829–1830	1831
<i>Entr. H</i>	1,38	1,44	1,54	1,49	1,50	1,51	1,44	1,46
$D_{KL}(C)$	0,28	0,24	0,19	0,27	0,22	0,23	0,23	0,27



Е) У Пушкина ритмическая энтропия в целом несколько растет со временем, но не монотонно, а с заметными колебаниями, никогда не достигая уровня Жуковского и Вяземского (1,4); максимум достигается в поэме «Граф Нулин» (1824–1825) и в лирике двух последующих лет, а также в «Евгении Онегине» (1823–1830; $H = 1,35$; $D_{KL}(C) = 0,30$; в будущем его интересно было бы проанализировать по главам).

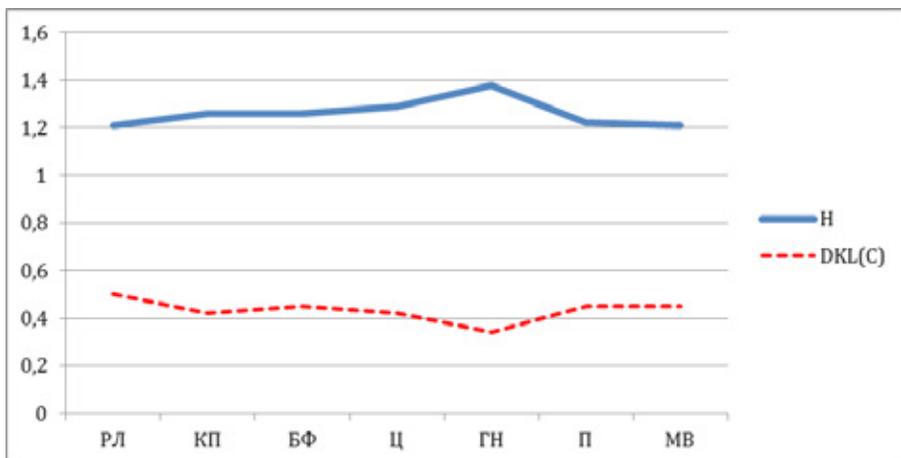
Пушкин, лирика

Годы	1814–1815	1816	1817–1818	1819–1820	1821–1822	1823–1824	1825–1826	1827	1828–1829	1830–1833
<i>Entr. H</i>	1,17	1,17	1,26	1,23	1,32	1,30	1,37	1,29	1,35	1,28
$D_{KL}(C)$	0,42	0,41	0,33	0,34	0,36	0,36	0,34	0,35	0,35	0,44



Пушкин, поэмы

Годы	РЛ 1817–1820	КП 1820–1821	БФ 1822–1823	Цыганы 1824	Граф Нулин 1824–1825	Полтава 1828	Медн. Вс. 1833
H	1,21	1,26	1,26	1,29	1,38	1,22	1,21
$D_{KL}(C)$	0,50	0,42	0,45	0,42	0,34	0,45	0,45



Достоинo внимания, что в пушкинских поэмах расстояние Кульбака–Лейблера до речевого ритма больше, чем в лирике 1817–1829 годов при приблизительно равной энтропии. Ожидается скорее обратное: повествовательный характер поэм требует, казалось бы, приближения к естественному языковому ритму. Однако стихотворное повествование лишь имитирует «естественность» прозаического, прибегая и к сугубо версификационным, невозможным в прозе приемам (например, анжамбманам).

3. Поэты начала XX века

У многих поэтов XIX и XX столетия ритмика постепенно эволюционирует в сторону увеличения энтропии. Ранние стихи обычно характеризуются малым показателем ритмического разнообразия. Во многих случаях такую эволюцию, видимо, можно объяснить приобретением опыта и ростом мастерства. Но иногда происходит обеднение ритмики, вызванное, скорее всего, эстетическими причинами. Среди поэтов золотого века мы видели это на примере Батюшкова (см. начало пункта 2), в серебряном веке такое явление наблюдается у Брюсова.

Брюсов (лирика)

Годы	1894–1897	1898–1901	1901–1907	1907–1912	1913–1918	1919–1924
H	1,12	1,36	1,34	1,37	1,39	1,21
$D_{KL}(C)$	0,40	0,37	0,42	0,36	– ¹	0,69

¹¹

По таблице заметно, как ритмика дореволюционной поэзии Брюсова с годами становится все разнообразней и при этом приближается к «естественной».

У позднего же Брюсова резкое уменьшение ритмического разнообразия связано с переходом к трехмодовой ритмике с предпочтением полноударности (I: 55,5%, IV: 25,6%, III: 9,5%), аналогом которой будут разве что оды Ломоносова 1742 года или барковская «Ода Приапу» (Тарановский 2010: 396–397; Шапир 1996: 100, табл. 2 и 3).

У Блока и Кузмина ритмика монотонно эволюционирует в сторону разнообразия; у Кузмина, при переходе от ранней лирики к более зрелой, виден резкий рост энтропии, характерный и для некоторых других поэтов в начале их поэтической карьеры:

¹¹ 1 Вычисление расхождения Кульбака–Лейблера с речевой моделью Тарановского невозможно, поскольку в ней отсутствует V (VII по Тарановскому) форма (то есть ее вероятность равна нулю), а у Брюсова эта форма имеется.

Блок

Годы	1898–1900	1901–1904	1904–1908	1907–1916
H	1,19	1,31	1,44	1,46
$D_{KL}(C)$	0,51	0,34	0,29	0,26

Кузмин

Годы	1906–1910	1912–1913	1914–1922
H	1,17	1,46	1,52
$D_{KL}(C)$	0,61	0,24	0,16

По параметрам ритмического многообразия близким к Кузмину оказывается Гумилев:

Годы	1910	1912–1918	Дитя Аллаха, 1918
H	1,17	1,44	1,47
$D_{KL}(C)$	0,52	0,23	0,26

Федор Сологуб начинает с более разнообразных ритмов, чем четыре названных выше поэта, а в последний период творчества ритмическая энтропия его стихов достигает большей величины, чем у многих современников:

Годы	1888–1900	1901–1906	1915–1921
H	1,29	1,33	1,56
$D_{KL}(C)$	0,43	0,40	0,16

Иная картина наблюдается у Андрея Белого, который уже в ранний период много внимания уделял ритмическим экспериментам:

Годы	1903–1909	1916–1921
H	1,61	1,42
$D_{KL}(C)$	0,11	0,21
$D_{KL}(T)$	0,10	0,26

У Мандельштама энтропия то растет, то уменьшается (по данным Гаспарова (2005: 68)):

Годы	1908–1909	1910–1916	1917–1925	1932–1937
H	1,43	1,56	1,43	1,50
$D_{KL}(C)$	0,04	0,08	0,25	0,17
$D_{KL}(T)$	0,04	0,10	0,28	0,20

Распределение форм у раннего Мандельштама является в некотором смысле уникальным. Дело в том, что обычно распределению с энтропией около 1,43 соответствует расстояние Кульбака–Лейблера до «естественного» речевого ритма около 0,2–0,3. А в ранних стихах Мандельштама это расстояние на порядок меньше, то есть при среднем уровне ритмического разнообразия ямбические формы чрезвычайно близко следуют естественному распределению. Настолько близко к речевому распределению приближаются только Цветаева и Познер (см. ниже), но у них это более ожидаемо, ибо их ритмика заметно разнообразней ($H = 1,62$ и $H = 1,70$ соответственно).

Приведенные таблицы и графики подтверждают, что у большинства поэтов энтропия ранних стихов заметно меньше, чем в зрелый период. Хотя некоторые авторы, опробовав богатство ритмических вариаций, возвращаются со временем к более скупой манере, к предпочтению малого количества ритмических форм, но распределение этих форм на новом этапе отличается от юношеского творчества. Так, ритмическое разнообразие «Руслана и Людмилы» такое же, как и в «Медном всаднике», ритм в них определяется в основном тремя модами, причем главными в обеих поэмах являются IV и I вариации (соответственно 51,8 и 29,6% в «Руслане и Людмиле» и 49,7 и 32,2% в «Медном всаднике»), но третье по значимости место перешло от III формы (9,9% в ранней поэме) к VI (9,4% в зрелой поэме).

Заметим также, что увеличение энтропии, то есть ритмического разнообразия, хорошо коррелирует с приближением к естественному ритму (то есть энтропия и расхождение Кульбака–Лейблера колеблются в противофазе). Чисто теоретически можно вообразить такой рост маргинальных вариаций, который бы удалял стихотворный ритм от естественного, но в реальности это любопытное явление наблюдается только в случае Батюшкова.

4. Ритм строфических и стиховых концовок

Понятие энтропии может быть приложено и к проблеме строфических и стихотворных концовок. Об их особой ритмике говорилось на Гаспаровских чтениях 2014 года как в моем сообщении, так и в докладе Алины Бодровой и Михаила Шапира¹². Поскольку многие стихотворения (а порой и строфы) завершаются пуантой, или во всяком случае некоторой семантически эффектной концовкой, можно задать вопрос: не наблюдается ли каких-либо ритмических предпочтений для таких финальных строк, не кажется ли поэтам, что для завершения строфы или

¹² РГГУ, Москва, 13–16 апреля 2014 года; см. программу (<http://ivgi.org/Konferencii/GCh>) и видео выступлений: <https://www.youtube.com/watch?v=mzuE2tytJi0>; <https://www.youtube.com/watch?v=2HrM24K9j34> (дата обращения: 05. 08. 2017).

стихотворения некоторые ритмические формы подходят больше, чем другие? Например, Ходасевич в сборнике «Европейская ночь» одну треть строф (33,7%) и больше половины Я4-стихотворений (9 из 16) заканчивает VI формой (хотя во всем сборнике стихов VI формы меньше четверти, 24%). А его последователь Познер аномально часто заканчивает строфы редкой VII формой (15% в концовках против 9% ее в целом корпусе познеровских «Стихов на случай»¹³).

Вот параметры ритмического разнообразия стихотворных сборников Ходасевича, Набокова и Познера, и цветаевских четырехстопных ямбов 1921–1923 годов, а также параметры их строфических и стихотворных концовок (данные по частотности ямбических форм мои):

Ходасевич «Тяжелая лира»

Весь текст	Конец строфы	Конец стихотв.
$H = 1,48$	1,22	1,21
$D_{KL}(C) = 0,17$		
$D_{KL}(T) = 0,21$		

Ходасевич «Европейская ночь»

Весь текст	Конец строфы	Конец стихотв.
$H = 1,43$	1,38	1,10
$D_{KL}(C) = 0,15$		
$D_{KL}(T) = 0,16$		

Набоков «Горный путь»

Весь текст	Конец строфы	Конец стихотв.
$H = 1,34$	1,27	0,95
$D_{KL}(C) = 0,23$		
$D_{KL}(T) = 0,29$		

Познер «Стихи на случай»

Весь текст	Конец строфы	Конец стихотв.
$H = 1,72$	1,68	1,46
— ¹⁴		
$D_{KL}(T) = 0,035$		

¹³ Эти 15% в точности соответствуют речевой модели С. Е. Ляпина для Я4 в конце предложения (14,6%, см. Ляпин 2001: 149). Тем не менее этот «естественный» ритм концовок воспринимается на слух как необычный и оригинальный.

¹⁴ См. примеч. 3. У Познера имеется форма V (VII по Тарановскому).

Цветаева 1921–1923

Весь текст	Конец строфы	Конец стихотв.
$H = 1,62$	1,63	1,49
$D_{KL}(C) = 0,072$		
$D_{KL}(T) = 0,045$		

Как видим, у Ходасевича, который в метрической сфере был традиционалистом и декларативно ориентировался на Пушкина, ритмическая энтропия заметно выше пушкинской; он отличается от поэтов золотого века по распределению ямбических вариаций. У Набокова, также традиционалиста, ритмическая энтропия близка к пушкинской. Последователь Ходасевича Познер отличается исключительным ритмическим разнообразием; возможно, это связано с сознательным творческим заданием: его сборник практически целиком написан ямбами, метрическую монотонность приходилось компенсировать изощренностью ритма. Как и у Цветаевой, ритмическая энтропия его стихов очень близка к речевой, но у Познера она даже больше, чем в перечисленных речевых моделях. Таким образом, энтропийная характеристика подтверждает стремление обоих поэтов к «естественному» языковому ритму, отмечавшееся некоторыми чуткими современниками.

Вопрос о строфических завершениях у поэтов XVIII и XIX столетий требует дальнейших подсчетов. Пока можно заметить, что распределение ритмики строфических концовок по восьми главам «Евгения Онегина» никакой закономерности, кажется, не обнаруживает:

$$H_1 = 1,58$$

$$H_2 = 0,89$$

$$H_3 = 1,23$$

$$H_4 = 1,16$$

$$H_5 = 1,45$$

$$H_6 = 1,39$$

$$H_7 = 1,27$$

$$H_8 = 1,16$$

Аномально низкий показатель $H_2 = 0,89$ для второй главы связан с тем, что в ней подавляющее большинство строф заканчиваются IV формой, II и VII форм нет вовсе, I вариация завершает всего 4 строфы, III – тоже 4 строфы, VI – 3 строфы.

Соблазнительно предположить, что однообразие строфических концовок соответствует однообразию описываемой во второй главе деревенской жизни: течение рассказа не прерывается неожиданными ритмическими отклонениями и строфическое членение не нарушает общего ритма повествования.

Заключение

У исследователей часто возникает вопрос о том, обладает ли некоторое явление эстетической значимостью или оно просто является проявлением языковой закономерности. Правда, такая постановка вопроса зачастую оказывается ложной, ибо приближение к языковой норме иногда как раз и имеет эстетическую значимость, например, если существует устойчивая традиция, резко отличающаяся от указанной нормы (Ю. М. Лотман мог бы назвать подобное «минус-приемом»).

Однако для того чтобы говорить о близости или удаленности от естественного положения вещей (в данном случае – от языкового или речевого ритма), нужно уметь измерять эту удаленность. Такой метод измерения и был только что предложен.

Кроме того, сравнение ритмической энтропии разных текстов (и расстояний Кульбака–Лейблера) позволяет замечать объекты, подходящие для проверки некоторых гипотез, например, гипотезы о связи ритма и жанра, об отсутствии связи между ритмическим разнообразием и лексикой и т.п.

В заключение укажем некоторые возможные направления продолжения исследований.

1. Естественно распространить предложенный метод оценки ритмического разнообразия и близости стихотворного ритма к речевому на другие размеры (пятистопный ямб, хореические размеры и т.д.).

2. Ритмика словоразделов. Поскольку число словораздельных вариаций довольно велико и следить за отдельными их комбинациями практически невозможно, интегральная характеристика вроде энтропии в этом случае может оказаться еще более полезной. Если известна статистика словоразделов в речи (в прозе), может быть вычислено и расстояние между стиховым и естественным словораздельным ритмом.

3. Устойчивость и однородность распределений ритмических форм. Распределения форм могут быть более или менее однородными. Например, в каждом стихотворении сборника может быть примерно одинаковый процент IV формы, примерно одинаковый процент I формы и т.д., то есть стихотворения могут быть ритмически близкими. В этом смысле можно считать, что сборник в целом ритмически однообразен, даже если каждое стихотворение отличается ритмическим богатством.

Может наблюдаться и обратная картина: каждое стихотворение относительно бедно в ритмическом отношении, но набор форм у него своеобразный, поэтому все пьесы сборника звучат по-разному. Получается, что каждое стихотворение чуть ли не монотонно, но сборник в целом ритмически разнообразен. Так, если посчитать энтропию каждого отдельного стихотворения у Цветаевой в 1921–1923 годах, то при большом разбросе значений (от 0.45 до 1.72) средняя энтропия одного стихотворения окажется невысокой 1.27, тогда как энтропия сборника в целом значительно больше: 1.62.

Могут оказаться интересными и другие свойства распределения ритмических вариаций в сборниках (или в стихотворениях, написанных в один период); в частности, одна форма может иметь большой разброс значений вокруг среднего, а другая может быть распределена более компактно.

4. Понятие энтропии подходит не только для исследований стихового ритма. М. Л. Гаспаров предлагал использовать при статистическом изучении рифмы такой параметр как «концентрация рифм», измеряемая «долей всех рифмических употреблений, приходящихся на 5 самых употребительных рифмических гнезд каждого поэта» (Гаспаров 1984: 5). Идея здесь состоит в определении степени неравномерности распределения фактически употребляемых рифм по заданному количеству гнезд. Энтропия такого распределения как раз и будет показателем этой неравномерности, тем самым обобщая предложенный Гаспаровым параметр «концентрации».

ЛИТЕРАТУРА

- Белый Андрей. *Символизм. Книга статей*. Москва: Мусaget, 1910.
- Гаспаров М. Л. «Эволюция русской рифмы». Холшевников В. Е. (ред.). *Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука, 1984: 3–36.
- Гаспаров М. Л. «А. Н. Колмогоров в русском стиховедении». Колмогоров А. Н. *Труды по стиховедению*. Москва: МЦНМО, 2015: 10–20.
- Гаспаров М. Л. «Ритмика четырехстопного ямба раннего Мандельштама». Осповат А. Л., Левинг Ю., Цивьян Ю. Г. (ред.). *Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика*. Москва: Водолей, 2005: 63–77.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. «О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика)». *Вопросы языкознания* 6 (1963): 84–95.
- Ляпин С. Е. «Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба)». Гаспаров М. Л. (ред.). *Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика, Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г.* Москва: Языки славянской культуры, 2001: 138–150.
- Набоков В. В. «Письма о русской поэзии» [Впервые: *Руль*. 24. 10. 1928]. Вступительная статья, публикация и примечания Р. Д. Тименчика. *Литературное обозрение* 3 (1989): 96–108.
- Прохоров А. В. «О случайной версификации (К вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи)». Холшевников В. Е. (ред.). *Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука, 1984: 89–98.
- Тарановский К. Ф. «О ритмической структуре русских двусложных размеров» [1971]. Тарановский К. Ф. *О поэзии и поэтике*. Москва: Языки русской культуры, 2000: 274–282.
- Тарановский К. Ф. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. Москва: Языки славянской культуры, 2010.
- Шапир М. И. «У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (к социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова)». *Philologica* 3/5–7 (1996): 69–108.
- Яглом А. М., Яглом И. М. *Вероятность и информация*. Издание третье, переработанное и дополненное. Москва: Наука, 1973.
- Dobritsyn Andrei. “Rhythmic Entropy as a Measure of Rhythmic Diversity: (The Example of the Russian Iambic Tetrameter)”. *Studia Metrica et Poetica* 3/1 (2016): 33–52.

Андреј Добрицин

ОДРЕЂИВАЊЕ РИТМИЧКЕ РАЗНОВРСНОСТИ ЧЕТВОРОСТОПНОГ ЈАМБА
И УДАЉЕНОСТИ ПЕСНИЧКОГ РИТМА ОД ЈЕЗИЧКОГ

Резиме

Основни предмет истраживања датог рада је распоред ритмичких облика четворостопног јамба код разних песника, и његова удаљеност од говорног распореда. У својству мерила ритмичке разноврсности узима се ентропија, чије се колебање објашњава променама у преференцији једних или других варијација јамба. Испоставља се да је код већине песника ентропија раних песама мања, него у зрелом периоду. Рачуна се разлика између поетског и „природног“ ритма – растојање Куљбака-Јејблера међу поделом ритмичких облика у поетским текстовима и поделом модела (језичких или говорних) тих истих облика. Открива се да је код неких песника 1920-их година (на пример, код Марине Цветајеве и Владимира Познера) ритам веома близак „природном“ говорном распореду јамбских варијација. Показано је да се ритам завршнице строфа и песама разликује од ритма строфа и песама у целини, тј. да су неки ритмички облици пријемчивији за завршне делове (овакве преференције су индивидуалне, а понекад и мотивисане).

Кључне речи: четворостопни јамб, песнички ритам, ентропија Куљбака, учесталост облика, подела ритмичких облика у строфи, завршница строфе.

Сергей Ляпин
Главная геофизическая обсерватория им.
А. И. Воейкова, Санкт-Петербург
liapin@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ ОПИСАНИЯ СТИХОВОГО РИТМА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА)

Статья посвящена критике традиционного стихового моделирования, в котором господствует представление о наличии целого ряда автономных и универсальных стиховых законов, обладающих эстетической значимостью и существенно участвующих в формировании ритма русского 4-стопного ямба. При этом игнорируется «ритмический автоматизм», то есть тот ритм, предопределенный языковыми и стохастическими закономерностями и свойственный не одному конкретному стихотворению, взятому для анализа, а русской речи в целом. Подобное игнорирование искажает всю картину исследования. Учтя «ритмический автоматизм», можно сделать следующий вывод: профиль ударности усредненной строки русского 4-стопного ямба непригоден для общей характеристики его слогаакцентной структуры и ее эволюции. Более того, исследования в данном направлении будут безуспешны, если ограничиваться лишь статистикой традиционно учитываемых восьми ритмических форм. Только анализ словораздельной структуры стиха даст возможность выявить первопричину массовых частотных аномалий разного типа строк и отделить общеречевые тенденции от собственно ритмических процессов стиха.

Ключевые слова: моделирование стиха, стих и язык, ритмический автоматизм, структура и эволюция русского четырехстопного ямба.

This article takes issue with traditional verse modeling, which is dominated by the idea that there exist certain autonomous and universal laws that govern the development of verse. The traditional approach would have it that such laws have aesthetic significance and are essential to the formation of the rhythm of Russian iambic tetrameter. It follows from this that one must ignore “rhythmic automatism,” i.e. the rhythm predetermined by linguistic structures and stochastic laws, which is characteristic not only of the particular poem chosen for analysis, but of Russian speech in general. This oversight distorts traditional analyses. Taking into account “rhythmic automatism,” we can draw the following conclusion: the stress profile of an average line of Russian iambic tetrameter is not suitable for the general characterization of the syllabic-accentual structure of the iambic tetrameter and its evolution. Moreover, research in this direction will be unsuccessful if confined only to the statistics of the eight rhythmic forms of the iambic tetrameter traditionally considered as the basis for the analysis of verse rhythm. Only an analysis of the structure of word boundaries in the verse line will make it possible to discover the fundamental causes of the frequency anomalies of different types of verse lines and to separate the concerning general tendencies of Russian speech from the processes characteristic of verse rhythm as such.

Key words: verse modelling, verse and language, rhythmic automatism, structure and evolution of Russian iambic tetrameter.

Важнейшей задачей стиховедческого описания поэтических текстов является разграничение выразительного ритма и – «ритма автоматического», а именно: того «ритма», который предопределен языковыми причинами и стохастическим законом.

В течение более, чем полувека, господствовало (лишенное строгого обоснования) представление о наличии целого ряда автономных и универсальных стиховых законов, обладающих эстетической значимостью и существенно участвующих в формировании ритма русского ямбического четырехстопника. Хотя еще в 60–70-е годы прошедшего столетия В. Е. Холшевников и М. Червенка высказали сомнение в существовании подобных универсальных ритмических законов, методология анализа классического русского стиха с тех пор почти не изменилась (ср. Ляпин – Пильщиков 2013).

Между тем Червенка дал пример (на материале чешского ямба) нового подхода к анализу стиховой структуры, придавая (сравнительно с анализом русского ямба) «большее значение изучению языковых условий для реализации ритмического импульса» (Červenka 1973: 80). Независимо Холшевников (1973) продемонстрировал, каким образом, при речевом моделировании стиха, учет языковых факторов может влиять на структуру «спонтанного» русского четырехстопного ямба.

В настоящей заметке мы рассмотрим еще один пример, показывающий недостатки и ограниченные возможности традиционного стихового моделирования, игнорирующего учет «ритмического автоматизма», и, прежде всего, – учет синтаксической структуры прозы и поэтической речи.

* * *

В 2004 году в сборнике «Славянский стих» были опубликованы наши данные о распределении фонетических слов различной структуры в предложении Пушкинской прозы (Ляпин – Ляпина 2004; см. также табл. в Приложении к наст. ст.). Из всей этой статистики выберем сейчас акцентную единицу одного лишь типа, – отличающуюся редким по силе частотным перепадом в пределах синтаксически обособляемых фрагментов текста – четырехсложное слово с ударным вторым слогом (U–UU: *ко́торые, как ка́жется, не пра́вда ли* – и так далее). – Начальную позицию в предложении оно занимает в 2,3% случаев, тогда как завершающую – в 12,3% (более чем впятеро чаще!).

Выполненный нами недавно анализ Державинской прозы («Разсуждение о лирической поэзии или об оде») показал, что распределение акцентных единиц этой структуры у Державина близко к равномерному: 7% и 8% в начале и в конце предложения соответственно. Ср.:



Поясним важность учета подобной эволюции «фонетического синтаксиса» русской речи на рубеже XVIII и XIX веков.

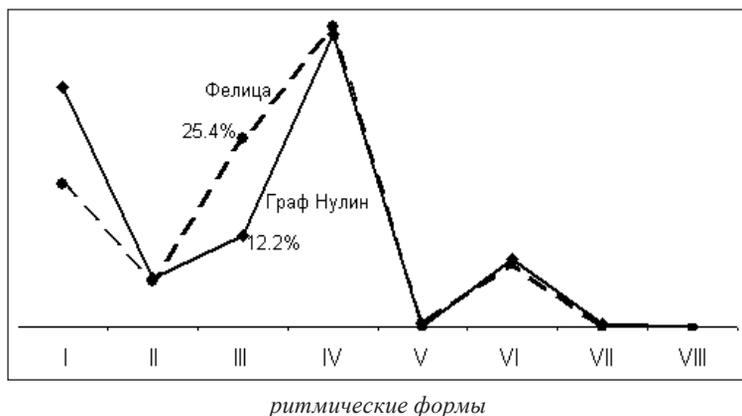
Слоговая группа U-U-U представляет интерес прежде всего потому, что она в 30–50% случаев является ритмическим началом наиболее часто неустойчивой (изменчивой) формы четырехстопного ямба (III-й по нумерации Шенгели): *Поэзия тебе любезна, Бесчувственной руки своей* – и так далее.

Колебание частотности слоговой структуры этого типа оказывает сильнейшее воздействие на результат речевого моделирования, – по крайней мере, для строк, совпадающих с началом предложения (а они, как известно, составляют значительную долю всех строк в подавляющем большинстве поэтических текстов). Вот соответствующие модельные данные, полученные нами для III-й формы четырехстопного ямба: 30% – проза Державина, 21% – проза Пушкина.

* * *

Выберем теперь для сопоставления два показательных поэтических текста: оду Державина – «Фелица»; – и поэму Пушкина – «Граф Нулин». Здесь мы наблюдаем ровно ту же картину, что и в случае прозы (и, соответственно, данных речевого моделирования). Стихов структуры U-U-U-U-U-U-U-U в «Графе Нулине» насчитывается 4,6%, тогда как среди строк, совпадающих с началом предложения («после точки»), – вдвое меньше – 1,4%. В «Фелице» подобный перепад отсутствует: 8,5% – 11,1% (небезынтересно, и заслуживает отдельного анализа, некоторое даже возрастание частотности данной структуры в начальной позиции у Державина).

Вряд ли может вызывать сомнение, что описанный нами феномен (наряду с другими факторами) существенно влияет на ритмический облик обоих произведений. – Ср.:



Характерно здесь – если оставить в стороне метрические строки – удивительно близкое у Державина и Пушкина совпадение распределений ритмических форм – за исключением обсуждаемой III-й формы. Это факт примечательный. До недавнего времени считалось, что облик русского четырехстопного ямба изменился в начале XIX века в результате некоей ритмической реформы, знаменующей перемену эстетических вкусов большинства русских стихотворцев. Однако мы видим, что стих Державина существенно отличается от стиха Пушкина частотностью лишь одной III-й формы, встречаемость которой напрямую зависит от речевой нормы. А значит, нет причин говорить о смене эстетических парадигм – и вообще о специфических изменениях слогаакцентной стиховой структуры – до тех пор, пока не будет исследована эволюция «фонетического синтаксиса» русской речи в целом.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стохастическая модель четырехстопного ямба, то есть модель, предполагающая чисто случайное распределение и сочетание фонетических слов в тексте, дает, как известно, высокий процент III-й ритмической формы. И здесь – лидирующее положение III-й и IV-й форм позволяет говорить об известной аналогии со стихом Державина. Если же взять модель, которая (хотя бы отчасти) учитывает синтаксическую структуру речи, типичную для XIX–XX веков, то соотношение между III-й и IV-й формами несколько сблизится со стихом Пушкина. В этом плане интересно одно наблюдение Колмогорова, оставшееся в свое время практически незамеченным:

...сравним теоретическую (стохастическую. – С. Л.) модель с экспериментальными данными (статистикой прозаических фрагментов, случайных ямбов. – С. Л.) по «Пиковой даме» <...>. Сходство между частотами (ритмических форм, акцентов на иктах. – С. Л.) таково, что статистические критерии не отвергают гипотезу согласия.

Однако если ограничиться только частотами форм III и IV <...>, то статистический критерий подтверждает вывод, что теоретические величины значимо расходятся с результатами непосредственной выборки (отметим, что соотношение форм III и IV в выборке сопоставимо с соотношением этих форм в ямбе Пушкина). Обширные статистические данные В. Холшевникова <...> свидетельствуют о подобного же рода отклонениях теоретических частот от экспериментальных. Эти факты <...> требуют отдельного исследования (Колмогоров 2015: 205).

Наши наблюдения над прозой Державина и Пушкина, как кажется, позволяют предполагать, что главная причина здесь в перестройке русской речи, особенно сильно проявившейся в первые десятилетия XIX века (для нас, понятно, важен отход от стохастики *на фонетическом уровне*).

Но тогда у Пушкина следует ожидать наиболее резкого падения уровня III-й формы *с начальным четырехсложным метрическим словом*. Известная статистика Шенгели полностью подтверждает это предположение. Действительно, по данным Шенгели, в одах Державина встречаемость модификаций III-й формы: b-f (У-У|У-У-(У)) и с-g (У-У|У-У-(У)), – мало различается (как и в стохастической модели): первая частотнее второй менее, чем в полтора раза – 1,3 (179 и 138 соответственно). У Пушкина же наблюдается сильное отклонение от равночастотности этих модификаций: первый показатель больше второго почти вдвое – 1,9 («Евгений Онегин»: 290 и 156; см. Шенгели 1923: 139–147). Ср.:



* * *

Все приведенные наблюдения и оценки должны быть проверены на возможно большем статистическом материале. Однако уже сейчас можно сделать вывод, имеющий принципиальное значение: профиль ударности усредненной строки русского четырехстопного ямба непригоден для общей характеристики его слогаакцентной структуры и (прежде всего) ее эволюции. Более того, исследования в данном направлении будут безуспешны,

если мы ограничимся статистикой традиционно учитываемых *восьми ритмических форм*. Только анализ словораздельной структуры стиха даст возможность выявить первопричину массовых частотных аномалий разного типа строк и отделить общеречевые тенденции от собственно ритмических процессов стиха.

Встречаемость фонетических слов (%) в предложении прозы Пушкина («Пиковая Дама», «Мятель», «Гробовщик»)
(цифры $1/1$, $2/1$, $2/2$ и т.д. – указывают: количество слогов в слове (верхняя) и порядковый номер ударного слога (нижняя))

Первое слово в предложении (1051)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
19,31	21,28	14,29	5,91	12,81	8,57	0,69	2,27	8,87	1,28	0	0,49	1,58	1,08	0,10	1,08
19,31	35,57		27,29			13,10				3,25					1,08

Второе слово в предложении (1001)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
13,09	15,18	18,08	7,59	15,98	7,69	0,30	7,29	7,49	1,40	0	1,20	2,10	1,80	0	1,00
13,09	33,27		31,27			16,48				5,09					1,00

Третье слово в предложении (945)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
11,22	17,35	21,16	7,30	11,85	8,04	0,63	5,71	8,04	1,80	0	0,85	1,69	2,01	0,21	1,48
11,22	38,52		27,20			16,19				4,76					1,48

Третье слово, считая от конца предложения (945)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
12,38	15,24	15,13	7,72	14,50	8,15	0,74	7,09	8,86	1,69	0	1,38	2,22	2,33	0,21	1,90
12,38	30,37		30,37			18,20				6,14					1,90

Предпоследнее слово в предложении (1001)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
8,89	12,39	22,18	7,09	13,49	8,19	1,50	5,69	9,29	1,30	0,10	1,30	2,80	1,80	0,20	2,90
8,89	34,57		28,77			17,78				6,19					2,90

Последнее слово в предложении (1015)

1	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5	5	5	5	5	6
1	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	и более
4,33	12,61	10,54	7,09	16,75	9,36	0,99	12,32*	8,47	2,46	0,10	1,67	5,02	2,56	0,10	4,14
4,33	23,15		33,20			24,24				9,46					4,14

* Знаменательно, что усредненная по всем шести позициям частота фонетического слова $\cup\text{---}\cup\cup$ в прозе Пушкина (6,7%) близко совпадает не только со сводными данными по *ритмическому словарю прозы XIX–XX веков*, которые приводит М. Л. Гаспаров (6,2%–7,5%: Гаспаров 1974: 80–86), – но хорошо также согласуется с вышеприведенным показателем по Державину (частотный интервал 7%–8% можно, по-видимому, считать удовлетворительной оценкой среднего значения).

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров М. Л. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. Москва: Наука, 1974.
- Колмогоров А. Н. *Труды по стиховедению*. Под редакцией А. В. Прохорова. Москва: МЦНМО, 2015.
- Ляпин С. Е., Ляпина М. С. «Акцентное строение русской речи: слово – предложение – стих». Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. (ред.). *Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха*. Москва: Языки слав. культуры, 2004: 11–28.
- Ляпин С. Е., Пильщиков И. А. «О трудах Мирослава Червенки по теории и истории стиха (к выходу первого русского издания его работ)» *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка* 72/3 (2013): 53–65.
- Холшевников В. Е. «Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе». Jakobson Roman, Van Schooneveld C. H., Worth Dean S. (eds.). *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris: Mouton, 1973: 549–557.
- Шенгели Георгий. *Трактат о русском стихе. Часть первая. Органическая метрика*. Издание второе, переработанное. Москва; Петроград: Государственное издательство, 1923.
- Červenka Miroslav. «Ритмический импульс чешского стиха». Jakobson Roman, Van Schooneveld C. H., Worth Dean S. (eds.). *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris: Mouton, 1973: 79–90.

Сергеј Љапин

О ПРОБЛЕМУ ОПИСА РИТМА СТИХА (НА МАТЕРИЈАЛУ РУСКОГ ЧЕТВОРОСТОПНОГ ЈАМБА)

Резиме

Овај рад је посвећен критици традиционалног моделирања стиха у коме је уврежено мишљење о постојању читавог низа независних и универзалних закона унутар стиха, који имају естетску вредност и који су кључни за формирање ритма руског четворостопног јамба. При томе се игнорише „ритмички аутоматизам“, то јест онај ритам, који је условљен језичким и стохастичким законитостима и који је својствен не некој конкретној песми која се анализира, већ руском језику у целини. Овакво пренебрегавање искривљује комплетну слику истраживања. Узимајући у обзир „ритмички аутоматизам“, може се извести овакав закључак: профил акцентовања унутрашњег стиха руског четворостопног јамба не одговара општој карактеристици његове слоговно-акцентатске структуре и њеној еволуцији. Осим тога, било каква истраживања у том правцу не би дала резултате, уколико бисмо се ограничавали само параметрима осам ритмичких форми, који се традиционално узимају у обзир. Само анализа појединачног рашчлањивања речи у структури стиха може дати могућност маркирања узрока масовних фреквенцијских аномалија различитог типа стиха, као и раздвајање општеговорних тенденција од искључиво ритмичких појаса унутар стиха.

Кључне речи: моделирање стиха, стих и језик, ритмички аутоматизам, структура и еволуција руског четворостопног јамба.

Кирилл Корчагин

Институт русского языка имени В. В. Виноградова

Российской академии наук

«Новое литературное обозрение»

stivendedal@gmail.com

ТИПОЛОГИЯ СИСТЕМ СТИХОСЛОЖЕНИЯ И МЕТРИЧЕСКИЙ СТАТУС ДОЛЬНИКА НА ДВУСЛОЖНОЙ ОСНОВЕ*

Русская стиховедческая теория, подробно изучавшая характерные особенности дольника, до сих пор так и не дала ответа на ключевые вопросы: что такое дольник и к какой системе стихосложения он относится. Однако без ясного ответа на этот вопрос невозможно понять, какое же место русский стих занимает среди прочих версификационных систем мира, в чем его специфика и в чем, напротив, сходство русского стиха со стихом других национальных традиций, обращающихся к похожим метрическим типам. В настоящей статье предпринята попытка показать, как дополнительная контекстуализация учения о дольнике может прояснить место русского дольника среди существующих систем стихосложения. Для этого автор в общих чертах прослеживает историю того, как складывалось понятие силлабо-тонической системы стихосложения и какой статус в этом контексте имело понятие дольника. В заключительной части автор обращается к одному не очень частотному типу дольника, чтобы показать, какие теоретические проблемы возникают в рамках принятого в отечественной науке взгляда на этот размер и почему их трудно разрешить в рамках той версии стиховедения, которая отстаивалась в работах М. Л. Гаспарова и его учеников.

Ключевые слова: силлабо-тоника, метрика, поэтический метр, ритм, дольник.

Though there is no dearth of work in Russian verse theory on the *dolnik* meter, key questions remain unanswered: what is the *dolnik* and what kind of versification system does it belong to. Without a clear answer to these questions it is impossible to understand what place this Russian poetic meter occupies among other the world's other versification systems: what is unique about it and what does it have in common with similar meters in other national traditions. This article seeks to show that further consideration of how the *dolnik* fits into the overall development of Russian versification theory and practice can shed light on its place among other existing versification systems. To this end, the author traces the history of the concept of the "syllabotonic" (syllabic-accentual) system of versification and the role of *dolnik* in this context. The conclusion of the article discusses a relatively rare type of *dolnik* to highlight the theoretical problems that occur when viewing this meter in the frame of reference that is presently accepted

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ (проект № 15-04-12018 «Развитие специализированных модулей Национального корпуса русского языка»).

in Russian scholarship and why these problems are difficult to resolve within the framework of verse theory developed by Mikhail Gasparov and his followers.

Key words: accentual-syllabic verse, metrics, metre in poetry, rhythm, the dolnik verse.

Можно сказать, что существуют два полярных взгляда на устройство метрики: первый из них – индуктивный, второй – дедуктивный. Оба этих взгляда имеют довольно почтенную историю, хотя довольно редко выступают в «чистом» виде. Метрика, наиболее близкая к чисто дедуктивной, получила широкое развитие в русле генеративной науки о стихе, опирающейся на работы М. Халле и его ближайших коллег¹; метрика, которую с некоторыми ограничениями можно назвать индуктивной, разрабатывалась в работах М. А. Красноперовой и ее учеников². Главный вопрос дедуктивной метрики – как уместить все многообразие явлений стиха в заранее заданную схему; главный вопрос метрики индуктивной – можно ли действительно говорить о стихе в традиционных категориях, если реальное распределение структурообразующих элементов чаще всего не соответствует ни одной априорной схеме. Для первых важна традиция стиховедческих описаний, которую может иллюстрировать конкретный материал; вторые предпочитают обращаться к самому этому материалу, минуя возможных посредников. Первые ставят во главу угла *метр* как абстрактную схему или обязательный к соблюдению закон, вторые – *ритм* как непосредственную реальность стиха.

Чаще всего исследователь метрики имеет дело с комбинацией этих двух подходов – с дедуктивной схемой, которая обогащается индуктивными выводами, или, реже, с индуктивными обобщениями, которые могут корректироваться дедуктивным взглядом. Именно таково было русское стиховедение в «золотой век» А. Н. Колмогорова, М. Л. Гаспарова и Дж. Бейли, каждый из которых считал нужным сохранять традиционную («школьную») дедуктивную схему, модифицируя ее под новый материал. Несмотря на то что такие модификации могли быть удачны и убедительны, они лишь заостряли вопрос о формальных основаниях стиха, которые при этом оставались непроясненными³.

¹ Программа генеративных исследований метрики была изложена еще в конце 1960-х – начале 1970-х годов (Halle – Keyser 1971) и была принята многими зарубежными стиховедами (см. об этом, в частности: Корчагин 2011). В начале 2000-х годов М. Халле во многом отошел от классической генеративистики, предложив вместе с Н. Фаббом другую модель для анализа поэтического текста – так называемую «теорию пар и троек» (Halle – Fabb 2008), также дедуктивную по своей идеологии, но уже не опирающуюся на генеративную лингвистику.

² Прежде всего см.: (Красноперова 2000); краткое изложение этих идей можно найти в: (Казарцев 2015). Суть этого метода заключается в сравнении реального стихового материала с построенными специальным образом статистическими моделями, результатом чего становится «реконструкци[я] реальных механизмов версификации по статистическим показателям ритмики» (Казарцев 2015: 56).

³ Напомню, что это было едва ли не главной мишенью критики М. И. Шапира, сетовавшего еще в середине 1990-х годов на то, что «общие положения, высказываемые

Отчасти причину этого можно видеть в том, что русское стиховедение довольно далеко отошло от теории языка, в русле которой оно традиционно развивалось по крайней мере до середины XX века. Так, структуралистское стиховедение, достаточно активное за рубежом в том числе благодаря усилиям Р. О. Якобсона, не получило развития в советской и постсоветской науке⁴. В силу этого не было воспринято в полном объеме и учение о системах стихосложения, которое составило базу для развития метрической типологии. В отечественной литературе о стихе, насколько можно судить, оно не подвергалось проблематизации (по крайней мере в той части, которая не касалась классической силлабо-тоники). Важным исключением был «Очерк истории европейского стиха» М. Л. Гаспарова (1989; дополненное издание – 2003), где стих различных европейских версификационных систем был рассмотрен достаточно подробно. Однако ученого интересовал в первую очередь *генезис* систем стихосложения, а не их внутреннее устройство (в этом смысле можно говорить, что изложенная в «Очерке» теория принадлежала времени младограмматиков, когда научное изучение языка равнялось изучению его истории).

В этом контексте теория дольника, разработанная русскими стиховедами вне контакта с зарубежными коллегами, предстает особо симптоматичной. Благодаря работам А. Н. Колмогорова, А. В. Прохорова, М. Л. Гаспарова, М. Г. Тарлинской и других ученых многие характерные особенности дольника (не только русского) хорошо известны: подсчитано, какие формы больше всего любили поэты, какова была историческая судьба этих форм, насколько близок дольник к другим типам неклассического русского стиха и т. п. Но при этом на ключевые, казалось бы, вопросы, что такое дольник и к какой системе стихосложения он относится, эти работы так и не дали ответа. Однако без ясного ответа на этот вопрос невозможно понять, какое же место русский стих занимает среди прочих версификационных систем мира, в чем его специфика и в чем, напротив, сходство русского стиха со стихом других национальных традиций, обращающихся к похожему метрическим типам.

В этой статье я попытаюсь показать, как дополнительная контекстуализация учения о дольнике может прояснить место русского дольника среди существующих систем стихосложения. Для этого я в общих чертах прослежу историю того, как складывалось понятие силлабо-тонической системы стихосложения и какой статус в этом контексте имело понятие дольника. В заключительной части я обращусь к одному не очень частотному типу дольника, чтобы показать, какие теоретические проблемы

в этих [имеющих теоретико-стиховедческое значение] работах, как правило, страдают фрагментарностью и внесистемностью» (Шапир 2000: 76). За последние двадцать лет ситуация, к сожалению, принципиально не изменилась.

⁴ Это признавал и М. Л. Гаспаров, который в обзоре количественного стиховедения XX века лаконично констатирует, что «формы описания системы стихосложения посредством дифференцированной сетки правил и запретов <...> в русском стиховедении не применялись» (Гаспаров 1974: 38).

возникают в рамках принятого в отечественной науке взгляда на этот размер и почему эти проблемы трудно разрешить в рамках той версии стиховедения, которая отстаивалась в работах М. Л. Гаспарова и его учеников. Тот взгляд на метрику, который будет представлен здесь, созвучен взгляду В. А. Плунгяна (Плунгян 2005; 2008а; 2008б; 2011), – я попытаюсь дополнительно контекстуализировать подход к неклассическому стиху, который был намечен в его работах.

1. Место силлабо-тоники среди других систем стихосложения

Учение о системах стихосложения имеет долгую и не совсем прозрачную историю. Можно сказать, что основным импульсом для его развития была необходимость примирить античную квантитативную метрику с метрикой новой европейской поэзии, не знающей количественных противопоставлений. Более того, известно, что само слово *метрика* в европейской поэтике изначально относилось именно к античным стихам, в то время как стихи, где мерой выступал счет слогов или ударений, получали имя *ритмики*, зафиксированное в таком употреблении уже у Августина, а затем закрепленное в трактате Беды «О метрическом искусстве» (Ярхо 2010: 78–82).

По мере развития научного стиховедения совершенствовалось учение о системах стихосложения: так, в работах XVIII–XIX веков мы находим почти современное разграничение *метрического* (то есть квантитативного), *силлабического* и *тонического* стиха. В это время еще не существовало современного представления о силлабо-тонической системе стихосложения – она не осознавалась отдельной от остальных систем, несмотря на то что силлабо-тонические стихи уже занимали центральное место в поэтической практике многих европейских традиций (прежде всего, германских и отчасти славянских). Теоретики стиха и авторы нормативных поэтик могли смешивать силлабо-тонический стих с силлабическим (как в Англии (Гаспаров 2003: 151)), с метрическим (как в Нидерландах и Германии (Гаспаров 2003: 156)), и с тоническим (как в России (Тредиаковский 1963: 368)). Для истории учения о силлабо-тонике, развившегося на российской почве, наиболее важными, конечно, оказываются дебаты о тоническом стихе и его месте в русской поэзии.

Так, в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) русское стихосложение определяется как *тоническое*: согласно В. К. Тредиаковскому, ту функцию, которую в античном стихе выполняли долготы, в русском стихе выполняют ударения: «Долгота и краткость слогов, в новом сем российском стихосложении, не такая разумеется, какова у греков и у латин в сложении стихов употребляется; но токмо *тоническая*, то есть в едином ударении голоса состоящая» (Тредиаковский 1963: 368). Эта же формулировка в несколько измененном виде по-

вторена в переиздании «Способа», которое долгое время служило русским поэтам основным руководством по сочинению стихов вместе с трудом Апполоса Байбакова «Правила пиитические о стихотворении российском и латинском», который опирался на те же идеи и выдержал множество переизданий во второй половине XVIII – начале XIX века (Третьяковский 2009: 546). Однако несмотря на то, что определение Третьяковского было недвусмысленно, дальнейшая русская теория стиха вплоть до XX века демонстрирует большой разницей в понимании природы русского стихосложения, отнюдь не рассматривая его как тоническое.

Спустя восемьдесят лет после появления «Способа» один из наиболее теоретично мыслящих стиховедов XIX века, А. Х. Востоков, исходя, как и Третьяковский, из существования трех систем стихосложения, утверждает, что тоническое стихосложение обнаруживается только в народных русских песнях, но не в книжной поэзии (Востоков 1817: 2–4). При этом в современном ему «стопослагательном» стихе он видит форму, непозволительно вольно интерпретирующую принципы греческого (метрического) стиха (Востоков 1817: 4), и предлагает хотя бы частично вернуться к более естественной для русского слуха тонической версификации. Согласно Востокову, Ломоносов, придавший русскому стихосложению современную форму, остановился на полпути, отдав предпочтение ямбу и проигнорировав более характерные для истинного метрического стихосложения размеры – прежде всего дактило-хореический гекзаметр (Востоков 1817: 24–30).

Эта мысль особенно важна тем, что гекзаметры, уже вошедшие в практику русского стиха после «Аргениды» <1749> и «Тилемахиды» <1766> Третьяковского, с точки зрения современной теории стиха должны интерпретироваться как 6-иктные дольники. И если продолжить мысль Востокова, в силлабо-тонической системе стихосложения им была отведена та же роль, что и дактило-хореическому гекзаметру в количественной метрике. Эта мысль опережала свое время, но, к сожалению, не закрепилась и не была развита в теории стиха XIX века – более того, возможно, ее революционность заметна только на фоне уже разработанного учения о системах стихосложения, так что едва ли она могла быть оценена современниками по достоинству.

Стиховедение второй половины XIX века в значительной мере вернулось к Третьяковскому и Ломоносову, повторяя с небольшими вариациями их идеи. Так, в ориентированном в большей степени на практические нужды руководстве по русскому стиху П. М. Перевлесского «Русское стихосложение» (1853) русский «стопослагательный» стих прямо называется *тоническим* (как у Третьяковского), а главная особенность такого стихосложения, согласно стиховеду, заключается в «[п]равильно[м] повторени[и] просодических периодов, определяемых между собою одним общим ударением» (Перевлесский 1883: 12).

Гораздо ближе к современному пониманию силлабо-тонического стиха подошел другой стиховед XIX века, не столь популярный в свое

время, как Перевлесский, но мыслящий более теоретично, – В. И. Классовский, который в труде «Версификация» (1863) попытался прояснить пограничный статус русского стиха, пересмотрев уже устоявшийся взгляд на него как на стих тонический. Он подчеркивал, что русский стих «участству[ет] во всех свойствах тонизма, расширяет их в себе чрез сближение свое с метризмом, которого долгие и краткие слоги она (версификация. – К. К.) уподобляет своим слогам ударяемым и неударяемым» (Классовский 1863: 5). Таким образом, в такой трактовке русский стих противопоставлялся как тоническому стиху, так и (квантитативно-)метрическому, хотя сохранял определенное сходство с обоими. Такая промежуточная версификационная система у Классовского получила имя *тонико-метрической*.

Эта терминологическая новация, если верить М. П. Штокмару (1934: 166), не была подхвачена. Конечно, Классовский смешивал организующий принцип (метр) с главным структурным элементом русского стиха (ударением), однако таким же смешением отличалась и традиционная триада систем стихосложения. Видимо, причина того, что эта новация не прижилась, состояла в том, что исследователям XIX века была чужда мысль, что система стихосложения может совмещать в себе *характеристики* других систем, более простых по своему устройству. Традиционные типологии систем стихосложения основывались на выделении *единственного* структурного элемента, пусть даже природа этого элемента зачастую была ясна не до конца. Однако у Классовского был важный предшественник, пришедший к похожим выводам.

Н. И. Надеждин, более известный как одиозный монархический публицист, а не как специалист по теории стиха, в небольшой статье «Версификация», написанной для «Энциклопедического лексикона» (1837), видимо, впервые употребил термин *силлабо-тоника*, авторство которого впоследствии будет приписываться Н. В. Недоброву, и определил «силлабически-тонический» стих практически в тех же категориях, что и современная наука: «Вся разница между новой и древней нашей Версификацией состоит только в том, что мы постоянно наблюдаем равносложное строение стихов; так что нынешнюю Версификацию справедливо будет назвать силлабически-тоническою» (Надеждин 1837: 516). Этой статье было суждено затеряться, и вновь известна она стала уже в советское время (Жирмунский 1975: 597).

Тем не менее, несмотря на отдельные прозрения, вопрос о силлабо-тонике не ставился вплоть до XX века, когда благодаря работам Андрея Белого, В. Я. Брюсова, а затем и других теоретиков стиховедение снова начинает активно развиваться⁵. В 1912 году Недоброво в статье «Ритм, метр и их взаимоотношение», которая вопреки «академичному» названию была написана в эссеистическом ключе, энергично полемизирует со сти-

⁵ Надо сказать, что взгляды самого Брюсова на проблему систем стихосложения были достаточно традиционными – фактически в этом аспекте он следовал за Тредиаковским (Брюсов 1919: 7).

хованием XIX века, замечая: «Так как в действительности, в речи, стихии силлабизма и тонизма неминуемо сплетаются, то как метрика, так и ритмика русские должны почитаться силлабо-тоническими» (Недоброво 1912: 15). Автор не ссылается на Надеждина (трудно сказать, знал ли он его статью о версификации) и на других предшественников, возможно, желая утвердить собственное первенство в вопросе о метрической природе русского стиха.

Важно подчеркнуть, что это не просто спор о корректном словоупотреблении: напоминание о двойственной природе русской версификации подспудно ставит вопрос о пересмотре всей классификационной сетки систем стихосложения. Именно это спустя десятилетие происходит в работах В. М. Жирмунского, который начинает активно использовать термин «силлабо-тоническое стихосложение» уже в первом издании «Теории стиха» (1925) и примыкающих к нему статьях. Ученый критикует «школьное» представление о системах стихосложения за «отсутстви[e] единства принципа классификации» (Жирмунский 1975: 23) и разделяет традиционную «тоническую» систему на две независимые (под)системы – «чисто тоническую», для которой важен лишь счет ударений, и «силлабо-тоническую», «основанную на счете слогов и ударений одновременно» (Жирмунский 1975: 25)⁶.

Этот взгляд на типологию систем стихосложения получил широкое распространение и в русской, и в зарубежной науке. В отечественном стиховедении главным его проводником был Гаспаров, в зарубежном – Якобсон. Можно сказать, что послевоенные англоязычные статьи Якобсона о метрике (прежде всего: Jakobson – Lotz 1951; Jakobson 1952), несмотря на их относительно малый объем и конспективный характер, послужили импульсом для развития новой дисциплины, основывающейся на традиционной метрике, – метрической типологии. Показательно, что одним из ее родоначальников был соавтор Якобсона Дж. Лотц, который в ряде программных статей, опираясь на якобсоновские идеи, пространно изложил основания новой дисциплины (Lotz 1943; 1960; 1972a).

Лотц был специалистом по венгерскому языку, и, возможно, именно изучение венгерского стиха стало импульсом для обращения к метрической типологии. Фонологическая система венгерского языка с точки зрения супрасегментных средств крайне непохожа на системы германских языков: в этом языке существует фиксированное ударение (на первом слоге) и противопоставления по долготе и краткости, что потенциально позволяет венгерским поэтам писать стихи в любой из классических систем стихосложения, включая силлабо-тоническую (Abondolo 2001: 166–180). Такое изобилие возможностей подталкивает к мысли, что связь системы стихосложения с языком устроена несколько более сложным

⁶ Почти в те же годы Вл. Пяст в труде «Современное стиховедение» уже говорит о силлабо-тоническом стихосложении как о самом собой разумеющимся, также ссылаясь на Недоброво как на автора этого термина (Пяст 1931: 47–50).

образом, чем предполагала предшествующая наука: так, в венгерском стихосложении (и близком к нему в этом отношении чешском) делались попытки создавать стихи во всех системах стихосложения, при том что народный и литературный стих до XVIII века были силлабическими. Все эти формы в том или ином виде сохранялись в венгерской поэзии вплоть до середины XX века, до того момента, когда Лотц опубликовал первые работы по метрической типологии (Lotz 1972b: 101; Гаспаров 2003: 203–204).

Терминология, к которой обращались последователи Якобсона, отличалась от терминологии Жирмунского, однако сам способ классификации, требующий однородных оснований, обнаруживаемых всегда в языке, в его супrasegmentных характеристиках, в обоих случаях был одинаков. Важная новация, которую можно назвать заслугой ранних метрических типологов, – это представление, что лингвистических соображений для классификации систем стихосложения может быть недостаточно. Разные системы могут использовать один и тот же языковой материал, но при этом различаться по своей структуре: например, ударение играет ключевую роль и в тонической, и в силлабо-тонической системе, но в каждой из них оно вступает в совершенно разные отношения с другими элементами стиха. Так, Лотц делит системы стихосложения на *простые* и *сложные*, относя к первым лишь силлабическую систему, а ко вторым – все остальные⁷.

Более новые работы расширяют и углубляют эту классификацию, сохраняя представление о принципиальной двухуровневости систем стихосложения. Ж.-Л. Аруи предлагает различать *считающие* (*counting*) и *шаблонные* (*paterning*) системы: если в первых метр задается последовательностью языковых единиц, то во вторых эти единицы группируются в особые единства, которые становятся простейшими и неразложимыми метрообразующими элементами – «шаблонами» (Aroui 2009: 10–15). Такой взгляд на устройство метрики созвучен теории М. И. Шапира, который предполагал, что «системы стихосложения надо противопоставлять друг другу в зависимости от наименьшей стихообразующей парадигматической константы» (Шапир 2015: 412). Понятие «шаблона» у Аруи, по сути, оказывается частным случаем такой константы. Существенная разница, однако, состоит в том, что представление о двухуровневости метрики не получило развития у Шапира и, судя по всему, было ему чуждо.

Обсуждаемый двухуровневый принцип классификации позволил закрепить представление о силлабо-тонике как о вполне законном явлении среди других систем стихосложения. Силлабо-тоника (или, в англоязычной литературе, *accentual-syllabics*), согласно метрической типологии, отличается от тоники и от силлабики тем, что в этих системах ударение и

⁷ Среди этих вторых обнаруживается *тональное* стихосложение (следствие активного изучения китайской поэзии Якобсоном (Jakobson 1970)), традиционное квантитативное (*durational*) и собственно силлабо-тоническое, которое у Лотца названо «динамическим» (*dynamic*) (Lotz 1972: 16).

слог выступают единицами счета, образующими метр, а в силлабо-тонике из этих двух единиц конструируется новая, шаблонная, или, по Шапиру, парадигматическая единица, также выполняющая роль единицы счета.

В этом контексте становится понятным двусмысленный статус дольника: в нем используются те же парадигматические единицы, что и в классической силлабо-тонике, однако распределены они совсем иначе; кроме того, неясно, что создает меру такого стиха – ударения или своего рода (квази)стопы, внешне напоминающие стопы силлабо-тонические. И если такие стопы все-таки существуют в дольнике, то как можно упорядочивать различные типы этого стиха? Ведь, в отличие от классической силлабо-тоники, эти стопы будут распределяться в нем совсем иначе. Для ответа на эти вопросы нужно обратиться к другой традиции метрических исследований, – традиции, которая развивалась параллельно с метрической типологией, – к тактометрической теории стиха.

2. Дольник как статический объект и динамическая процедура: тактометрическая теория

Как известно, один из ранних и наиболее фундаментальных вкладов Гаспарова в науку о стихе связан с описанием таких неклассических размеров, как дольник и тактовик (Гаспаров 1968а; 1968б; 1974: 220–351). Стих, называвшийся дольником (или, в более ранних работах, *паузником*), описывался и до Гаспарова, однако им он фактически был открыт заново: ученый устранил двусмысленность из определения дольника, вследствие которой разные теоретики относили к этому размеру подчас ничем не напоминающие друг друга тексты. Однако эта точность была достигнута за счет утраты основной идеи, руководившей теми стиховедами, что впервые описывали дольник, – идеи, согласно которой дольник, в отличие от классических силлабо-тонических метров, представляет собой не некую устоявшуюся схему распределения сильных и слабых слогов, а *динамическую процедуру*; что он, как и язык у Вильгельма фон Гумбольдта, по сути своей не ἔργον, а ἐνέργεια.

Понимание дольника как процедуры восходит к *тактометрической* теории русского стиха, впервые сформулированной А. М. Кубаревым, к которому восходили работы позднейших теоретиков – прежде всего Г. А. Шенгели и А. П. Квятковского. Согласно этой теории, структуру стихотворной строки можно уподобить структуре музыкальной фразы, которая делится на несколько регулярно повторяющихся *тактов*, организованных при помощи повторяющегося чередования сильных и слабых *долей*. Такты по своей функции и структуре родственны стопам, хотя они не обязательно совпадают с привычным их репертуаром.

Различные теоретики по-разному определяли то, как именно такты должны соотноситься с классическими стопами (Кубарев 1837: 17–29; Малишевский 1925: 11–29; Квятковский 2008: 17–33), но более важно, что

уже в первых вариантах тактометрической теории вводилось представление о *паузе* как об одной из организующих сил стиха (Кубарев 1837: 33–36). Учение о паузе возникает из приравнивания «книжной» и «песенной» поэзии: музыкальный ритм и ритм пропеваемого текста могут точно соответствовать друг другу, однако если этого соответствия нет, то при помощи ряда приемов на заданную мелодию можно пропеть любой текст⁸. Одним из таких ухищрений является паузирование, при котором позиции в музыкальном размере не соответствуют никакому слогу в тексте.

Согласно Кубареву: «Пауза употребляется как в музыке, так и в версификации. В такте она то же, что эллипсис в известном соединении слов» (Кубарев 1837: 33). Он приводит в пример строки из известной песни, где позициям в соответствующем музыкальном ритме («долям») не соответствуют реальные слоги (двусложный такт, паузированные слоги обозначаются знаком ^):

Ах ^ | ску ^ | чно ^ | мне
На чу | жой ^ | сторо | не

Эти две строки в современном стиховедении были бы квалифицированы как смесь двустопных анапеста и ямба, но, рассмотренные в связке с мелодией, они могут рассматриваться как аналог 4-стопного хоря (именно таков, согласно Кубареву, музыкальный размер).

По такому же принципу анализируется дактило-хореический гекзаметр – первый тип дольника, воспринятый русской поэзией (Кубарев 1837: 33–34). Если описывать гекзаметр при помощи стопной теории, то можно сказать, что в нем встречается два типа стоп – хореические и дактилические. В тактометрической теории этот размер рассматривается как основанный на повторении трехсложного такта, который, однако, может содержать паузу:

Мыслью бро | дил он в ми | нувшем ^ | грозно вда | ли перед взором.
Вмиг пора | зил он вра | га ^ и | быстро со | шел с коле | сницы.

Этот анализ близок к современному: русский гекзаметр обычно рассматривается как размер, полученный на основе 6-стопного дактиля, допускающего замену двусложного междуиктового интервала на односложный⁹.

Некоторые аналитические приемы Кубарева могут показаться удачными, но в целом его исследование непоследовательно и интуитивно.

⁸ В зарубежной науке это учение получило продолжение в исследованиях так называемой «изохронной» метрики: (Halle – Lerdahl 1993; Корчагин 2011: 103–109).

⁹ В исследованиях русского гекзаметра есть свои сложности, но для этого изложения они не столь существенны. Более подробно о русском гекзаметре см.: (Гаспаров 1997).

Это свойственно и более поздним апологетам тактометрической теории: так, в наиболее последовательном ее изложении, «Ритмологии» Квятковского (1967), которая, впрочем, не была опубликована при жизни автора, описание классического стиха в итоге предстает более сложным и разветвленным, чем описание стиха неклассического, – различные ритмические формы двусложных силлабо-тонических размеров относятся к различным тактометрическим размерам, номенклатура допустимых тактов разветвляется и усложняется и т. п. (Квятковский 2008)¹⁰.

Однако сильная сторона тактометрической теории, возможность на единых основаниях анализировать классические и неклассические размеры (прежде всего дольник), все же обладала для ряда стиховедов известной привлекательностью. Один из возможных путей преодоления спорных сторон этой теории был в том, чтобы свести к минимуму тактометрический анализ классического стиха, обратив всю силу тактометрического аппарата на стих неклассический, который, действительно, куда лучше поддавался такому анализу. Такой шаг попытался сделать Шенгели, который позаимствовал из тактометрической теории представление о паузе как метрообразующей операции, вынеся за скобки ее связь с музыкальными размерами и особенностями совмещения текста и музыки.

В «Технике стиха» (первое издание: 1940), обобщающей стиховедческие работы Шенгели 1920–1930-х годов, пауза описывается как одна из важнейших структурообразующих категорий. Здесь утверждается, что в стихе существуют паузы разной природы: во-первых, паузы в позиции конца строки или на цезуре, которые не могут быть заполнены дополнительными слогами без нарушения размера (Шенгели 1960: 188); а во-вторых, особого рода паузы, называемые *леймами*, которые возникают *внутри* силлабо-тонических стоп, обозначая «пропущенный» в метрической схеме слог (Шенгели 1960: 188). Для того чтобы объяснить функции этих пауз, Шенгели обращается к достаточно громоздкому подсчету их относительных акустических длительностей, однако этот подсчет представляет куда меньший интерес, чем само утверждение, согласно которому паузы играют в стихе структурообразующую роль.

Шенгели утверждает, что явление, наиболее близкое к дольнику, – силлабо-тонический стих с усечениями на цезуре:

При усечении последняя стопа строки или полустипшия утрачивает свои безударные слоги, стоящие после ударного. Иначе говоря, такая стопа может быть неполной, и от этого стих «не портится». При усечении полустипшия, таким образом, выпадает слог или слоги *внутри* строки. Но выпавший слог может быть и замещен; вместо:

¹⁰ Хотя, как уже было сказано, эта работа не была издана при жизни Квятковского, ее ключевые положения в том или ином виде присутствуют в других его статьях и книгах, в том числе в «Поэтическом словаре», который до сих пор считается едва ли не наиболее авторитетным справочником по поэтике и метрике (Квятковский 1966).

Что ты заводишь ^ песню военну...

может стоять:

Что ты заводишь *нам* песню военну.

Значит, пауза усечения отличается от цезурной паузы, в которую <...> нельзя ввести слог.

Возникает вопрос: нельзя ли подвергать усечению не только строки и полустушия, но и более мелкие доли строки? (Шенгели 1960: 189)

Очевидно, что результатом такого «усечения более мелких долей строки» оказывается дольник, который создают леймические паузы внутри (как правило) тресложных стоп:

А он по студеным ^ росам
Летал со своим ^ полком,
Пошел на войну ^ матросом,
Вернулся ^ большевиком.
(Шенгели 1960: 197)

Конкретный анализ стихотворений, приводимый в «Технике стиха», тем не менее разделяет главный порок тактометрической теории – произвольность интерпретаций. Именно это было основным аргументом против теории Шенгели и всех других попыток тактометрического описания дольника в том варианте стиховедения, который разрабатывал Гаспаров (1974: 254)¹¹. Однако такая трактовка обладала важными преимуществами: она подчеркивала, что стихотворный размер динамичен, а также позволяла сблизить дольник с классическими силлабо-тоническими размерами посредством операции паузирования.

Действительно, в рамках этого подхода дольник оказывался такой же законной частью силлабо-тоники, как хорей или ямба, так как образующие его структурные элементы и операции, по существу, были те же самые. Дольник тем самым становился только *похожим* на тонический стих, но не более чем для читателя, привыкшего к классической силлабо-тонике, на тонический стих была похожа русская силлабика XVII века. В то же время в метрике Гаспарова ценой более четкого определения дольника стали невозможность классифицировать его в рамках принятых систем стихосложения и сужение класса размеров, которые могли быть отнесены к дольникам.

¹¹ Тем не менее идеи Шенгели получают продолжение в работах о стихе Плуногьяна (2005; 2011), которые, к сожалению, несколько фрагментарны. В этих работах происходит своеобразное перерождение тактометрической теории под именем *деривационной*: автор окончательно устраняет связь между поэзией и музыкой, сохранявшуюся в том или ином виде у всех апологетов тактометрической теории, и начинает рассматривать неклассический стих как результат работы ограниченного набора процедур, среди которых присутствует процедура, аналогичная «леймированию» у Шенгели.

3. *Дольник у М. Л. Гаспарова:
статический объект vs. динамическая процедура*

Те определения дольника, которые давал Гаспаров в разных работах, нередко противоречат друг другу: по всей видимости, в них тенденция ограничить круг изучаемых явлений боролась с противоположной тенденцией – расширить представление о возможностях дольника, уловить реальное многообразие этого метра. Глядя из настоящего времени, можно сказать, что первая тенденция победила: одна из причин этого, судя по всему, была в метрическом однообразии советского дольника, который был основным предметом подсчетов Гаспарова в его наиболее известных работах (Гаспаров 1968а; 1974: 220–293). Именно по этим причинам существование других, «негаспаровских», форм дольника до сих пор остается дискуссионным (Плунгян 2008а; Прохоров – Левашов 2016), хотя формально и укладывается в то представление о структуре этого метра, которое отстаивал ученый.

Наиболее «каноническое» определение гласит, что дольник – это метр, который имеет переменную длину междуиктового интервала 1–2 слога и занимает «промежуточное место» между силлабо-тоникой и тоникой (Гаспаров 1974: 220, 222). В более поздней работе это определение подверглось ревизии, которая, по всей видимости, была призвана расширить рассматриваемый в рамках дольника круг явлений, однако на деле привела к куда более радикальному переосмыслению прежней концепции этого метра. Так, случай, соответствующий определенному выше, начинает интерпретироваться как *дольник на трехсложной основе* (Гаспаров 2001: 146–151), а в дополнение к этому вводится понятие *дольника на двухсложной основе*, который сам делится на два подкласса: (1) с интервалом 1–2 слога, как в «классическом» дольнике, но при этом с преобладанием односложных, а не двусложных интервалов (так называемый «немецкий» тип дольника, используемый преимущественно в немецкой и английской поэзии и в некоторых переводных текстах); (2) с интервалом 0–1 слога, не имеющий аналогов в предыдущей стиховедческой традиции.

Фактически вместе с этим разделением вводится представление о дольнике как о динамической сущности: если можно говорить о дольнике на двусложной или на трехсложной основе, значит, существует набор процедур, при помощи которых можно перейти от двусложной или трехсложной силлабо-тонической стопы к такому дольнику. В качестве примера дольника на двусложной основе приводится такой текст:

0*1*1*1*0	Под копыта казака	X4
0*0*0*0*0	грянь, брань, гинь, вран,	
0*1*1*1*0	киньтесь, брови, на закат, –	X4
0*0*0*0*0	Ян, Ян, Ян, Ян!	

0*1*2*2	Копья тлеют на западе	
1*2*1	у вражьего лика,	Аф2
0*1*1*1	размочалься, лапоть	
1*2*1	железного лыка.	Аф2
	<i>Николай Асеев</i>	
	(Гаспаров 2001: 149) ¹²	

Этот текст рассматривается Гаспаровым как подражание украинскому коломыйковому стиху, где силлабический ритм образца реинтерпретируется как ритм тонический, организующийся при помощи замены односложного интервала на нулевой интервал и многочисленных переакцентуаций (Гаспаров 2001: 151; Корчагин 2015а). Этот анализ, однако, можно дополнить, если подходить к размеру этого стихотворения как к результату нескольких простых операций, преобразующих схему 4+3-стопного хора.

Все множество наблюдаемых в этом тексте форм может быть получено путем применения трех операций к хорейческой стопе (´ U). Во-первых, здесь происходит устранение слога в слабой позиции стопы (образуется «лейма», по Шенгели):

$$´ U \rightarrow ´ \wedge$$

грянь, брань, гинь, вран ´ \wedge | ´ \wedge | ´ \wedge | ´ \wedge

Во-вторых, обратная операция – сокращение слога сильной позиции с утратой занимающего эту позицию икта:

$$´ U \rightarrow \wedge U$$

Копья тлеют на западе ´ U | ´ U | \wedge U | ´ U | U¹³

В-третьих, – переакцентуация в начале строки, при которой сильная позиция утрачивает ударение, а смежная с нею слабая позиция, напротив, его получает¹⁴:

$$´ U \rightarrow U ´$$

¹² Здесь и далее для наглядности я применяю комбинированный способ разметки иктов: те строки, которые однозначно совпадают с соответствующими силлабо-тоническими размерами, анализируются как строки этих размеров (то есть указывается распределение *иктов*); а в том случае, если анализ строки неочевиден, приводится схема распределения *ударений*.

¹³ Вне хорейского контекста эту строку можно интерпретировать как 2-стопный анапест со сверхсхемным ударением на первом слоге анакрusy (такое ударение в анапестах встречается довольно часто), однако близость этого размера к коломыйковому стиху, который в русской интерпретации всегда хорейчен, заставляет отбросить эту интерпретацию.

¹⁴ Подробнее об этом явлении см.: (Акимова 2012; Корчагин 2015а).

И, наконец, в-четвертых, – утрата ударения в слабой позиции (строка ниже иллюстрирует сразу обе последние операции):

$$\begin{array}{ccc} \acute{U} & \rightarrow & U U \\ \text{у вражьего лика} & & U \acute{U} \mid U U \mid \acute{U} U \mid U \end{array}$$

Таким образом, связь между классической силлабо-тоникой и такой довольно «экзотичной» метрической формой выражается не в разнице структурообразующих элементов стиха (как предполагал «ранний» Гаспаров), а в том наборе процедур, который используется для преобразования абстрактной силлабо-тонической схемы¹⁵. Интересно, что часть этого набора процедур применяется и в классической силлабо-тонике: так, четвертая процедура – одно из основных ритмообразующих средств классического стиха, а третья возникает в контексте более строгой метрики, например в имитациях фольклорной песенной поэзии (Корчагин 2015а).

Несмотря на то что это различие между разными типами дольников было сделано, оно плохо приживалось в исследовательской практике. Виной тому, кажется, не только относительная редкость дольников на двусложной основе, но и более фундаментальная особенность гаспаровского стиховедения, которое в известной мере всегда шло наперекор тому, что происходило в лингвистической науке 1960-х, – наперекор не только структурализму с его интересом к глубинным структурам, но и кибернетике с ее вниманием к динамическим процедурам и операциям¹⁶. В той модели метрики, которую отстаивал Гаспаров, динамичные операции были невозможны: моделью размера являлась не глубинная форма, подверженная различного рода преобразованиям, а таблица, содержащая проценты встречаемости тех или иных форм, но никак не затрагивающая связь этих форм друг с другом¹⁷. Если принимать такую модель метрики,

¹⁵ Ясно, что эта схема реально не существует даже в силлабо-тоническом стихе, но в дольнике дело осложняется тем, что читатель или исследователь могут оказаться перед необходимостью выбора из нескольких схем. Важно, что такое понимание абстрактной схемы размера оказывается родственно понятию *внутренней формы* у Гумбольдта, которая, по словам Г. Г. Шпета, «лишена сколько-нибудь постоянного и устойчивого внешнего запечатления» и «безусловно не поддается запечатлению в *статических* схемах и формулах» (Шпет 1927: 94). Полный набор операций, которые могут применяться к абстрактной схеме, см. в работе: (Плунгян 2005).

¹⁶ В советской лингвистике 1960-х годов эти модели могли скрещиваться друг с другом, например в учении о лингвистических моделях (Апресян 1966: 78–79 и сл.), прямо уподобляющем объект лингвистики объекту кибернетики (ср. раннюю генеративную грамматику Н. Хомского, модель «Смысл ↔ Текст» И. А. Мельчука и другие подобные формальные системы).

¹⁷ Это вызывало критику со стороны Колмогорова: «Слабой стороной этих работ (работ Гаспарова о дольнике. – К. К.) является недостаточное внимание к расчленению материала на однородные группы. Объединение всех произведений одного автора, в которых не менее 75% стихов подчинены схеме правильного трехдольника и не более

дольник, действительно, будет принципиально отличаться, с одной стороны, от привычных силлабо-тонических размеров, а с другой – от размеров «чисто тонических»: от первых – устройством ритмики (варьированию подвергаются не только ударения на сильных местах, но и расстояния от одного сильного места до другого), от вторых – слишком значительной урегулированностью.

Таким образом, если взглянуть на классический русский дольник в том виде, в каком он описан Гаспаровым (1974: 220–293), то окажется, что распределение его форм имеет ярко выраженный центр, представленный совокупностью наиболее устойчивых и частых форм, и периферию, которая относительно малочисленна и слишком разнообразна для того, чтобы ее с легкостью можно было анализировать при помощи тех же количественных методов¹⁸.

4. Примеры дольника на двусложной основе

По моим данным, в поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка насчитывается как минимум 50 примеров дольника на двусложной основе, правда, в каждом из таких случаев имеет место разная мера регулярности и устойчивости этого метрического типа. Я приведу два таких текста, чтобы показать, как может быть устроен такой дольник и почему его «динамический» анализ оказывается предпочтительнее «статического». Для того чтобы проанализировать эти примеры, нужно ввести еще одну операцию, позволяющую преобразовывать силлабо-тонические схемы.

Рассматривая дольник на двусложной основе на примере стихов М. А. Кузмина, Плунгян предлагает дополнить список операций, применяемых для образования дольника, операцией «расширения стопы» (Плунгян 2011: 50), при которой стопа не утрачивает слабый слог (как в рассмотренных выше операциях), а, напротив, приобретает дополнительный. Действительно, эта операция позволяет связать друг с другом два типа дольника на двусложной основе, выделяемых Гаспаровым: разница между ними сводится к тому, какая операция применяется чаще (при том что в конкретном тексте могут применяться обе).

¹⁷ 75% вкладываются в классические метры <...>, может иногда привести к таким средним характеристикам стиха, которые не свойственны ни одному произведению изучаемого автора» (Колмогоров, Прохоров 1963: 85).

¹⁸ Данные Гаспарова основаны на схемах отдельных строк, и судить по ним о структуре целого стихотворения чаще всего не представляется возможным. Впрочем, с помощью этих данных возможно изучение особенностей стиха отдельного поэта (особенно в тех случаях, если поэт был достаточно последователен в своих предпочтениях). См., например, анализ дольника Б. А. Слуцкого (Корчагин 2015б: 249–251), который попал в выборку Гаспарова, но чьи резко индивидуальные характеристики были скрыты фоном, состоящим из других дольников эпохи, как правило, куда более ординарных в смысле устройства стиха.

Первый пример – небольшое стихотворение И. В. Чиннова (1909–1996). Поэт прожил долгую жизнь (и всю сознательную – за пределами России: сначала в независимой Латвии, затем во Франции, Германии и США) и довольно много экспериментировал с метрикой, хотя все такие эксперименты были достаточно «умеренны» – почти всегда он оставался в рамках тех возможностей, что предоставлял ему дольник (с редкими заходами в свободный стих). Приводимое стихотворение вошло в первую книгу Чиннова «Монолог» (1950):

1*1*2*1*0	Ночами едет сквозь зыбкий сон	
1*1*1*1*1	За тенью клячи – тень телеги,	Я4
1*2*1*1*0	И тени ворон со всех сторон	
1*1*2*1*1	В лучах луны, в налетевшем снеге.	
1*1*2*1*0	Как будто душу мою везут	
1*1*1*1*0	Из царства тѐней – в царство тѐней.	Я4
1*2*1*1*0	Змеиную тень бросает кнут,	
1*1*2*1*1	Возница сам – не бросает тени...	
1*1*4*0	Быть может, это и наяву	
1*1*1*1*1	Меня везут, и страшно ехать,	Я4
1*1*2*1*0	И я напрасно тебя зову,	
1*1*2*1*1	И голос твой – неживое эхо.	

(Чиннов 2000: 82)

В этом небольшом стихотворении всего три строки совпадают со строками правильного силлабо-тонического размера – ямба, причем эти формы ямба полноударны. Согласно статистике Гаспарова, в советской поэзии примерно того же периода таких строк в текстах, написанных дольником, всего 22 (0,3%) на корпус примерно в 12 тысяч строк (Гаспаров 1974: 224–225), однако ясно, что в этом стихотворении они играют значительную роль – служат ключом к глубинной форме метра, позволяют читателю опознать в качестве прообраза размера этого текста 4-стопный ямб.

Кроме того, специфически «дольниковые» строки тут также неоднородны, и этого не могут зафиксировать общепринятые схемы: так, строки со схемой 1*1*2*1*1 в начале стихотворения совпадают с другим размером, полученным на основе 4-стопного ямба при помощи цезурных наращений после второй стопы (Я2ж|Я2), – размером, который ввел в моду К. Д. Бальмонт («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...», 1902), а затем часто использовал Игорь Северянин¹⁹ (Корчагин 2012: 147–160):

¹⁹ Надо сказать, что он используется до сих пор – например, в вышедшей в 2016 году книге поэтессы Ксении Чарьевой (р. 1990) присутствует стихотворение, начинающееся строками: *скажи пластмасса и я пластмасса / скажи лавина и я сойду / скажи мне слово для жарки мяса / скажи мне слово для сна в саду* (Чарьева 2016: 22). Этот размер неизменно выдерживается на протяжении всего стихотворения.

Ночами едет || сквозь зыбкий сон
 Как будто душу || мою везут
 И я напрасно || тебя зову

Во второй строфе эта структура начинает нарушаться: цезурный словораздел смещается на слог влево:

В лучах луны, ||[?] в налетевшем снеге
 Возница сам – ||[?] не бросает тени

Но затем возвращается на место в строке *Быть может, это || и наяву*, в которой цезурный словораздел разделяет уже более плотно связанные друг с другом элементы. Такой тип стиха куда более часто, чем дольник на двусложной основе, используется в русской поэзии – в более ранней работе я предложил говорить в таких случаях о размерах с эффектами в окрестности цезуры (Корчагин 2012: 184–193), что означает варьирование не только слева от цезурного словораздела (как обычно бывает в размерах с цезурными наращенными и усеченными), но и справа от него.

Однако эта схема также не описывает стихотворение в целом из-за строки *И тени ворон со всех сторон*: эта строка имеет явную двучленную структуру, подтвержденную к тому же внутренней рифмой (*ворон* ~ *сторон*), однако ее схема (1*2*1*1*0) уже не соответствует двусложному размеру, пусть и с вариациями в окрестности цезуры. Похожим образом устроена строка *Змеиную тень бросает кнут* с такой же схемой, но без внутренней рифмы.

Таким образом, размер этого стихотворения предполагает варьирование нескольких метрических образцов – «обычного» 4-стопного ямба, 4-стопного ямба с цезурными наращенными и 4-стопного ямба с вариациями в окрестности цезуры, однако ни один из этих образцов не описывает стихотворение в целом, так как в нем наблюдается также варьирование междуиктового интервала, которое заставляет считать этот размер дольником на двусложной основе.

Дополнительный аргумент в пользу этой интерпретации – явная отсылка к классическому стихотворению Гёте «Der Erlkönig», которое в оригинале написано дольником, куда чаще допускающим односложные интервалы, чем его русский аналог (Tarlinskaja 1993: 1–23; Гаспаров 2001: 149–151). В этом стихотворении также встречаются строки, которые в изолированном употреблении могли бы быть проанализированы как 4-стопный ямб с цезурным наращением после второй стопы:

1*2*1*1*0	Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?	
1*1*2*1*0	Es ist der Vater mit seinem Kind;	Я2ж Я2м
1*1*1*2*0	Er hat den Knaben wohl in dem Arm,	
1*1*2*1*0	Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm...	Я2ж Я2м

Приведу еще один пример, чтобы продемонстрировать устойчивость и разнообразие дольника на двусложной основе. Это стихотворение, написанное более полувека спустя после стихотворения Чиннова; его автор – О. А. Юрьев (р. 1959), ленинградский поэт, в 1991 году перебравшийся в Германию и так же, как Чиннов, равнодушный к немецкому дольнику. Оно показывает, что характерные преобразования силлабо-тонической схемы могут встречаться без всякой связи с цезурными эффектами. Я приведу лишь отрывок из этого текста, где, впрочем, метрический тип представлен достаточно ясно:

0*1*1*1*1	...А над глиняным Дунаем	X4
3*4*0	по заболоченному мосту,	
0*1*1*1*1	черной пеной поддуваем,	X4
0*1*6*0	поезд скатывается в пустоту.	
0*1*1*1*1	И, разбужен полым звуком,	X4
1*1*2*2*0	ты вдруг очнешься в купейном углу:	
0*1*1*1*1	виадук за виадуком	X4
1*1*2*2*0	назад шагают, в злаченную мглу	

(Юрьев 2016: 33)

Это стихотворение укладывается в гётеанский дольник: его прототипом можно назвать 4-стопный двусложный размер (неясно, ямб или хорей – анакруса здесь распределена достаточно свободно); также здесь обнаруживаются строки, которые получаются расширением междуиктового интервала с одного слога до двух: *ты вдруг очнешься в купейном углу* и *назад шагают, в злаченную мглу*²⁰. Некоторые строки, как и в стихотворении Чиннова, и в «Лесном царе» Гёте, демонстрируют двухчленность (*назад шагают* ||[?] *в злаченную мглу*), однако говорить применительно к нему о регулярной цезуре едва ли возможно. Наиболее сложна для анализа четвертая строка, где встречается удлинённый интервал *6*: схему этой строки можно сблизить с похожей схемой 0*1*5*0 с более кратким междуиктовым интервалом, который сводится к схеме 0*1*2*2*0. Такие эффекты часто встречаются в русском дольнике XX века в словах с длинной ударной частью (например, в дольниках Слуцкого).

Подобные примеры заставляют говорить о двух типах неклассических размеров: (1) устойчивых – тех, что сохраняют примерно одни и те же пропорции в распределении форм, и (2) неустойчивых, которые плохо поддаются «табличному» анализу, но при помощи простого набора операций могут быть выведены из некой глубинной схемы. Первые размеры поддаются классическому количественному «русскому методу», вторые – требуют иных инструментов; структура первых может быть

²⁰ Схема второй строки 3*4*0 может быть представлена в более привычном для 4-иктного дольника виде – как 1*1*4*0 или 0*2*4*0, если предположить пропуск ударения на первом икте.

изучена путем индуктивных обобщений, структура вторых – подчиняется дедуктивным правилам, к которым нельзя прийти путем анализа больших массивов текстов. При этом реальное число текстов последнего рода может быть невелико, однако без их анализа нельзя понять, что представляет собой русский дольник и почему он должен считаться законной частью силлабо-тонической системы стихосложения.

В завершение уместно еще раз вспомнить об античной квантитативной метрике, которая является отправной точкой для всех позднейших теорий стиха. Как известно, греческий и латинский стих внутренне неоднороден и состоит из двух подсистем – собственно квантитативной метрики, где единицей стиха выступает единица длительности, *мора*, и где с некоторыми ограничениями разрешена операция замены метрически долгого слога на два кратких, и так называемой *силлабо-метрики* (Гаспаров 2003: 44–57), где такой размен невозможен, а позиции долготы и краткости занимают отведенное им место в структуре строки²¹. Нечто похожее, как было показано в этой статье, наблюдается и в русском стихосложении, где в классической силлабо-тонике избегаются те операции, что применяются в дольнике. Это, однако, не выводит дольник за пределы силлабо-тонических размеров, как отсутствие размена долгот не выводит силлабо-метрику за пределы метрики квантитативной: как показал обзор в первой части этой работы, дольник вполне соответствует тем определениям силлабо-тоники, что применялись в теории стиха.

В этом контексте отнюдь не случайно, что самый древний тип дольника – имитация античного дактило-хореического гекзаметра, в которой спондеические стопы оригинала (– –) приравнивались к дактилическим стопам (— ∪ ∪), а дактилические – напротив, к хореическим (— ∪). Дело не только в том, что это наиболее авторитетный с точки зрения европейской культуры тип стиха: возникая одновременно с силлабо-тоникой, новоевропейский гекзаметр задает вектор для дальнейшего развития силлабо-тонического стиха, утверждая, что эта система стихосложения потенциально может быть гораздо богаче, чем на протяжении веков предполагала «школьная» метрика.

ЛИТЕРАТУРА

- Акимова М. В. «Некоторым – не закон»: Подвижность метрического ударения в итальянской и русской силлабо-тонике». *Philologica* 9/21-23 (2012): 56–74.
- Апресян Ю. Д. *Идеи и методы современной структурной лингвистики: (Краткий очерк)*. Москва: Просвещение, 1966.
- Брюсов В. *Наука о стихе: Метрика и ритмика*. Москва: Альциона, 1919.

²¹ Термин «силлабо-метрика» сконструирован Гаспаровым по образцу термина «силлабо-тоника». Эти системы действительно имеют много общего, но различаются характером сильного элемента: в силлабо-тонике – это ударение, в силлабо-метрике – долгий слог. Исследователи античного стиха предпочитают говорить о «изохронических» и «изосиллабических» стихах, подразумевая под первыми собственно квантитативную метрику, а под вторыми – силлабо-метрику (Кузнецов 2006: 192–193).

- Востоков А. Х. *Опыт о русском стихосложении*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Морская типография, 1817.
- Гаспаров М. Л. «Русский трехударный дольник XX века». Холшевников В. Е. (ред.). *Теория стиха*. Санкт-Петербург: Наука, 1968а: 59–106.
- Гаспаров М. Л. «Тактовик в русском стихосложении». *Вопросы языкознания* 5 (1968б): 79–90.
- Гаспаров М. Л. *Современный русский стих*. Москва: Наука, 1974.
- Гаспаров М. Л. «Продром, Цец и национальные формы гексаметра». Гаспаров М. Л. *Избранные труды*. Т. III: О стихе. Москва: Языки русской культуры, 1997: 234–258.
- Гаспаров М. Л. *Русский стих начала XX в. в комментариях*. 2-е изд. (доп.). Москва: Фортуна Лимитед, 2001.
- Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. 2-е изд. (доп.). Москва: Фортуна Лимитед, 2003.
- Жирмунский В. М. *Теория стиха*. Книга подготовлена Н. А. Жирмунской. Ленинград: Советский писатель, 1975.
- Казарцев Е. В. *Введение в сравнительное стиховедение: Методы и основы анализа*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2015.
- Квятковский А. П. *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- Квятковский А. П. *Ритмология*. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС; Дмитрий Буланин, 2008.
- Классовский В. И. *Версификация*. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1863.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. «О дольнике современной русской поэзии». *Вопросы языкознания* 6 (1963): 84–95.
- Корчагин К. М. «Современные зарубежные исследования метрики». *Вопросы языкознания* 4 (2011): 90–115.
- Корчагин К. М. *Цезура в русском стихе XVIII – первой четверти XX века*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва: Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН, 2012.
- Корчагин К. М. «Начальные переакцентуации (перебои) в русских двусложных размерах: (Типология и история)». *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка* 74/1 (2015а): 19–29.
- Корчагин К. М. «Поэзия XX века в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка: Проблема репрезентативности». *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова* 6 (2015б): 235–256.
- Красноперова М. А. *Основы реконструктивного моделирования стихосложения*. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2000.
- Кубарев А. М. *Теория русского стихосложения*. Москва: Типография Н. Степанова, 1837.
- Кузнецов А. Е. *Латинская метрика*. Тула: Гриф и К, 2006.
- Малишевский М. *Метротоника: Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии*. Ч. 1: Метрика. Москва, 1925.
- Надеждин Н. И. «Версификация». *Энциклопедический лексикон*. Т. 9. Санкт-Петербург: Изд. А. Плюшара, 1837: 501–518.
- Недоброво Н. В. «Ритм, метр и их взаимоотношение». *Труды и дни* 2 (1912): 14–23.
- Перевлесский П. М. *Русское стихосложение*. 3-е изд. Санкт-Петербург: Типография Эдуарда Веймара, 1883.
- Плунгян В. А. «К эволюции русской метрики: Немонотонная силлабо-тоника». Топоров В. Н. (ред.). *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Москва: Языки славянских культур, 2005: 857–869.
- Плунгян В. А. «Об одном “незамеченном” типе русского стиха: Логаэдический пеонический дольник». Бондарко А. В., Кустова Г. И., Розина Р. И. (ред.). *Динамические модели: Слово. Предложение. Текст: Сборник статей в честь Е. В. Падучевой*. Москва: Языки славянских культур, 2008а: 646–663.
- Плунгян В. А. «Писал ли Есенин “есенинским дольником”?». Архипов А. В., Федорова О. В. (ред.). *Фонетика и нефонетика: К 70-летию С. В. Кодзасова*. Москва: Языки славянских культур, 2008б: 766–776.

- Плунгян В. А. «“Мне с каждым утром противней заученный, мертвый стих”»: К некоторым особенностям тонического стиха М. Кузмина». Panova L., Pratt S. (eds.). *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*. Bloomington: Slavica Publishers, 2011: 43–57.
- Прохоров А. В., Левашов А. В. «Статистический метод классификации метров неклассического русского стиха: (На материале так называемого “белого акцентного стиха” Иосифа Бродского)». *Вопросы языкознания* 4 (2016): 112–133.
- Пяст Вл. *Современное стиховедение: Ритмика*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.
- Третьяковский В. К. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий». Третьяковский В. К. *Избранные произведения*. Москва; Ленинград: Советский писатель, 1963: 365–384.
- Третьяковский В. К. «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный». Третьяковский В. К. *Сочинения и переводы как стихами, так и прозою*. Санкт-Петербург: Наука, 2009: 69–99.
- Чарыева К. *На совсем чужом празднике: Первая книга стихов*. Москва: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2016.
- Чиннов И. *Собрание сочинений: В 2 томах*. Т. 1: Стихотворения. Москва: Согласие, 2000.
- Шапир М. И. «На подступах к общей теории стиха: (Основные методы и понятия)». Шапир М. И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 1. Москва: Языки русской культуры, 2000: 76–90.
- Шапир М. И. «Гаспаров-стихoved и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию». Шапир М. И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 2. Москва: Языки славянской культуры, 2015: 405–440.
- Шенгели Г. А. *Техника стиха*. Москва: Гослитиздат, 1960.
- Шпет Г. Г. *Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта*. Москва: ГАХН, 1927.
- Штокмар М. П. *Библиография работ по стихосложению*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1934.
- Юрьев О. *Статьи и хоры последнего времени*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
- Ярхо 2010 – *Поэзия каролингского Возрождения*. Перевод, составление, комментарии Б. И. Ярхо. Публикация О. В. Смолицкой. Москва: РГГУ, 2010.
- Abondolo D. “Hungarian: The Poetics of Grammar”. Abondolo D. *A Poetics Handbook: Verbal Art in the European Tradition*. Richmond: Curzon Press, 2001: 157–278.
- Aroui J.-L. “Proposals for Metrical Typology”. Aroui J.-L., Arleo A. (eds.). *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009: 1–42.
- Halle J., Lerdahl F. “A Generative Textsetting Model”. *Current Musicology* 55 (1993): 3–23.
- Halle M., Fabb N. *Meter in Poetry: A New Theory*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Halle M., Keyser S. J. *English Stress: Its Form, Its Growth and Its Role in Verse*. New York: Harper & Row, 1971.
- Jakobson R. “Studies in Comparative Slavic Metrics”. *Oxford Slavonic Papers* 3 (1952): 21–66.
- Jakobson R., Lotz J. “Axioms of a Versification System Exemplified by the Mordvinian Song”. *Acta instituti hungarici universitatis Holmiensis* B. 1 (1951): 5–13.
- Lotz J. “Notes on Structural Analysis in Metrics”. *Helicon* 4 (1943): 119–146.
- Lotz J. “Metric Typology”. Sebeok T. A. (ed.). *Style and Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960: 135–148.
- Lotz J. “Elements of Versification”. Wimsatt W. K. (ed.). *Versification: Major Language Types*. New York: New York University Press, 1972a: 1–21.
- Lotz J. “Uralic [Versification]”. Wimsatt W. K. (ed.). *Versification: Major Language Types*. New York: New York University Press, 1972b: 100–121.
- Tarlinskaja M. *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*. Calgary: University of Calgary, 1993.

Кирил Корчагин

ТИПОЛОГИЈА СИСТЕМА ВЕРСИФИКАЦИЈЕ И МЕТРИЧКИ СТАТУС
ДОЉЊИКА НА ДВОСЛОЖНОЈ ОСНОВИ

Резиме

Руска версификациона теорија која се бавила детаљним проучавањем карактерних особина дољњика до сада још није дала одговор на кључна питања: шта је дољњик и ком версификационом систему он припада. Без прецизног одговора на то питање немогуће је разумети каквио место руски стих заузима међу другим версификацијским системима у свету, у чему је његова специфичност и у чему се поклапа руски стих са стиховима других националних традиција, који се темеље на сличним метричким типовима. У овом раду учињен је покушај да се покаже како додатна контекстуализација учења о дољњику може да прецизира место руског дољњика међу постојећим версификационим системима. У том смислу је аутор усмерио своју пажњу на један од ређих типова дољњика, како би показао који теоријски проблеми настају у оквирима прихваћеног у нашој науци погледа на овај метар и зашто је те проблеме тешко решити у оквирима те науке о стиху, за коју су се у својим радовима залагали М. Л. Гаспаров и његови ученици.

Кључне речи: силабо-тоника, метрика, песнички метар, ритам, дољњик.

Вера Полилова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
vera.polilova@gmail.com

О НЕКЛАССИЧЕСКОМ СТИХЕ БАЛЬМОНТА: РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА «ПРЕРЫВИСТЫХ СТРОК»*

Статья посвящена ритмическим особенностям «прерывистых строк» – одного из типов неклассического стиха К. Д. Бальмонта, который традиционно рассматривался исследователями как полноударный 4-иктный тактовик. Автор рассматривает структуру бальмонтовского стиха и предлагает новый взгляд на его устройство и генезис. В работе представлена история изучения проблемы, рассмотрен вопрос восприятия «прерывистых строк» Бальмонта его современниками, а также специальное внимание уделено использованию этого метра в переводах Бальмонта из испанской поэзии.

Ключевые слова: русский стих, метр и ритм, тактовик, строгий акцентный стих, неклассический стих, Константин Бальмонт, испанский стих в переводе.

The article examines the rhythmic features of “interrupted lines” (Rus. *preryvistye stroki*), one of the types of Russian nonclassical verse developed by Konstantin Balmont that is traditionally described by researchers as a four-ictus *taktovik*. This paper focuses on the structure of Balmont’s verse and offers a new look at its internal structure and genesis. It also gives the historical background of the issue, analyses the perception of the Balmont’s *preryvistye stroki* by his contemporaries, and pays particular attention to the use of this meter in Balmont’s poetic translations from Spanish.

Key words: Russian verse, meter and rhythm, the *taktovik* verse, strict accentual verse, nonclassical verse, Konstantin Balmont, Spanish verse in translation.

1. Введение

Эта статья посвящена ритмическим особенностям нескольких бальмонтовских текстов, метр которых неизменно определялся исследователями как полноударный 4-иктный тактовик: междуиктовый интервал колеблется здесь в диапазоне 1–3 слога, а число сильных мест, на которых всегда стоит ударный слог, равно четырем¹.

* Исследование проведено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; Институт мировой культуры МГУ).

¹ Настоящая работа вдохновлена исследованиями дольника, проведенными в последние годы коллегами-стиховедами (см. Плунгян 2010; Ляпин 2011; Левашов – Ляпин 2012; Ляпин – Пильщиков 2014 и др.), и является результатом общих дискуссий и

Сам Бальмонт назвал первые опубликованные стихи такого рода «прерывистыми строками» («Болото» и «Старый дом»; опубл. 1903² («Северные цветы» 1903: 57, 63)). В отличие от «медленных строк»³, другого «термина» бальмонтовской индивидуальной поэтики, «прерывистые строки», по-видимому, сознательно объединялись по формальному основанию⁴, и подзаголовок был призван указать на их экспериментальную ритмическую природу. Позднее тот неклассический русский метр, которым стихи были выполнены, стал именоваться тактовиком (Квятковский 2008: 229–262⁵; Гаспаров 1968; 1974: 294–351).

А. П. Квятковский и М. Л. Гаспаров включали бальмонтовские опыты интересующего нас типа в число самых ранних тактовиков символистов, а Дж. Бейли исследовал их в круге первых примеров литературного 4-иктного акцентного стиха (Бейли 2004а: 266–279) (подробнее см. п. 2). Так что эти стихотворения уже анализировались в классических работах, посвященных русскому тоническому стиху, менее урегулированному, чем дольник. Наша задача – описать ряд не замеченных ранее особенностей их слогаакцентной структуры и показать, что особенности эти следует рассматривать как факторы *метра, а не ритма*⁶.

2. Материал

А. П. Квятковский, первооткрыватель тактовика, называл в качестве его образцов два текста Бальмонта: знаменитое «Я мечтою ловил уходя-

обсуждений. Уже после того, как были получены основные результаты, я познакомилась со статьей Вадима Семенова о раннем тактовике Блока (Семенов 2013). Многие наблюдения и положения этого исследования оказались созвучны моим, но, поскольку ход изложения был уже выстроен без учета публикации Семенова, я позволила себе подробно остановиться на ее результатах и выводах только в финале, а по ходу рассуждения ограничиваюсь ссылками. Я благодарю за помощь в работе А. С. Белоусову и особенно С. Е. Ляпина, без поддержки и консультаций которого эта статья не была бы написана.

² Бальмонт впервые напечатал «Старый дом» и «Болото» в альманахе «Северные цветы» на 1903 год, причем первое стихотворение открывало подборку из девяти бальмонтовских текстов, а второе – замыкало ее («Северные цветы» 1903: 57–64). Написаны стихотворения были, вероятно, уже к декабрю 1902-го: Бальмонт обещает вскорости прислать Брюсову стихи для «Северных цветов» в письме от 26 декабря 1902 года (Ниннов – Щербаков 1991: 143–144). Сам альманах вышел в марте (Шруба 2004: 204).

³ См. «Чары месяца» (1898), «Вершины» (1898), «Воспоминание о вечеру в Амстердаме» (1900) и др. Структура «медленных строк» не позволяет рассматривать их как метрическое единство, поэтому этот подзаголовок интерпретируется как обозначение особого жанра (см. Markov 1988: 111; Богомолов 2010: 28).

⁴ Отмечено в: (Markov 1988: 201).

⁵ У Квятковского круг примеров и само понятие тактовика после введения термина (Квятковский 1929) неизменно расширялись (см. об этом в разделах «Тактометрическая теория» и «Тактометрическая практика» в: (Гаспаров 1974: 295–301)). В этой статье мы будем ссылаться на его последнюю обобщающую работу «Ритмология русского стиха» (1966–1967), опубликованную только в 2008 году.

⁶ Вслед за М. И. Шапиром мы рассматриваем метр и ритм как тенденции (см. Шапир 1990; 2000: 101–108). См. также статью И. А. Пильщикова об эволюции понятий «метр» и «ритм» в русской стиховедческой науке (Пильщиков 2017).

щие тени...» (1895) и «Болото» (1903) (Квятковский 2008: 235–237). Гаспаров почти всегда при стиховедческом анализе исключал первое стихотворение из круга бальмонтовских тактовиков (Гаспаров 1974: 302, 335) – из-за прозрачности его метрической структуры (это Ан4 с цезурными наращиваниями в четных строках; ср., однако: (Гаспаров 1974: 318)), но обнаружил и включил в их число еще шесть стихотворений: «Старый дом» (1903), «Замок» (1905), «Заинька» (1905), «Гимн Бессмертию: (Из Эспронседы)» (опубл. 1921) (Гаспаров 1968: 82), «Терем мира» (1908) и «Красная горка» (1908) (Гаспаров 1974: 321). В 1975 году Дж. Бейли рассмотрел пять из названных текстов в качестве примеров 4-иктного акцентного стиха («Болото», «Замок», «Терем мира», «Красная горка», «Гимн Бессмертию») (Бейли 2004а: 276). Немногим позднее Л. Е. Ляпина при подготовке метрического справочника Бальмонта выявила и добавила в число бальмонтовских Тк4 еще два стихотворения: «Лилия» (1912) и «Искры тайн» (1914)⁷. Дальнейшие поиски показали, что пространные отрывки Тк4 (более 500 стихов) включает и выполненный Бальмонтом в 1919 году и опубликованный совсем недавно перевод «Саламанкского студента» Хосе де Эспронседы (Эспронседа 2015–2016; о переводе см. Полилова 2015).

Мы предварительно изучили перечисленные примеры бальмонтовского Тк4 и выяснили, что все они обладают сходной структурой (см. п. 4), которую мы вслед за поэтом можем называть «прерывистыми строками». Однако в этой статье в центре разбора окажутся три стихотворения Тк4: «Болото», «Старый дом» и «Замок» – первые образцы метра интересующего нас типа. Результаты обследования других текстов частично используются в настоящей работе, но в развернутом виде будут опубликованы позднее.

3. Восприятие «прерывистых строк»

Прижизненная (точнее даже, периода творческого взлета) репутация Бальмонта как стихотворца-новатора драматически контрастирует с последующими оценками. Показателен приговор Вл. Орлова из вступительной статьи к тому «Библиотеки поэта»:

...В поэзии Бальмонта не обнаруживается никакого «новаторства» по существу. Он оставался в рамках узаконенной метрики, рифмы у него всегда точные, большей частью морфологически однородные, ритмы – обычные и довольно однообразные, – короче говоря, вся структура его стиха вполне традиционна. <...> Метрические и ритмические новации Бальмонта случайны и единичны (Орлов 1969: 60).

⁷ Метрический справочник не был опубликован полностью, сокращенный вариант см.: (Ляпина 1984).

Если мы избавим эту характеристику от обличительного пафоса, то получится следующее: Бальмонт традиционно силлабо-тоничен и склонен к урегулированным размерам. Это, как было показано в работе Л. Е. Ляпиной, действительно так: попытки выйти за пределы основных силлабо-тонических метров в бальмонтовской практике немногочисленны, в метрическом репертуаре поэта классические метры занимают 93,8%, а тактовики и дольники – 1,1% (Ляпина 1984)⁸.

При этом, конечно, утверждение, что Бальмонт не был склонен к «новациям», неверно. Бальмонт-версификатор знаменит ритмическими поисками в рамках силлабо-тоники: сверхдлинными размерами, работой с цезурными наращиваниями и усечениями слогов, активным обращением к пеоническим ритмам (см. Ляпина 1978; 1984: 191; Бейли 2004б: 220–251; Корчагин 2012: 116, 126, 130–134 и др.). Кроме того, сегодня нам известен бальмонтовский перевод из Эспронседы (см. п. 2), где более полутысячи стихов выполнены бальмонтовским типом Тк4 (до конструктивистов сходной структуры тексты без фольклорных ассоциаций редко бывали длиннее 50 строк). Сам факт существования этого перевода говорит, что Бальмонт полностью овладел метром «прерывистых строк» и обращение к нему не было случайным.

Заметим тут же, что поиски Бальмонта начались именно со сконструированного им тактовика, а не с известных уже тогда типов дольника (Ляпина 1984: 190, табл. 6), и что первые же написанные таким «тактовиком» стихотворения – «Старый дом» и «Болото» – были включены современниками в число важнейших бальмонтовских текстов, то есть сразу вышли из категории экспериментальных версификационных упражнений⁹.

Брюсову принадлежит единственный известный мне отрицательный отзыв на эксперименты Бальмонта: «Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева» (Брюсов 1975: 256). Другие великие современники высоко их оценили. Вяч. Иванов в письме спорит с приведенной выше брюсовской формулой: «Неправы вы, на мой взгляд, <...> в оценке бальмонтовских *rythmes brisés*: сошлюсь на чудесную ритмику “Старого дома” – этой гениальной вещи» (Иванов 1976: 438). Анненский в статье «Бальмонт-лирик» посвящает разбору «Болота» и «Старого дома» несколько панегирических страниц (Анненский 1979: 121–122). Двадцатью годами позже Мандельштам в «Буре и натиске» называет последнее стихотворение в числе «десяток уцелевших», «воистину превосходных» бальмонтовских произведений (Мандельштам 1987: 206).

Поэты обращают внимание на форму «прерывистых строк», и видно, что их конструктивное основание, формальный принцип был тогда

⁸ Данные Ляпиной не учитывают переводов.

⁹ Ср. с рассуждением М. Л. Гаспарова о брюсовских попытках выйти за пределы классических метров: (Гаспаров 1997а: 408).

еще менее ясен, чем в наше время. Но если Брюсов просто назвал стихи Бальмонта «безразмерными», то Анненский писал об их устройстве довольно развернуто:

Ритмичность этих пьес («Болото», «Старый дом». – В. П.) не может быть сведена к нашим схемам: если отдельные строки и измеряются с некоторой натяжкой нашими ритмическими единицами, то объединение каждой из них можно искать разве в *мелькании* одного какого-нибудь ритмического типа: *болото*¹⁰ есть слово амфибрахическое, и амфибрахий лежит в основании ритма самой пьесы, причудливо перебиваясь третьими пэонами и анапестами. Слова *старый дом* – составляют кретик¹¹, а потому кретик есть основной размер самой пьесы, так озаглавленной (Анненский 1979: 121).

Позже внимание к бальмонтовским метрическим экспериментам отразилось на собственном творчестве Анненского. Вслед за Бальмонтом он назвал одно свое стихотворение «Прерывистые строки» (1909, «Этого быть не может...»), однако оно имеет существенно иную структуру, оставаясь на анализе которой сейчас нет возможности.

В любом случае номинации Анненского нужно искать основание. Возможно, для него имело значение угадываемое в тексте метрическое задание, *прерываемое* лишними или пропущенными слогами, то есть он мог смотреть на неклассические метры как на дериваты классических (ср. Плунгян 2005; 2008; Семенов 2013). Подтверждают эту гипотезу сохранившиеся автографы «прерывистых строк» Анненского: они сообщают второй вариант названия – «Прерывистые дактили» (Федоров 1990: 576), бесспорно указывающий на то, что Анненский видел специфику размера Бальмонта в прерывании метрической инерции. По-видимому, лирик-эллинист подразумевал наличие в «прерывистых строках» силлабо-тонической основы.

Интересно и то, что Вяч. Иванов в процитированном выше письме Брюсову назвал опыты Бальмонта по-французски *rythmes brisés*, ‘ломанные ритмы’ (ср. также с немецким *Knittlevers*). Во-первых, как кажется, сама идея слома предполагает наличие первоначального задания, а во-вторых, *rythmes brisés* вызывает в памяти похожее французское *vers brisés* – название стихов-фокусов, предполагающих три способа чтения – целиком (1) и по правым (2) или левым полустишиям (3).

Такие стихи требуют цезуры, и деление на полустишия в них поддерживается дополнительно сквозной рифмовкой левых полустиший. Может быть, Иванов заметил в стихах Бальмонта тенденцию к членению строки на два сегмента? Ведь такое членение обнаруживается в неklas-

¹⁰ В цитируемом издании этот курсив пропущен, мы его восстанавливаем.

¹¹ Кретик, или амфимакар, – стопа античной метрики, состоящая из долгого, краткого и долгого слогов. Анненский имеет в виду, что сочетание «старый дом» можно рассматривать как трехсложную стопу со сверхсхемным ударением.

сическом стихе самого Иванова, где оно поддержано и типографским набором: в середине стиха интервал больше¹².

Как бы то ни было, именно о двухсегментности «прерывистых строк» Бальмонта пойдет речь ниже.

4. Строение «прерывистых строк»

Мы хотим показать, что «прерывистые строки» Бальмонта не только укладываются в размер Тк4, но обладают отчетливой более строгой метрической структурой, которую можно передать формулой [(Дв3/Тр2/Дв2) + Дв3/Тр2/Дв2], где (Дв3/Тр2/Дв2) – это стиховой сегмент, тождественный по структуре строке:

- 1) 3(4)-стопного двусложника (ямба или хорей) [обозначается как Дв3 (см. ниже)];
- 2) 2-стопного трехсложника (дактиля, амфибрахия или анапеста) [Тр2];
- 3) 2-стопного двусложника (ямба или хорей) [Дв2].

Анакруса и клаузула строки-сегмента свободно варьируются, а между имплицитными полустихиями расположен словораздел, который следует рассматривать как цезуроподобное сечение¹³. В нашем материале имеется незначительное число 4-иктных хорейческих сегментов. Мы их интерпретировали как 3-иктные сегменты с анапестической анакрусой (*Нерассказанность мечты*) или с дактилической клаузулой (*В полночь оживает в нём*). Это вполне допустимо в рамках нашего рассмотрения (ср. Гаспаров 1974: 374). С учетом сделанных оговорок, длина интервала между последним иктом левого сегмента и первым иктом правого сегмента составляет у Бальмонта от одного до трех-четырёх слогов, причем 4-сложные интервалы единичны¹⁴.

В стихах описанного типа могут встречаться следующие строки-комбинации полустихий:

¹² См., например, стихотворения «Хвала Солнцу» (1905) и «Аттика и Галилея» (1905). М. Л. Гаспаров возводил такой двухчастный ивановский ритмический тип тактовика к дольнику, в котором наращению подвергается срединный интервал (Гаспаров 1974: 318). В. А. Плунгян предложил интерпретировать такой стих, несмотря на «запретные» 3-сложные и даже 4-сложные интервалы на стыке «полустихий», как дольник с цезурными эффектами (Плунгян 2010; см. также Корчагин 2010: 38–39; ср. Лаппо-Данилевский 1995: 130).

¹³ Проблемы цезуры в неклассических метрах мы здесь касаться не будем; см. работы: (Корчагин 2010; Семенов 2010; Ляпин 2011).

¹⁴ См. стихи: *Кто воскресит нерассказанность мечты?* («Старый дом») и *Каждому хочется над бездонностью побывать* («Болото»). (Надо иметь в виду, что иктовые разметки тактовика и силлабо-тонических сегментов могут не совпадать, ср.: *На сд^(Тк, Амф)мом зел^(Тк, Амф)ном и^(Х)зумру^(Тк, Х)дном м^(Тк, Х)сте.*) Ср. с рассуждением Гаспарова из письма к К. М. Поливанову о стихе «Фантазма» Пастернака как цезурованном 4-иктном тактовике с наращением (Гаспаров 2008) и с замечаниями Ю. И. Левина о метрике «Лейтенанта Шмидта» (Левин 1998: 174–208).

- 1) Дв3+Дв3
- 2) Тр2+Тр2
- 3) Дв3+Тр2
- 4) Тр2+Дв3
- 5) Тр2+Дв2
- 6) Дв2+Дв3
- 7) Дв3+Дв2
- 8) Дв2+Тр2¹⁵

Их, в свою очередь, можно объединить в три группы:

Трехсложниковые строки Тр+Тр (Тр2+Тр2)
 Двусложниковые строки Дв+Дв (Дв3+Дв3; Дв3+Дв2; Дв2+Дв3)
 Смешанные строки Тр+Дв и Дв+Тр (Тр2+Дв3; Дв3+Тр2; Тр2+Дв2;
 Дв2+Тр2)

Понятно, что характерные для тактовика трехсложные междударные интервалы могут возникать как на стыке полустиший (слагаясь из клаузулы первого и анакрусы второго полустишия (*На вёрсты и вёрсты | протянулось болото*)) или вследствие пропуска ударения на первом икте второго полустишия – пример см. ниже), так и в результате пропуска ударения на силлабо-тоническом икте внутри двусложникового сегмента.

С другой стороны, допустима иная группировка строк. Действительно, строка может либо укладываться в тот или иной классический метр – с цезурными эффектами или без них, – либо иметь специфически тактовиковую (как частный случай – дольниковую) структуру. Нередки случаи, когда иктовая разметка всей строки не совпадает с разметкой полустиший (*Мы кружимся, не чувствуя за окнами Луны – Я7, Дв3+Дв3*). (В перспективе мы намерены проанализировать функционирование строк, объединяемых различными классификационными признаками, что необходимо, как показал Гаспаров (1974: 376–390), для уяснения существенных особенностей поэтики текста.)

Вот, например, третья строфа стихотворения «Болото»:

Тк4 (Амф2ж+Х3ж)	На самом зеленом изумрудном месте	(1)*2*3*1*(1)
Тк4 (Д2ж+Амф2ж) / Д4	Кто-то когда-то погиб навсегда.	(0)*2*2*2*(0)
Тк4 (Х3ж+Х3ж) / Х6	Шел жених влюбленный к любящей невесте, –	(2)*1*1*3*(1)
Тк4 (Я3ж+Я3м) / Я6 цн	Болото заманило, в болоте нет следа.	(1)*3*2*3*(0)

Здесь первый и четвертый стихи содержат различные характерные для тактовика – 1-, 2- и 3-сложные – *межиктовые* интервалы. Но, разделив строки пополам, мы получаем по два «классических» сегмента в

¹⁵ В обсуждаемом материале не было строк формата Дв2+Дв2, поэтому дальше о них речь не идет.

каждой: Амф2+Х3 и Я3ж+Я3м (= 6-стопный ямб с женским цезурным наращением). В первом случае трехсложный *междударный* интервал возникает на стыке полустиший (пропуск ударения на начальном икте второго сегмента): *На самом зеленом | изумрудном месте*; во втором – на пропуске ударения на второй стопе в первой ямбической половине: *Болото заманило*. Вторая и третья строки, как видно, допускают силлабо-тоническую интерпретацию: Д4 и Х6.

См., например, и первую строфу «Старого дома»:

Тк4 (Я2ж+Х3м) / Я5	В старинном доме есть высокий зал,	(1)*1*3*1*(0)
Тк4 (Д2+Х3м)	Ночью в нем слышатся тихие шаги,	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Х4м+Х3м) / Х6 цн	В полночь оживает в нем глубина зеркал –	(0)*3*4*1*(0)
Дк4 (Х3м+Амф2м)	И из них выходят друзья и враги.	(2)*1*2*2*(0)

В первых бальмонтовских 4-иктных тактовиках (а по предварительным подсчетам, во всех его Тк4) 100% строк устроены описанным образом: полустишия укладываются в классические метры. При этом разные типы полустиший и их сочетаний встречаются с неравной частотой, и их пропорции меняются от текста к тексту (см. табл. 1).

В «Старом доме» и «Болоте» преобладают три основные ритмические вариации: Тр2+Дв3, Дв3+Дв3 и Тр2+Тр2. В «Старом доме» больше трети строк смешанного типа Тр2+Дв3 (31,3%), чуть меньше трети двусложниковых строк вида Дв3+Дв3 (28,1%) и около пятой части строк Тр2+Тр2 (18,8%). В «Болоте» урегулированность ритма, как заметил еще Анненский, выше: в нем почти половина строк относится к типу Дв3+Дв3 (45%), ровно треть стихов – к смешанному типу Тр2+Дв3 (30%) и 15% к типу Тр2+Тр2. В обоих стихотворениях комбинации с короткими полустишиями Дв2 менее употребительны.

В стихотворении «Замок» 1905 года лидирует та же смешанная вариация Тр2+Дв3 (31,8%), что и в «Старом доме», а следующими по употребительности являются трехсложниковые строки типа Тр2+Тр2 (27,3%). Третье место делят между собой смешанные строки типа Тр2+Дв2 (13,6%) и двусложниковые строки вида Дв2+Дв3 (13,6%).

Суммировав данные, мы видим, что в «Болоте» и «Старом доме» преобладают двусложные полустишия («Старый дом» – 59%; «Болото» – 70%), а в «Замке» с небольшим перевесом – трехсложные (55% полустиший трехсложников). Кроме того, почти всегда трехсложные полустишия либо начинают строку, либо входят в состав строк Тр+Тр. Другими словами, в структуре бальмонтовского тактовика действует некоторое ограничение на строки типа Дв3+Тр2 и Дв2+Тр2, то есть такие, где при двусложном зачине хвост – трехсложный. Это видно и по тактовикам, написанным в 1910-е годы, где кристаллизуется структура строк типа Тр+Дв («Искры тайн», «Красная горка», «Терем мира»). Ясность и регулярность организации строк в этих Тк4 Бальмонта позволяет увидеть процесс метризации ритма и движение в сторону логоэда (Шапир 2000:

103–108). В свое время В. Ф. Марков даже отмечал сходство ритма «Терема мира» и фалекейского гендекасиллаба (Markov 1988: 357)¹⁶, в котором тоже совмещаются стопы трехсложника и двусложника:

Тк4 (Д2+Дв(Я~Х)3)	Каждый цветок есть цветистая планета,	(0)*2*2*3*(1)
Тк4 (Х3ж+Я3м) / Х6 цн	Каждое растение – зелёная звезда,	(0)*3*2*3*(0)
Тк4 (Д2+Х3ж)	В горницах зимних Вёсны нянчат Лето,	(0)*2*1*3*(1)
Тк4 (Х3+Дв(Я~Х)3) / Х6 цн / Х7	Горы – неземные, хоть земные – города.	(0)*3*3*3*(0)
Тк4 (Д2+Х3ж)	Тучи – узоры водных размышлений,	(0)*2*1*3*(1)
Тк4 (Д2+Х3м)	Облачко – грёза лунного луча.	(0)*2*1*3*(0)
Тк4 (Д2+Х3ж)	Терем нам дивный дал Вселенский Гений,	(0)*2*1*3*(1)
Тк4 (Д2+Х3м)	Только от двери не дал нам ключа.	(0)*2*1*3*(0)

5. «Прерывистые строки» в переводах испанского стиха

Отдельного внимания заслуживает вопрос о «прерывистых строках» в переводах с испанского. Бальмонт использует эту форму по крайней мере дважды: в «Гимне Бессмертию» (опубл. 1921; «*Himno a la inmortalidad*»)¹⁷ из романтика Хосе де Эспронседы и в переводе ряда отрывков полиметричной и полистрофической поэмы «Саламанкский студент» (1919; «*El estudiante de Salamanca*») того же автора.

Как говорилось выше (см. п. 2), «Гимн Бессмертию» М. Л. Гаспаров и Дж. Бейли рассматривали в качестве 4-иктного тактовика и 4-иктного акцентного стиха соответственно. М. Л. Гаспаров даже приводил этот текст в качестве образца Тк4 в книге «Русские стихи 1890-х – 1925 годов в комментариях» (Гаспаров 1993: 140–141; см. также Гаспаров 1997б: 56–57). Но ни русский, ни американский исследователи не задавались вопросом, связан ли выбор метра в переводе с ритмическими особенностями испанского оригинала. Попробуем на него ответить.

16 строк «Гимна» Эспронседы написаны особым типом десятисложника – гимническим, или анапестическим, десятисложником (исп. *decasilabo de himno*; *decasilabo anapéstico*). Эта форма требует метрического ударения на 3-м, 6-м и 9-м слогах и противопоставляется цезурованному десятисложнику, состоящему из двух полустиший (5+5) и имеющему постоянные ударения на 4-м (перед цезурой) и 9-м слогах. Благодаря фиксированному ударению на 3-м слоге строка испанского гимнического

¹⁶ См. также краткие замечания о логэдах и тактовике (Гаспаров 1974: 316–317).

¹⁷ Строфы этого гимна вошли в поэму Эспронседы «Мир – дьявол» («*El Diablo mundo*»).

десятисложника также имеет выраженную тенденцию к делению на две части, здесь словораздел часто (но не обязательно) приходится на границу между 4-м и 5-м слогами. См., к примеру, первую строфу «Гимна Бессмертию»¹⁸:

¡Salve, llama creadora del mundo,	1 0 3 0 0 6 0 0 9 0
Lengua_ardiente de_ eterno saber,	1 0 3 0 0 6 0 0 9
Puro germen, principio fecundo,	1 0 3 0 0 6 0 0 9 0
Que_ encadenas la muerte_ a tus pies!	0 0 3 0 0 6 0 0 9

Ритмическое разнообразие гимнического десятисложника¹⁹ в значительной степени обеспечивается произвольной ударностью первого слога, что видно уже по процитированной первой строфе «Гимна». В этом тексте Эспронседы в более чем половине строк первый слог метрически ударен (33 стиха из 64²⁰, в 13 строках первое фонетическое слово двусложно), и ритмическая схема 1 0 3 0 | 0 6 0 0 9 (0) ясно кристаллизуется. Это демонстрирует и пятая строфа стихотворения, где, как и в первой, три строки из четырех открываются двусложным словом с ударением на первом слоге:

Gratos ecos al bosque sombrío,	1 0 3 0 0 6 0 0 9 0
Verde pompa_ a los árboles das,	1 0 3 0 0 6 0 0 9
Melancólica música_ al río,	0 0 3 0 0 6 0 0 9 0
Ronco grito_ a las olas del mar.	1 0 3 0 0 6 0 0 9

Для нас важно, что благодаря обилию ударений на первом слоге и стабильному, хоть и необязательному, словоразделу после 4-го слога, строка гимнического десятисложника Эспронседы может казаться сочетанием двух двустуших – двусложного и трехсложного. Очень вероятно, что, именно принимая в расчет эту ритмическую (не метрическую) особенность оригинала, Бальмонт выбирает в переводе форму «прерывистых строк», хотя в целом о эквиритмичности его перевода речи идти не может, поскольку метр Бальмонта сочетает двусложниковые и трехсложниковые полустушия свободно и в нем присутствуют трехсложные интервалы, отсутствующие в оригинале. См. первую и третью строфу перевода:

¹⁸ Метрически ударные позиции отмечены цифрами с порядковым номером слога, как это принято в испанской стиховедческой традиции. Нижним подчеркиванием в испанском тексте обозначены элизии гласных на стыке слов (исп. *sinalefa*): в таких позициях гласные, сливаясь, образуют один метрический слог.

¹⁹ Русский стиховед и стиховед С. Ф. Гончаренко предлагал квалифицировать этот стих как трехстопный анапест (1988: 41–43); см. там же данные по ударности слогов в этом испанском размере.

²⁰ Метрически ударными мы считали в соответствии с традиционными принципами испанской стиховой разметки полнозначные слова и личные местоимения. Ударения на предлогах, союзах и притяжательных местоимениях не учитывались. Если их прибавить, число строк с ударением на первом слоге значительно увеличится и составит 53 (33+20).

Тк4 (Амф2+Х3ж)	Привет тебе, пламя творческое мира,	(1)*2*1*3*(1)
Тк4 (Д2+Я3м)	Вечного знания пылающий язык,	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Д2+Я3ж)	Чистый зачаток, исход обильный пира,	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Д2+Я3м)	Призрак смертельный к ногам твоим поник.	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Я3м+Ан2)	Создания свои разрушаешь напрасно,	(1)*3*2*2*(1)
Тк4 (Х3ж+Амф2)	Смерть превозмогает над жизнью порой.	(0)*3*2*2*(0)
Тк4 (Амф2+Я3ж)	И вновь из обломков встаёшь ты ежечасно	(1)*2*2*3*(1)
Тк4 (Х3ж+Х3(4) / Х6 цн / Х7)	В новых созиданиях торжествующей игрой.	(0)*3*3*3*(0)

В переводе «Саламанкского студента» Бальмонт использует «прерывистые строки» уже не для передачи десятистложника, а в тех отрывках, что выполнены у Эспронседы двенадцатистложником и одиннадцатистложником.

Двенадцатистложник Эспронседы, который в испанской науке называют амфибрахическим и романтическим (исп. *dodecasílabo anfibráquico*, *dodecasílabo romántico*), представляет собой цезурный метр (6+6), где метрические ударения обычно приходятся на 2-й и 5-й слог каждого полустишия, то есть на 2-й, 5-й, 8-й и 11-й слог строки. См. строфу из первой части «Саламанкского студента» (стихи 84–87):

La calle sombría, la noche ya _entrada,	U2 U U 5 U U 8 U U 11 U
La lámpara triste ya pronta _a espirar,	U2 U U 5 U U 8 U U 11
Que _a veces alumbra la _imagen sagrada,	U2 U U 5 U U 8 U U 11 U
Y _a veces se _esconde la sombra _a _aumentar.	U2 U U 5 U U 8 U U 11

Кроме разве что двухсегментности строки, здесь, на первый взгляд, нет ритмического сходства с «прерывистыми строками»: ритм оригинала значительно более урегулирован. Тем не менее я рискую предполагать, что выбор Бальмонта был обусловлен неверной – не учитывающей синалефу трех гласных (элизию, слияние в один метрический слог) – ритмической интерпретацией стихов Эспронседы. Тогда в испанских полустишиях начинает слышаться двусложный ритм: см. например **la noche ya entrada*; **ya pronta _a espirar*; **la sombra _a aumentar* (полужирным выделены слоги для скандированного чтения).

В передаче «прерывистыми строками» испанского одиннадцатистложника «Саламанкского студента» также можно усмотреть влияние ритмических факторов оригинала. Эспронседа использует так называемый ямбический одиннадцатистложник, один из самых распространенных испанских стиховых типов. Его важнейшей особенностью является большое количество отклонений от ямбической каденции в первых четырех слогах строки (ямбы без отклонений составляют около 50% стихов). Наиболее распространенные отклонения таковы (данные Гончаренко 1988: 45–46; см. также Вěліć 2000: 458–459)²¹:

²¹ С. Ф. Гончаренко предлагает на этом основании выделять особую систему стихосложения – кадентно-силлабическую (исп. *cadencial-silábico*).

Дактилический зачин 1 U U 4 (около 14% строк)

Анапестический зачин U U 3 U U (около 15,5% строк)

Анапестический зачин в русском ямбе невозможен, а дактилический разрешен в том случае, если первый слог строки занят односложным словом (в испанском стихе эту позицию может занимать двусложное и трехсложное слово). В стихах Эспронседы стихов с такого рода отступлениями от двусложного ритма множество, они в значительной степени определяют его ритмическое своеобразие. См. примеры дактилического и анапестического зачинов из «Саламанкского студента»: *Pálido el rostro, cejijunto el ceño* (parte III, escena III, verso 125); *astro de clara lumbre sin mancilla* (parte VI, verso 34); *por la calle fatal del Atauú* (parte VI, verso 6); *Sentimiento inefable de ternura* (parte VI, verso 208).

Как видно, ритмические особенности испанского одиннадцатисложника таковы, что заметная часть строк сочетает двусложную и трехсложную ритмические каденции. При этом если в случае гимнического десятисложника структура строки соответствует формуле Дв+Тр, то в одиннадцатисложнике перед нами реализуется структура Тр+Дв.

Итак, если вернуться к вопросу об обусловленности обращения к форме «прерывистых строк» ритмическими особенностями испанского оригинала, то можно утверждать, что она очень вероятна. Более того, описанная выше ситуация говорит о возможном влиянии испанской стиховой культуры на поиски Бальмонта-версификатора – его увлечение испанским языком и поэзией (в том числе творчеством Эспронседы) началось уже в последние годы XIX века (см. Полилова 2015).

6. Заключение

Все изложенное выше заставляет задуматься о метрической основе «прерывистых строк» и генезисе этой формы.

Вслед за М. Л. Гаспаровым (несколько упрощая его видение проблемы) тактовик обычно рассматривается как стих на трехсложной основе, возникший в результате расшатывания дольника на трехсложной основе через введение в него все более обильных «недозволенных» трехсложных интервалов (Гаспаров 1974: 351).

Однако в случае бальмонтовского тактовика уже в самых первых его образцах мы видим преобладание отчетливой двусложной инерции, которая делает затруднительным обнаружение в этом стихе трехсложной метрической основы. Еще более затруднительно рассматривать данный стих Бальмонта как результат расшатывания дольника, ведь поэт начал свои эксперименты с неклассическим стихом именно с тактовика²².

²² Еще 30 лет назад с гаспаровской гипотезой не соглашался Дж. Бейли, отмечавший, что время рождения литературных дольника и тактовика относится к одному и

Похожая проблема была обнаружена и рассмотрена в работе В. Семенова (2013), посвященной раннему тактовикау Блока. Семенов заметил в Тк4 Блока ту же тенденцию к членению на полустишия классических метров с преобладанием двусложной инерции²³ и задался вопросом о происхождении Тк4 Блока. Исследователь предложил смотреть на него как на стих, конструируемый в результате «совмещения, “сплавления” воедино разных метрических инерций», где «механическое соединение разных метров на микроуровне в стихе порождает сначала эффект обманутого ожидания, а затем подталкивает к порождению новых метрических моделей для восприятия такого стиха» (Семенов 2013).

Позитивистское, гаспаровское, определение тактовика, которое утвердилось сегодня, рассматривает его как традиционно понимаемый тонический стих, в котором строка конструируется из пяти вариантов междуиктового интервала, как из кирпичей (Гаспаров 1974: 311). Однако ритмические особенности всего бальмонтского и, как выясняется, целого ряда образцов раннего блоковского тактовика позволяют подозревать, что поэты видели в такого рода метре соединение двух силлабо-тонических инерций, и «строительной единицей», «кирпичом» выступали полустишия классических метров. Путь к этому неклассическому стиху, по-видимому, лежал не через расшатывание дольника, а – прежде всего – через опыты с цезурными сечениями (включая наращения и усечения слогов на цезуре) в силлабо-тонических метрах. Неслучайно Квятковский считал тактовиком «Я мечтою ловил уходящие тени...». Заметим, однако, что попытки напрямую связать бальмонтскую традицию с экспериментами конструктивистов вызывают множество вопросов, на которые еще предстоит ответить.

Таблица 1

Тип строки	Старый дом		Болото		Замок		Всего		Тип строки	процент
	число	процент	число	процент	число	процент				
Тр2+Тр2	6	18,8%	3	15,0%	6	27,3%	15	20,3%	Трехсложниковые строки	20,3%
Дв3+Дв3	9	28,1%	9	45,0%	1	4,5%	19	25,7%	Двусложниковые строки	36,5%
Дв3+Дв2	1	3,1%	1	5,0%	0	0,0%	2	2,7%		
Дв2+Дв3	2	6,3%	1	5,0%	3	13,6%	6	8,1%		

тому же периоду, а значит, странно считать один метр результатом расшатывания другого (Бейли 2004а: 271).

²³ Показательно, что у Бальмонта и Блока не совпадает употребительность разных ритмических вариаций, в частности у Блока строки структуры Дв+Тр (редкие у Бальмонта) популярнее строк типа Тр+Дв (Семенов 2013: рис. 3).

Тр2+Дв3	10	31,3%	6	30,0%	7	31,8%	23	31,1%	Смешанные строки	43,2%
Дв3+Тр2	2	6,3%	0	0,0%	0	0,0%	2	2,7%		
Тр2+Дв2	2	6,3%	0	0,0%	3	13,6%	5	6,8%		
Дв2+Тр2	0	0,0%	0	0,0%	2	9,1%	2	2,7%		
Всего строк	32		20		22		74			

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский Иннокентий. «Бальмонт-лирик» [1904]. Анненский Иннокентий. *Книги отражений*. Москва: Наука, 1979: 93–122.
- Бейли Джеймс. «Развитие строгого акцентного стиха в русской литературной поэзии с 1890 по 1920 г.» [1975]. Бейли Джеймс. *Избранные работы по русскому стиху*. Москва: Языки славянской культуры, 2004а: 252–279.
- Бейли Джеймс. «Русские двусложные размеры с сильной цезурой 1890 по 1920 г.» [1971]. Бейли Джеймс. *Избранные работы по русскому стиху*. Москва: Языки славянской культуры, 2004б: 220–251.
- Богомоллов Николай. *Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
- Брюсов Валерий. «К. Д. Бальмонт. Статья первая: Будем как солнце!» [1903]. Брюсов В. Я. *Собрание сочинений: В 7 томах*. Т. 6: Статьи и рецензии, 1893–1912; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea. Москва: Художественная литература, 1975: 250–258.
- Гаспаров М. Л. «Тактовик в русском стихосложении XX в.». *Вопросы языкознания* 5 (1968): 79–90.
- Гаспаров М. Л. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. Москва: Наука, 1974.
- Гаспаров М. Л. *Русские стихи 1890-х – 1925 годов в комментариях*. Москва: Высшая школа, 1993.
- Гаспаров М. Л. «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец» [1976]. Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. III: О стихе. Москва: Языки русской культуры, 1997а: 399–422.
- Гаспаров М. Л. «Русский народный стих и его литературные имитации» [1975–1976]. Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 3 томах*. Т. III: О стихе. Москва: Языки русской культуры, 1997б: 54–131.
- Гаспаров М. Л. «Письмо К. М. Поливанову от 30. 11. 2000 с разбором стихотворения «Фантазм»». Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака: *Сверка понимания*. Москва: РГГУ, 2008: 95–97.
- Гончаренко С. Ф. *Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Основы теории испанской поэтической речи*. Москва: Высшая школа, 1988.
- Иванов Вячеслав. «Переписка <В. Я. Брюсова> с Вячеславом Ивановым: 1903–1923». Публикация С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова. *Литературное наследство*. Т. 85: Валерий Брюсов. Москва: Наука, 1976: 428–545.
- Квятковский Александр. «Тактометр: Опыт теории стиха музыкального счета». Зелинский К., Сельвинский И. (ред.). *Бизнес: Сборник литературного центра конструктивистов*. Москва: Госиздат, 1929: 197–257.
- Квятковский А. П. «Ритмология русского стиха» [1966–1967]. Квятковский А. П. *Ритмология*. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС; Дмитрий Буланин, 2008: 9–336.
- Корчагин К. М. «К уточнению типологии цезуры: “Цезурные эффекты” в русской силлабо-тонике и тонике». *Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы международной научной конференции 25–27 ноября 2010 года*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2010: 32–44.

- Корчагин К. М. *Цезура в русском стихе XVIII – первой четверти XX века*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва: Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН, 2012.
- Лаппо-Данилевский К. Ю. «Комментарий». Альтман М. С. *Разговоры с Вячеславом Ивановым*. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1995: 122–210.
- Левашов А. М., Ляпин С. Е. «Ритмико-синтаксическая структура “Прощальной оды”»: К гексаметрической концепции шестииктного дольника Бродского». Степанов А. Г., Фоменко И. В., Артемова С. Ю. (ред.). *Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сборник научных трудов и материалов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012: 139–151.
- Левин Ю. И. «Заметки о “Лейтенанте Шмидте”». Левин Ю. И. *Избранные труды: Поэтика; Семиотика*. Москва: Языки русской культуры, 1998: 174–208.
- Ляпин С. Е. «“Сегментный” дольник: К описанию метрических новаций Иосифа Бродского». *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология* 6 (2011): 36–46.
- Ляпин С. Е., Пильщиков И. А. «“Ein Fichtenbaum steht einsam” и типология русского дольника». Векшин Г. В. (ред.). *Методология и практика русского формализма: Брикровский сборник*. Вып. II. Москва: Азбуковник, 2014: 146–157.
- Ляпина Л. Е. «Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта». Холшевников В. Е. (ред.). *Исследования по теории стиха*. Ленинград: Наука, 1978: 118–125.
- Ляпина Л. Е. «Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта». Холшевников В. Е. (ред.). *Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука, 1984: 179–192.
- Мандельштам О. «Буря и натиск» [1922–1923]. Мандельштам О. *Слово и культура: Статьи*. Составление П. Нерлера. Москва: Советский писатель, 1987: 204–213.
- Ниню А. А., Щербаков Р. Л. «Переписка <В. Я. Брюсова> с К. Д. Бальмонтом: 1904–1918». *Литературное наследство*. Т. 98. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Москва: Наука, 1991: 30–239.
- Орлов Вл. «Бальмонт: Жизнь и поэзия». Бальмонт К. Д. *Стихотворения*. Ленинград: Советский писатель, 1969: 5–74.
- Пильщиков И. А. «Понятия “стих”, “метр” и “ритм” в русской стиховедческой традиции». *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова* XI: Славянский стих (2017): 12–26.
- Плунгян В. А. *О понятии «метрических дериватов» в русском стихосложении: Разбор некоторых случаев* <http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/npmmvya/handouts/metricheskie_derivaty.doc>. 03. 12. 2005.
- Плунгян В. А. «Об одном “незамеченном” типе русского стиха: логоэтический пеонический дольник». Бондарко А. В., Кустова Г. И., Розина Р. И. (ред.). *Динамические модели: слово, предложение, текст: Сборник статей в честь Е. В. Падучевой*. Москва: Языки славянских культур, 2008: 646–663.
- Плунгян В. А. «Тонический стих Вячеслава Иванова: к постановке проблемы». Лаппо-Данилевский К. Ю., Шишкин А. Б. (ред.). *Вячеслав Иванов: Исследования и материалы*. Вып. 1. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома, 2010: 291–309.
- Полилова В. С. «“Второй он Дон Хуан Тенорио...”»: О “Саламанкском студенте” Хосе де Эспронседы в переводе Бальмонта». *Солнечная пряжа* 9 (2015): 109–114.
- Северные цветы 1903 – *Северные цветы: Третий альманах книгоиздательства «Скорпион»*. Москва, 1903.
- Семенов Вадим. «Полустишия в позднем неклассическом стихе И. Бродского: Квазицезура». Утгоф Г., Адамсон И. (ред.). *Studia Slavica: Сборник научных работ молодых филологов*. Вып. IX. Таллинн: Институт славянских языков и культур, 2010: 199–222.
- Семенов Вадим. «Ранний тактовик Блока как постметрический стих: (В защиту деривационной модели тонической метрики)». Боровикова М. В., Зубарев Л. Д., Степанищева Т. Н. (ред.). *Статьи на случай: Сборник в честь 50-летия Р. Г. Лейбова* <http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Semenov.pdf>. Тарту, 2013.
- Федоров А. В. «Примечания». Анненский И. Ф. *Стихотворения и трагедии*. Ленинград: Советский писатель, 1990: 557–603.

- Шапир М. И. «Metrum et rhythmus sub specie semioticae». *Даугава* 10 (1990): 63–87.
- Шапир М. И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 1. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Шруба Манфред. *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Эспронседа Хосе де. «Саламанкский студент: Легенда». Перевод К. Бальмонта. Публикация Т. В. Петровой, В. С. Полиловой. *Солнечная пряжа* 9 (2015): 114–120; 10 (2016): 128–144.
- Bělič Oldřich. *Verso español y verso europeo*. Santafé de Bogota: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Markov Vladimir. *Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890–1909*. Köln; Wien: Böhlau, 1988.

Вера Полилова

О НЕКЛАСИЧНОМ БАЉМОНТОВОМ СТИХУ:
РИТМИЧКА СТРУКТУРА “ПРЕКИНУТИХ СТИХОВА“

Резиме

Овај рад је посвећен ритмичким особинама „прекинутих стихова“, једног од типа неklasичног стиха К. Д. Бальмонта, кога су истраживачи традиционално изучавали као пуноакценатски четвороиктусни тактовик. Аутор се бави структуром бальмонтског стиха и предлаже ново виђење његове организације и развоја. У раду је предочена историја проучавања проблема, размотрено је како су савременици Бальмонта прихватили његове „прекинуте стихове“, а посебна пажња је посвећена томе како је Бальмонт употребљавао тај метар приликом превођења шпанске поезије.

Кључне речи: руски стих, метар и ритам, тактовик, строго акценатски стих, неklasични стих, Константин Бальмонт, превод шпанских стихова.

Сергей Кормилов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
profkormilov@mail.ru

Гулистан Аманова

Лингвистический центр «Призма», Москва
mangul9797@mail.ru

КОРЕЙСКИЕ СИДЖО СРЕДИ СТИХОТВОРНЫХ ТВЕРДЫХ ФОРМ МИРОВОЙ ПОЭЗИИ

В русскоязычной теории стиха обычно мало внимания уделяется твердым формам неевропейской поэзии, если только речь не идет об образцах стиха, усвоенных европейской (в том числе русской) традицией. Чтобы заполнить одну из таких лакун, авторы данной статьи обращаются к твердой форме *сиджо* (*sidĕ*, *сичжо*) – корейских трехстиший, одной из национальных форм корейской литературы. В статье предлагается комплексный анализ этой формы: типовые разновидности ее структуры, ее использование различными поэтами, а также ее эволюция на протяжении разных этапов развития корейской литературы с XV до XX века. Показывается, как на практике с течением времени сиджо становились все более расшатанной формой вплоть до перехода в свободный стих. Также отдельно исследуется, как русские поэты XX века, в частности Ахматова, переводили корейские стихотворения, в оригинале написанные формой сиджо, на русский язык.

Ключевые слова: сиджо, корейская поэзия, твердые поэтические формы неевропейской поэзии.

In Russian verse theory, little attention is usually paid to the “rigid forms” of non-European poetry, except for those that have been adopted by the European tradition (including Russian). To fill one of these lacunae, the authors of this article discuss the rigid form of *sijo*, a Korean three-line poem that is one of the genres of Korean national literature. The article offers a comprehensive analysis of this form: typical versions of its structure, its use by different poets, and its evolution during different stages of the development of Korean literature from the fifteenth to the twentieth century. We show how, over time, *sijo* became an increasingly fluid form, right up to the point of its transition to free verse in the twentieth century. As a separate issue, the article discusses how Russian poets, particularly Anna Akhmatova, translated Korean poems originally written in the *sijo* form into Russian.

Key words: sijo, Korean poetry, non-European formes fixes.

Русскоязычная теория литературы обращается главным образом к стихотворным твердым формам европейского происхождения. Так, в посвященной твердым формам коллективной монографии (хотя она включает

и главу О. И. Федотова об обычных строфах – «Восьмистишия в строфическом репертуаре Ахмадулиной») А. В. Останкович во введении отмечает только их:

Различаются модификации твердых форм с жестко узаконенным объемом и строфической организацией (триолет, рондель, рондо, секстина, сонет), а также с обусловленной строфикой, но произвольные по объему (терцины, вилланель, ритурнель). Генетически твердые формы восходят к средневековой европейской поэзии, в эпоху же романтизма и модернизма получили распространение в России (Сугай и др. 2013: 7).

Сказанное об их генезисе Останкович и Л. А. Сугай дословно повторяют в заключении к книге (Сугай и др. 2013: 276). Между тем, например, *танка* значительно старше, чем европейские твердые формы. Это «один из древнейших жанров японской поэзии, нерифмованные пятистишия на темы любви, странствий, времен года. С 8 по 15 в. была преобладающим жанром японской аристократической литературы» (Танка 2001: 1059). Еще древнее – китайское четверостишие *цзюэцзюй*:

Приблизительно к 6 в. н.э. в китайском языке окончательно сложилась новая система музыкальных тонов. Это привело к становлению в поэзии и новой системы стихосложения – т. наз. г э л ю й ш и , что по-русски переводится как «уставный», или «регулярный», стих. Для регулярного стихосложения, в отличие от прежнего, песенного, характерно определенное количество иероглифов-слогов в строке, строгое чередование тонов и строгая рифма. <...> Разновидностью уставного стиха ши являются четверостишия, т. наз. «оборванные строки» (цзюэцзюй¹). Это как бы половинка обычного 5- или 7-сложного стиха, построенная по тем же законам. Нерифмованной в нем, как правило, остается только предпоследняя строка, она как бы подчеркивает следующую за ней концовку (Лисевич 2001: 354–355).

Между тем в той же энциклопедии, откуда взята эта цитата, лидер российского и мирового стиховедения М. Л. Гаспаров в статье «Твердые формы» называет четыре восточных формы (две арабо-персидские, малайскую и японскую) – гораздо меньше, чем европейских, – но не китайскую:

По строгости организации различаются Т.ф., в которых 1) и объем, и строфика фиксированы (*сонет, триолет, рондо, рондель, секстина*); 2) объем не фиксирован, строфика фиксирована (*терцины, вилланель, ритурнель*); 3) ни объем, ни строфика не фиксированы (*канцона, вилреле, глосса*). По происхождению большинство Т.ф. европейской поэзии восходит к романскому средневековью (все вышеперечисленные), меньшинство заимствовано с Ближнего Востока (*газель, рубаи*) или с Дальнего Востока (*пантум, танка*) (Гаспаров 2001в: 1059)².

¹ В энциклопедии опечатка – «цзюэцзюй» вместо *цзюэцзюй*.

² В словарной статье Гаспаров четко локализовал терцины среди твердых форм, не фиксированных по объему. В его стиховедческой антологии была двусмысленность: название параграфа «Терцины и цепные строфы» фактически разграничивало то и другое,

Восточные формы упомянуты лишь в качестве заимствованных Западом. Понятно, однако, почему в стиховедческой антологии Гаспарова среди достаточно многочисленных западноевропейских форм присутствуют только три восточных – газелла, рубаи и пантум (Гаспаров 2001а: 208–213): в эту книгу включались образцы стиха, усвоенные русским Серебряным веком.

Не всегда твердые формы четко отграничиваются от строф. Гаспаров охарактеризовал их очень приблизительно как

стихотворные формы, в которых традицией более или менее твердо определены и объем и строфическое строение стихотворения. По предсказуемости формальных элементов Т.ф. близки к *строфам*, но в строфах повторение тождественных форм совершается внутри одного стихотворения, а в Т.ф. – между разными стихотворениями одной традиции (Гаспаров 2001в: 1059).

Далее следует вышеприведенная классификация «по строгости организации», из которой следует, что объем и строфическое строение твердых форм вообще определены традицией не «более или менее твердо», а в весьма немалой степени вариативно. Не обязательно твердые формы ограничиваются рамками одного стихотворения. «Хотя основной формой их существования является строфа-произведение, – пишет Останкович, – они проявляют устойчивую склонность к функционированию в качестве строф-частей (поэмы в триолетах и сонетах, роман в сонетах и октавах, роман в венках сонетов)» (Сугай и др. 2013: 8)³; некоторые примеры твердых форм в качестве строф и их сочетания со строфами как таковыми приводятся в параграфе «Роман в сонетах» книги Федотова о строфике (Федотов 2002: 415–425). С другой стороны, понятие «одиночная строфа» используется в стиховедении безотносительно к твердым формам. Отчасти поэтому Федотов счел возможным построить главы книги о строфике на основании одного только признака объема строфы

но входил этот параграф в раздел «Строфика», а не «Твердые формы» (Гаспаров 2001а: 187–190). На это противоречие в предыдущем издании гаспаровской антологии указывал М. И. Шапир: «Какими резонами руководствовался исследователь, отправляя монорим и терцины в “Строфику”, а вилланель и ритурнель, газеллу и пантум – в твердые формы <...>?» (Шапир 1996: 290). Но Шапир был еще более нелогичен, тут же ставя вопрос: «Чем с этой точки зрения газелла отличается от монорима, а вилланель или пантум – от терцин и прочих цепных строф?» (Шапир 1996: 290). Значит, критик Гаспарова числил терцины среди «прочих цепных строф», а это неверно. Цепные строфы, связанные между собой, вместе с тем все одинаковы по строению, терцины же организованы так, что в начале и в конце рифменной цепи неизбежно двойное, а не тройное созвучие, причем заключительный стих графически обособляется как целая терцина. Эта форма «тверже», чем газель (газелла), в которой, если иметь в виду переводы, только первое двустушие отличается зарифмованностью внутри него самого от последующих двустушиих. Что касается монорима, то это форма амбивалентная, его можно считать и рядом двустушиих (если количество стихов в произведении четное), и не фиксированной по объему твердой формой. Универсальной будет лишь вторая трактовка. Гаспаров, однако, поместил монорим в раздел «Строфика» (Гаспаров 2001а: 164–165).

³ Останкович неточен, упоминая среди твердых форм октаву. Октава – строфа как таковая.

или субстрофы, включив, например, в главу «Дистих (двустиишие)» параграфы «Элегический дистих», «Газелла», «Силлабическое двоестрочие», «Александрийский стих», в главу «Катрен (четверостишие)» – «Рубаи и их дериваты», «Пантум», «Рондо», а в главу «Четырнадцатистишие» – «Сонет», «Венок сонетов», «Книга сонетов», «Роман в сонетах» и «Онегинская строфа».

Ценные строфы теоретиками не подразделяются четко на такие, в которых элементы, объединяющие строфы, чисто формальны, относятся только к версификационным приемам (это по преимуществу рифмовка), и такие, которые представляют собой повторение строк и их частей, что характерно как раз для восточной поэзии. Например, «пантум (точнее, “пантун”) – это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стихи каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стихи следующей строфы» (Гаспаров 2001а: 212), японская же

рэнга – «стихотворная цепь», состоящая из нескольких танка, а практически из неограниченного числа их, ибо создавалась одновременно разными поэтами по принципу *экспромта*: один слагал верхнее полустишие, другой – нижнее, последнее, в свою очередь, становилось началом следующего и т.д. При этом каждое последующее звено сохраняло известную тематическую связь лишь с предыдущим, в результате чего общее тематическое единство отсутствовало и связь между началом и концом стихотворения утрачивалась. Цепь могла состоять из 50, 100 и даже 1000 звеньев (Боронина 2001: 1271).

Под верхним и нижним (последним) «полустишиями» здесь явно понимаются две *части* танка, трехстишная и двухстишная.

В восточных твердых формах распространены рефрены и редифы (повторения частей строк после рифмующихся слов). В таких европейских твердых формах, как триолет, рондель, рондо, вилланель, глосса, венки строф и сонетов, организующими началами являются и рифмовка, и повторение строк на определенных местах.

Всякая твердая форма может быть определена как индивидуализированное и закрепленное традицией объединение стихотворных строк, составляющее отдельное произведение или выделенную часть и получившее собственное терминологическое обозначение. Объединяясь, твердые формы могут служить строфами или образовывать твердые формы более сложного порядка (как венки сонетов).

Европейские твердые формы преобладали в лирическом творчестве отдельных поэтов (например, сонет у Петрарки, Камюэнса или Шекспира), но никогда не охватывали большую часть поэзии на протяжении целых эпох. Китайские цзюэцзюй и особенно японские танка, персидские рубаи, корейские сиджо были «лицом» поэзии в своих национальных литературах в течение нескольких столетий. Уже по этой причине твердые формы следует считать более характерными для Востока, чем для Запада. Но там они чаще допускают вариативность, особенно в отноше-

нии объема текста (газель, гошма, рэнга). На Западе терцины первоначально тяготели к относительно фиксированному объему: большинство песен «Божественной комедии» насчитывает по 33 терцины, – а вилланель или ритурнель популярностью не пользовались (Гаспаров 2001а: 203, 205). В японской же поэзии даже основные твердые формы можно было бы назвать полутвердыми: они допускали значительные отступления от «канона», особенно заметные при малом объеме текста. Так было уже в знаменитой антологии «Манъёсю» (VIII век), вобравшей произведения, датированные начиная с IV столетия:

Из японских поэтических жанров здесь представлены *тёка*, или *нагаута* (букв. – длинная песня, которая может быть сопоставлена с балладой или поэмой, элегией или одой), *танка* – короткая песня, *пястистишие* <...>. Представлены в антологии и *сэдока* – песни рыбаков, *шестистишие*; наиболее древний вариант имеет форму вопроса и ответа или песни-диалога. <...> В *нагаута* свободное чередование пяти- и семисложных стихов закрепляется в самом конце песни добавочной обособленной строкой из семи слогов (Бердников 1984: 166).

Она и вносит в астрофическое, по сути, построение «элемент» твердой формы. «Пястистишие танка имеет следующую слоговую структуру: 5 – 7 – 5 – 7 – 7. Впрочем, в “Манъёсю” эта структура выдерживается не всегда» (Бердников 1984: 166). Значит, более или менее вольные танка можно сопоставить с более или менее вольными сонетами. «Что касается шестистишия сэдока, то оно обычно сохраняет правильное чередование слогов: 5 – 7 – 7 – 5 – 7 – 7» (Бердников 1984: 166–167). Но все-таки только «обычно». Самая вольная протяженная форма не преобладает, однако самая строгая – в меньшинстве: «Из 4516 песен в “Манъёсю” содержится 265 *нагаута*, или *тёка*, 4194 *танка* и 57 *сэдока*» (Бердников 1984: 167). Впоследствии аристократической танка была противопоставлена *относительно* твердая форма: «В 13–15 вв. наряду с танка большое распространение получает поэтическая форма и *маё*. В известной степени она явилась отражением реакции на рафинированную поэзию аристократии и была более близка духу суровых воинов. Строфический размер ее – четверостишие 7 – 5 – 7 – 5, обычно повторенное дважды» (Боронина 2001: 1270). Опять-таки только «обычно». Затем интерес к образованию новых строф или твердых форм спадает: «Имаё была последней “оригинальной” строфической формой. Все последующие носили производный характер и, как правило, создавались на базе строфы танка» (Боронина 2001: 1271). Значит, главным источником строфообразования оставалась наиболее распространенная твердая форма.

В Корее (как и в других странах дальневосточного региона) литература много веков существовала под определяющим влиянием китайской. В китайской литературе не сложился такой поэтический эпос, как в европейской, среднеазиатской или индийской словесности. Его роль приняла на себя развитая историография. Стихи же получили распространение далеко не только в литературе, которая теперь признается художественной,

но и в практической повседневной жизни. Образованный человек не мог не уметь их писать и должен был проявить свое умение, например, при сдаче экзамена на замещение чиновничьей должности. Часто ему нужно было произносить стихи экспромтом. Поэтому в поэзии ценилась лаконичность. И не только поэтому. Афористичность и даже некоторая эпиграмматичность отличала как литературные стихи, так и фольклор уже в первые столетия нашей эры: «Общими для Севера и Юга Китая были повсеместно бытовавшие короткие, афористические песенки, которыми народ откликался на каждое волнующее его событие, обличал и высмеивал своих угнетателей» (Бердников 1984: 96–97). Очень характерны для китайской литературы четверостишия из строк, насчитывавших пять или семь иероглифов, то есть из 20–28 слов и идиом. Корейские слова намного длиннее китайских, хотя в среднем короче русских: по прикидке Л. Р. Концевича, «примерно 7 корейских слогов равны 9 или 10 русским слогам» (Концевич 2008: 359–360). В китайском языке четыре тона, во многом определяющих ритм стиха, в корейском – три. Китайский стих рифмованный; корейский, как и японский, – безрифменный, зато с большим количеством аллитераций. Однако вплоть до конца XIX века полноценным литературным языком в Корее считался *ханмун* – корейизированный вариант китайского. На нем создавались наиболее почитаемые произведения. Это побуждало корейцев к лаконизму и в произведениях, писавшихся на национальном языке. Среди них более всего распространились в XV–XVII веках и достигли наивысшего качественного уровня *сиджо*. Это слово, по-русски транскрибировавшееся также как *сидё* и *сичжо*, получило значения «поэзия времен года» и «современные напевы» в противоположность «напевам классическим», древним» (Холодович 1958: 5), но буквальное значение слова другое. А. Н. Тэн писала:

При всем национальном своеобразии содержания и формы, оригинальности сичжо, как предельно сжатая, миниатюрная форма, в известном смысле сродни таким дальневосточным поэтическим формам, как китайское четверостишие и японские танка и хокку. Другое название сичжо – «танга», вернее, название «танга» постепенно было вытеснено и заменено музыкальным по происхождению термином «сичжо», что первоначально означало название одной из мелодий. Постепенно термин «сичжо» прочно утвердился в литературе, обозначая уже не столько мелодию, сколько сам текст песни, осмысляясь как синоним понятию «танга». Оба названия – корейская «танга» и японская «танка» – означают «короткая песня» (Тэн 1967: 160).

В *сиджо* три вертикально записывавшихся строки, но длинных, не менее 14 слогов каждая, с обязательной цезурой.

А его ритмику создает чередование трехсложных и четырехсложных групп. В пределах слоговых групп количество слогов не абсолютно строгое. Однако это колебание числа слогов в группе не нарушает ритма. Общее же число слогов в 3 стихах 12 группах в основном колеблется в пределах 43–45 слогов (Тэн 1967: 161).

Бывает и больше. Таким образом, корейское трехстишие по слоговому объему примерно вдвое превышает китайское четверостишие. Понятно, почему *сиджо* стали характерной национальной формой: ведь средняя длина корейского слова значительно больше средней длины китайского. Корейские литературоведы по-разному определяют ритмическую схему этого трехстишия. Тэн называет ее метрической и сообщает:

Чо Юн Чже предлагает в качестве наиболее устоявшейся следующей метрической схему сичжо:

3	4	3(4)	4
3	4	3(4)	4
3	5	4	3

А Хён Чон Хо дает еще более абсолютизированную схему:

3	4	3	4
3	4	3	4
3	5	4	3

Как видим из схемы, десятая слоговая группа (вторая группа третьего стиха) является не трехсложной или четырехсложной, а пятисложной, служащей для усиления экспрессии заключительной строки и для устранения ритмической монотонности, однообразия. Но этой пятисложной десятой группой слогов отнюдь не исчерпываются ритмико-мелодические отклонения и варианты схемы сичжо. <...> большинство сичжо известных мастеров этого жанра не подчиняется и не укладывается в приведенные метрические схемы (Тэн 1967: 161).

Тэн приводит следующий пример:

...известное сичжо принца Тхэ Чжона («На свете бывает и так и этак», конец XIV в.) имеет такую метрическую схему:

3	4	4	4
3	4	4	5
3	7	4	3

В этом сичжо вместо обычных 43–45 слогов целых 48 слогов. Однако это не препятствует его плавному, мелодическому звучанию.

Что же касается пятисложной группы третьего стиха сичжо, и она оказывается не так уж устойчивой, подвергается колебаниям в пределах 4–7 слогов, имея внутри группы свои синтаксические членения (Тэн 1967: 162).

В формулировке М. И. Никитиной:

Полустишие делится на две стопы. (Исключение составляет пятое полустишие, как правило, трехстопное.) Стопа в *сиджо* – это смысловая единица с определенным положением ударения и определенной интонацией, которая содержит колеблющееся в известных пределах количество слогов (Никитина 1962: 150).

Русские переводчики передают длинный цезурованный корейский стих, как и арабо-персидский байт, двустушием. Поэтому *сиджо* переводятся русскими шестистушиями. Если при этом используются дольник или тактовик, пятая строка нередко удлиняется соответственно первому полустушию третьего стиха в корейском оригинале (Кормилов – Аманова 2015: 18, 21, 23). Если же перевод осуществляется классическим стихом, такого удлинения не происходит: «лишняя» стопа только в одной строке из шести звучала бы диссонансом, некоторым нарушением установки на «классичность», которую подразумевают переводы *сиджо*. При переводах классическим стихом двустушия чаще всего записываются с пробелами между ними. Это несколько напоминает обычную запись сонета. Сонет помимо канонических форм знает множество вольных, в основном за счет вариаций рифмовки. Только у русских поэтов XVIII века насчитывается 58 различных сонетных моделей (Смит 2002: 65).

Поскольку корейский классический стих главным образом безрифменный (исключения появились довольно поздно и оказались непродуктивными (Никитина 1962: 150–154)), рифменному многообразию в 14 строках сонета примерно соответствует ритмическое многообразие в 12 слоговых группах *сиджо*.

Сонет не всегда имеет определенную композиционно-смысловую схему, но все же довольно часто тяготеет к построению типа «тезис – антитезис – синтез» с финальным «замком», расположен к некоторой трехчастности и вместе с тем неравномерной двухчастности соответственно делению на катрены и терцеты. Гаспаров писал:

Однолинейное развитие мысли и чувства в сонете восходит к самому началу его истории, к Данте и Петрарке; статическое, описательное построение берет начало от Марино и достигает расцвета у французских парнасцев; развитие же диалектическое, с «синтезом», было преимущественно теоретическим домыслом А. Шлегеля и пыталось реализовываться, как кажется, в XIX в. у романтиков и символистов (Гаспаров 2001б: 34–35).

В этом отношении *сиджо* тоже в некоторой мере сближается с сонетом. Никитина отмечает:

Хотя построение *сиджо* и имеет множество разновидностей, существует некое общее композиционное правило, которое распространяется на все стихотворения этого жанра. Таким правилом является тройственное распределение словесного материала, что соответствует метрической структуре *сиджо*.

Обычно в первой строке, где говорится о каких-либо фактах или событиях, намечается тема стихотворения. Она развивается во второй строке, либо связанной с первой строкой логикой развития действия, либо содержащей образ или действие, параллельные имеющимся уже в первой строке. Две первые строки составляют основу, ядро *сиджо*. Их тесная тематическая взаимосвязь восходит, по-видимому, к стро-

фам *чхонсан пёльгок* (靑山 別曲 *청산 별곡*), т.е. разновидности *каё*, содержащих несколько строф, и находит подтверждение в общности их метрической организации.

В третьей строке *сиджо* подводится итог сказанному, дается определенное обобщение, вывод или объяснение смысла фактов, о которых шла речь в первых двух строках (Никитина 1962: 150).

Каё – это поэтические произведения на корейском языке, создававшиеся в период династии Корё (918–1391) (Никитина 1962: 149).

Есть все основания говорить и об особом смысловом строении китайских четверостиший. Оно связано со способом рифмовки. Один из них – *abcb*.

Другой, более распространенный, тип рифмовки – *aaba*, и обе они маркируют разное ритмико-синтаксическое движение в четверостишии. Дело в том, что строки *цзюэцзюй* располагаются в порядке «зачина» (*ци*), «ответа» (*чэн*), «поворота» (*чжуань*) и «узла» (*цзе*) и могут группироваться или попарно <...>, или как три строки плюс одна. Таким образом, рифма фиксирует композиционное разделение данного четверостишия на два двустушия <...> (Смирнов 2014: 58)⁴.

Значит, третья строка *сиджо*, как и четвертая в наиболее распространенных *цзюэцзюй*, подобна сонетному замку (только длиннее, и то ненамного, если сонет написан силлабическим 12-сложником либо 6-стопным ямбом) или заключительному двустушию английского сонета:

Последняя строка несет, таким образом, основную смысловую нагрузку стихотворения. Нередко она композиционно противопоставляется первым двум строкам. Эта тематическая значимость и некоторая обособленность третьей строки подтверждается как своеобразием метрического ее построения и особым грамматическим оформлением, так и довольно частым использованием в начале ее обращений и междометий (Никитина 1962: 150).

Последнее для сонета нехарактерно, как и повторы всякого рода: корейская поэзия любит повторы так же, как параллелизмы, а в правильном сонете повторения знаменательных слов избегаются. В целом же *сиджо* больше всего похоже на начало и конец английского сонета. Середина его как бы опускается ввиду большего лаконизма корейской поэзии по сравнению с европейской. Совокупные различия между той и другой существеннее, чем различия между *сиджо* и сонетами вообще, не только английскими.

Вот, например, *сиджо* неизвестного автора и художественный перевод А. Л. Жовтиса:

⁴ Тот же порядок рифмовки, что в основной разновидности *цзюэцзюй* (*aaba*), – в арабо-персидском рубаи. И здесь один стих выделен не только фактом отсутствия рифмы. Он «по закону “третьей четверти” занимает стратегически самое активное положение, благодаря чему резко выдвигается как в интонационном, так и в семантическом отношении» (Федотов 2002: 159).

이몸이 시어져서 접동새 낮이되어
 이화핀 가지속잎에 싸였다가
 밤중만 사라져 우리님의 귀에 들리리라
 (Классическая корейская поэзия 1986: 314)

Чем жить, как я живу, о нем тоскую,
 Наверное, уж лучше умереть!

Пусть лунной ночью среди гор безлюдных
 Душа моя кукушкой обернется.

Я притаюсь и тихо закукую...
 Тогда меня услышит милый мой!
 (Осенние клёны 2012: 213)⁵.

Как и сонеты, *сиджо* чаще циклизуются, чем стихотворения в других формах. В самой объемистой антологии корейской поэзии на русском языке, где и *сиджо* в переводах Жовтиса представлены особенно полно, есть сдвоенные шестистишия («Родители» (123), «Правитель и советник» (129) и «Уйдем отсюда...» (131) Пак Инно, XVI–XVII века; «На поле и в сады пришла весна...» (221) неизвестного автора) и строенные («Стоит утес» (124), «Супруги» (128) того же Пак Инно; «На ближних кручах – поздняя весна...» (201–202) Син Химуна по прозвищу Мёнью, XVIII – начало XIX века). Например, у пары *сиджо* неизвестного автора нет заглавия, но оба стихотворения в ней начинаются одинаково: «На поле и в сады пришла весна – / И сразу набралось так много дела», – так много, что их перечисление в одном *сиджо* не уместилось; в первом: «Цветы посеять, огород вскопать / И высадить лекарственные травы. // И, чтоб калитку новую сплести, / Нарезь, малыш, бамбуковые стебли!», во втором: «Я сети рыболовные чиню, / Сын собирается идти на пашню. // И на холме восточном нам пора / Уже копать лекарственные травы» (221). Части диптиха связывают еще образы младших членов семьи – малыша (маленького сына или внука) и взрослого сына-пахаря. У триптиха Син Химуна не о ранней, а о поздней весне первое *сиджо* – нечто вроде вступления. Оно завершается словами: «В беседке над рекой луну встречаю / И напеваю ветерку стихи». Второе и третье стихотворения можно было бы рассматривать как песни героя первого. В переводе они выделены римскими цифрами I и II. Конец *сиджо* I – слова жены: «С утра на дальнее пойдем мы поле!», а начало *сиджо* II – «Вспахал я поле, сорняки я выбрал» (201). Действие трех частей цикла происходит в разное время. Тогда это уже не «текст в тексте», все события происходят наяву, а не в песне героя.

В XVI веке Ли И (Юльгок) использовал *сиджо* как строфу в лирической поэме «Девять излучин Косана». Она состоит из вступления и

⁵ Далее ссылки на антологию «Осенние клены» даются в сокращенном виде: только номера страниц в круглых скобках.

девяти строф-*сиджо*, славящих, как сказано в комментарии Никитиной, «живописные излучины небольшой речки в горах Косан (уезд Хэджу) на западном побережье Кореи, где жил Ли И, погрузившись в изучение трудов китайского философа Чжу Си» (315). Кроме содержания, текст поэмы скрепляет рефрен в начале каждой строфы (исключая вступление). Он слегка варьируется в зависимости от наименования излучины. В переводе А. А. Ахматовой, соответственно оригиналу, это первая строка: «Излучину, что у Кванак, я славлю!», «Излучину, что у Хавам, я славлю!» (Корейская классическая поэзия 1958: 92, 93) и т.д. Размер выдержан на протяжении всего произведения, хотя Ахматова в переводах *сиджо* прибегала к разным размерам (Кормилов – Аманова 2014: 82, 85, 88–89). Единство размера – 5-стопного ямба, которому она отдавала предпочтение, – доказывает, что переводчица видела в «Девяти излучинах Косана» не цикл, а цельное произведение.

Тем же размером поэму Ли И перевел Жовтис, но в его переводах *сиджо*, кроме ранних, в принципе используется только 5-стопный ямб за очень редкими исключениями (Кормилов – Аманова 2014: 85–88). В отношении места рефрена он разошелся с оригиналом, переместив повторяющуюся строку на второе место: «Над Венценосным Пиком светит солнце. / Как хороша излучина Ильгок!», «Весна в разгаре на Скале Цветенья. / Как хороша излучина Игок!» (90) и т.д.⁶, – чем вызвал неудовольствие редактора, лингвиста-корееведа Концевича. Жовтис подробно ответил ему в письме:

В оригинале (и у меня) строжайшим образом сохранена идентичность одного из полустуший на протяжении всего цикла («Как хороша излучина...»), раскрывается образное значение в ы м ы ш л е н н ы х поэтом названий (так говорят корейские комментаторы), наконец, сохраняется тональность риторического вопроса в восклицании, завершающем двустишие (см. первую строку оригинала). Ахматова сохранила последовательность полустуший, но нигде не сохранила идентичность построения одного из них, не стала переводить значение названия (возможно, Холодович не сказал ей об этом), выпустила «у первой, у второй...» и т.д. Обращаю также Ваше внимание на то, что и она не сохранила прямого вопроса. Так что формально она все же дальше от Ваших требований, чем я. Почему Никитина варьировала первые строки? Потому что в русских стихах удручающе унылым было бы идентичное начало девяти. И если я перемену местами строки, я сделаю то, чего надо было непременно избежать. Возможно, что по-корейски так з в у ч и т. По-русски было бы скверно. Вот почему два разных (по масштабам и во всех других отношениях) переводчика пришли здесь к одному решению, хотя все сделали по-своему (оба перевода впервые опубликованы в 1956 г.). Я использовал слоговую равноценность названий корейских цифр, звучность этих слов – и нашел свою интерпретацию. Повторяю, я никак не дальше от оригинала и здесь (да и в других местах), чем Ахматова, с точки

⁶ «Ильгок», «Игок» означают просто первую, вторую излучину и т.д.

зрения смысла замкнутых (что очень важно!) двустушией (Концевич 2008: 427–428).

Перевод 1956 года Жовтис потом переработал, но размер и композицию стихов оставил прежние. Никитина и Концевич предоставили ему подстрочники.

Жовтис не обратил внимания на одну деталь. У Ахматовой в каждом двустушии одинаково расположены окончания стихов: женское – мужское, между тем как у него эти окончания сменяются неупорядоченно. В отсутствие рифм и при обособленности двустушией регулярное чередование клаузул является весьма существенным ритмическим (в широком смысле) фактором, скрепляющим текст.

Больше других корейских поэтов тяготел к циклизации *сиджо* и превращению их в строфы Юн Сон До (Косан, 1587–1671). Его «Песню о пяти друзьях» первоначально и Ахматова, и Жовтис восприняли как цикл, а не единое произведение. Она начинается вступлением, где «друзьями» автора называются «Вода, Утес, Сосна, Бамбук и Месяц» (Корейские шестистишия 1956: 88), затем каждому из них отводится по строфе-*сиджо*. В сборнике переводов Жовтиса и П. А. Пак Ира вступление выполнено 5-стопным ямбом, все остальное – 3-иктным дольником на основе амфибрахия («Вода», «Утес», «Сосна», «Бамбук»; лишь три или четыре анакрузы дактилические (Корейские шестистишия 1956: 89–92)) и анапеста (закрывающий цикл «Месяц» (Корейские шестистишия 1956: 93)). Преобладают женские окончания, но встречаются и мужские. Например, «Сосна»:

Минуло теплое время<>
С деревьев опали листья,
Но злые зимние бури
Тебя не страшат, Сосна –
Ведь глубоко в землю
Ушли упрямые корни.

(Корейские шестистишия 1956: 91)

Пятый стих выпадает из схемы дольника (нулевой промежуток между ударениями в словах «глубоко» и «в землю»). Непонятно, дактилическая или амфибрахическая анакруза в первой строке: на первом или втором слоге ударение? До этой строки дактилических анакруз в переводе не было.

Впоследствии Жовтис перевел всю «Песню о пяти друзьях» 5-стопным ямбом, как цельное произведение (146–148). Мужские и женские клаузулы чередуются в переводе неупорядоченно.

У Ахматовой, подобно одновременному раннему переводу в алма-тинском сборнике, «Пять друзей» были циклом с другим расположением частей: «Речка», «Сосна», «Камень», «Луна», «Бамбук». Вступление выполнено 4-стопным хореем, «Камень» – чередованием 4- и 3-стопно-

го, «Речка» – 5-стопным ямбом, «Сосна» – 3-стопным анапестом; завершают цикл «Речка» и «Бамбук» в 4-стопном ямбе. Окончания строк чередуются регулярно, только во вступлении ЖМ, а далее МЖ (Корейская классическая поэзия 1958: 97–99).

Другой цикл Юн Сон До, «В горах», перевела одна Ахматова. Здесь пять *сиджо*. Метрика менее разнообразна, чем в «Пяти друзьях», заметно преобладает ямб, но не одинаковой стопности: в двух первых *сиджо* – 4-стопный, в III и V – 5-стопный, но при этом в V – с первой 6-стопной строкой, в IV – 4-стопный хорей. Произведение пронизано движением времени, в начале и в конце автор прямо говорит о себе, так что «В горах» – все же скорее цельный текст, чем цикл, и *сиджо* в нем являются строфами, а не самостоятельными стихотворениями (Корейская классическая поэзия 1958: 100–102).

Конечно, в циклах и в расчлененных произведениях из пяти, шести или десяти *сиджо* с меньшим основанием можно увидеть параллель к венку сонетов, чем в отдельном *сиджо* – к отдельному сонету. Но все-таки десятистрочные «Девять излучин Косана» отдаленно напоминают венок из 15 сонетов, если учитывать больший лаконизм корейской поэзии по сравнению с европейской. Правда, в корейских циклах вступление открывает дальнейший ряд *сиджо*, а венок сонетов закрывается магистралом.

Уникальное явление представляет собой довольно большая аллегорическая поэма Юн Сон До «Времена года рыбака». Она состоит из четырех частей, названных по временам года, в каждой части по десять строф на основе *сиджо*, но дополненного двумя рефренами: один неизменный «звукотрагический», точнее, чисто ритмический, эмоциональный наподобие русского «Ай-люли», а не смысловой: «Чигук чхонь чигук чхонь осава!»; другой рефрен варьируется в зависимости от движения лирического сюжета: «Толкай лодку, толкай лодку!», «Якорь поднимай, якорь поднимай!» и т.д. Вариативный рефрен входит в первую строку оригинала, неизменный – во вторую, так что *сиджо* остается трехстишием, но с удлинением первым и вторым стихом. Вот начало поэмы:

앞 개에 안개 걷고 뒷산에 해 비친다 배 떠라 배 떠라	14+6=20 слогов
밤물은 거의 지고 낮물이 밀어 온다 지국총 지국총 어사와	14+9=23 слога
강촌의 온갖 꽃이 먼 빛이 더욱 좋다.	14 слогов

날이 덥도다 물 위에 고기 떴다 닷 들어라 닷 들어라	12+8=20 слогов
갈매기 들썹 셋씩 오락가락 하는고야 지국총 지국총 어사와	15+9=24 слога
낙대는 쥐어 있다 탁죽병 실었느냐	14 слогов

(Неувядающие песни 1954: 159)

Подстрочный перевод⁷ первых двух строф:

⁷ Подстрочные переводы здесь и далее выполнены Г. А. Амановой.

Туман впереди над топью рассеивается. За горой засияли солнечные лучи.

Толкай лодку, толкай лодку!

Ночные волны уходят, скоро утренняя волна придет.

Чигук чхонъ чигук чхонъ осав!

Оттенки цветов, что расцвели в изобилии в деревне у реки, прекрасны.

Жаркий день, рыбки в воде дрожат.

Якорь поднимай, якорь поднимай!

Чайки вдвоем-втроем летают туда-сюда.

Чигук чхонъ чигук чхонъ осав!

Удочку сжимаю, а взял ли кувшин вина?

В издании (Корейские шестистишия 1956) представлена первая часть поэмы, обозначенная здесь как цикл с названием «Весенние песни рыбаков». Каждое *сиджо* имеет свое название и печатается на отдельной странице. Сохранилось шестистроичие, «звукоподражательный» рефрен исчез, варьируемый может и не восприниматься как рефрен, он не выделен словесным повтором:

Уходим в море

Холмы за рекою зардели в лучах восхода,

Растаял туман. Начинается время лова.

Мы лодку свою снарядили, выходим в море.

Наляжем, друзья! – Наступают часы прилива!

За нами – родная деревня в красе рассвета,

Пред нами – широко открыты морские дали.

Отчаливаем

Теплеет заметно. Резвится в воде рыбешка.

А белые чайки хлопочут у самой лодки.

Наверх якоря! Живее! Садись на весла!

Наляжем, друзья! Отплываем, уходим в море.

Проверены снасти. Но где же бочонок с брагой?

Едва не забыли его на песке прибрежном...

(Корейские шестистишия 1956: 100, 101)

По смыслу – довольно много «отсебятины». Размером избран урегулированный дольник на основе 5-стопного амфибрахия, или логаяд с последней хорейской стопой после четырех амфибрахических. В стихе «Наверх якоря! Живее! Садись за весла!» – лишний «пропуск» безударного слога после слова «якоря». Длина остальных стихов в этом примере – 14 слогов – равна длине одного стиха в наиболее выдержанных корейских *сиджо* (тоже 14 слогов), то есть два русских стиха, соответствующих одному корейскому, вдвое его длиннее.

Перевод Ахматовой по смыслу точнее и в то же время более творческий:

Весна

I

Над рекой рассеялся туман,
Над горою засияло солнце.
Лодку выводи, рыбак, скорей!

Вот ночная отошла вода,
И уже идет вода дневная.
Ты плещи, весло мое, плещи!

Пусть селенье у реки в цветах,
Мне милей краса цветов нагорных!

II

О, какой сегодня жаркий день,
Из глубин речных всплывают рыбы.
Якорь выбирать пора, рыбак!

Чайки белые вдвоем, втроем
Мечутся тревожно над рекою.
Ты плещи, весло мое, плещи!

Удочка со мной. А взял ли я
На дорогу и вина в кувшине?

(Корейская классическая поэзия 1958: 103–104)

Вместо бессмысленного «Чигук чхонь чигук чхонь осава!» Ахматова сочинила свой стабильный рефрен «Ты плещи, весло мое, плещи!», как бы вытекающий из всей образности поэмы. Другой, вариативный (по месту первый), меняется от строфы к строфе не настолько, чтобы утратилась его единая смысловая основа. Поскольку русские переводы не эквилинеарны (шесть строк вместо трех длинных вертикальных), переводчица выделила рефрены в отдельные строки, отчего строфа стала восьмистишием. Расположение мужских и женских окончаний в каждой строфе одинаковое; ввиду отсутствия рифм на границах субстроф допущено нарушение альтернанса, «стык» мужских окончаний, но в строках, разделенных пробелами. Размер – 5-стопный хорей, 9–10 слогов, в строфе 75 слогов; в первом трехстишии поэмы Юн Сон До – 57, то есть и тут Ахматова близка к оригиналу, коль скоро, по Концевичу, 7 корейских слогов равны 9 или 10 русским. Но ее собственный знаменитый лаконизм ей позволил ограничить объем второй и четвертой частей, «Лето» и «Зима», девятью строфами вместо десяти (Корейская классическая поэзия 1958: 107–111, 116–119 и 103–107, 111–115). Увеличенное до восьми строк *сиджо* стало еще больше похожем на английский сонет: как бы устранено одно четверостишие, а каждое из оставшихся сокращено на один стих. С другой стороны, различие с французским и итальянским сонетом увеличилось: бо́льшая часть сонета (катрены) относится к меньшей

(терцетам) как 8:6⁸, а бóльшая часть восьмистрочного *сиджо* (русские трехстишия) к меньшей (двустистию) – как 6:2. Но оригинальная и в то же время естественная находка Ахматовой заслуживала внимания.

Его и проявил Жовтис. В новом, полном переводе «Времен года рыбака» (теперь и название поэмы «ахматовское», не одни лишь «Весенние песни» многочисленных «рыбаков») он тоже использовал восьмистишие ахматовского типа, даже по соотношению клаузул (только окончание четвертого стиха сделал женским), и не такой длинный размер, какой был в алма-атинском переводе 1956 года, хотя все же на один слог длиннее, чем у Ахматовой, – свой излюбленный 5-стопный ямб:

Весна

I

Над отмелью песчаной тает мгла.
Из-за горы уже восходит солнце.
Спускай челнок! Спускай челнок, рыбак!

Ночной прилив от берегов отхлынул
И для дневного время наступает.
И – раз! И – два! Гребь, гребь, весло!..

Как ярко деревушка над рекой
Окрашена рассветными лучами!

II

Сегодня будет очень жаркий день:
На мелководье рыба выплывает.
Отчаливай! Отчаливай, рыбак!

Повсюду чайки – по две, по три вьются:
Взлетят, опустятся – и вновь взлетят.
И – раз! И – два! Гребь, гребь, весло!..

На месте удочка моя? На месте...
А где ж поставил я кувшин с вином?

(Осенние клёны 2012: 148)

В переводе Жовтиса слишком много знаков препинания, которых вовсе нет в иероглифической письменности и которые слишком «насильственно» повышают эмоциональность оригинала (Кормилов – Аманова 2014: 106). Ахматовской точности в лексике он тоже не достигает. Весьма много и словесных повторов (нежелательных в сонете), особенно в рефренах. Но строфа Жовтиса соответствует сонету размером – 5-стопным ямбом. Это, однако, случайное совпадение, поскольку переводчик решил почти все *сиджо* передавать одним и тем же размером. А каждая часть

⁸ Соотношение по объему большей и меньшей частей оказывается самым близким у сонета и японской танка. 8:6 строк = 1,3; 19 (5+7+5) : 14 (7+7) слогов = 1,2.

поэмы Юн Сон До у него насчитывает ровно десять строф (148–161), и их нумерация не сплошная, как у Ахматовой, а отдельная по частям, то есть передается их равенство по объему и симметричность расположения, присущие оригиналу.

Значит, как в европейских литературах имеются поэмы из 14-строчных строф сонетной формы, так и в корейской существует поэма в усложненных строфах-*сиджо*. Это говорит о том, что даже в чрезвычайно далеких литературах бывают разные, но в чем-то аналогичные творческие поиски.

В XX веке желание поэтов приблизить произведение к современному читателю породило новую тенденцию. *Сиджо* молодых авторов стали композиционно более свободными, смысловое членение стиха не всегда следует тройственной логике старых *сиджо*. Иногда смысловая часть, содержащаяся в зачине, не получает развития во второй части, но неизменной остается третья, заключительная часть, в которой подводятся итог содержанию двух предыдущих. Именно отход от композиции старых *сиджо* порой стирал грань между ними и другими лирическими произведениями, например в *сиджо* «Странник» буддиста Чо Чон Хёна (1906–?), который печатался под псевдонимом Чхольбун:

구름이 쌓여 천리 물이 흘러 만리라네
한조각 별발을 지고 콧노 래로 가는 걸음
지팡이 거드렁거리며 제 멋대로 가는 구나
(Большой словарь 1985: 107)

Облака собираются в кучу за тысячу *ли*, вода течет десять тысяч *ли*.
Захватив кусочек солнца, мурлыкая, продолжаю шагать.
Посох порхает по улице, которой я иду, щеголяя.

Но лучшие произведения поэтов все же композиционно близки к традиционным стихам. К таким можно отнести двойное *сиджо* Ли Ын Сана «Ночь в храме Сонбуль»:

成佛寺 깊은밤에 그윽한 풍경소리
主僧은 잠이들고 客이홀로 듣는구나
저손아 마자잠들어 혼자울게 하여라

댕그렁 울릴제면 더울릴까 맘줄이고
끓인젠 또들리라 소리나기 기다려져
새도록 풍경소리테리고 잠못일워 하노라
(Большой словарь 1985: 512–513)

Глубокой ночью в храме Сонбуль тихий звон колокола.
Спит буддийский монах, одинокий гость прислушивается.
Эй, луна, все спят, лишь ты одна плачешь.

Когда звонит колокол, в душе я жду, что он зазвонит снова.
Умолкнув, снова начинает звонить, и я жду этого звона.
До самого рассвета, слушая звуки природы, не могу заснуть.

Исследованием формы *сиджо* корейцы начали заниматься лишь в начале 1920-х годов, поэтому у тогдашних молодых поэтов встречаются достаточно разные его варианты. Так, из 108 *сиджо* в сборнике Чхве Нам Сона «108 зол» 85 насчитывают 45 слогов, некоторые колебания наблюдаются в 23-х стихотворениях. *Сиджо*, насчитывающих 43 слога, всего два, 44 слога – 13, 46 слогов – 7, 47 слогов – одно (Большой словарь 1985: 1325–1364). Если минимальное количество слогов в *сиджо* Чхве Нам Сона составляло 43 слога, то в *сиджо* «Желая встретить» Ли Гван Су их 42. Еще меньшее количество встречается в *сиджо* Ким Со Воля «Ласточка», которое было опубликовано в № 19 журнала «Сотворение мира» за 1922 год. Оно содержит 41 слог. Большинство *сиджо* в сборнике Чу Ё Хана «Бальзамина» (1930) варьируются в пределах 43–45 слогов. Но в нем есть по три стихотворения, состоящих из 41, 42, 46 слогов, и два по 47. В некоторых стихах поэт изменяет неизменные по составу, как считали исследователи *сиджо*, последние два полустишия, состоявшие из трехсложной и пятисложной стоп (пятое полустишие) и трех- и четырехсложной стоп (шестое). Чхве Нам Сон строго придерживается этого правила, последние два полустишия его *сиджо* неизменно состоят из 15 слогов. Чу Ё Хан не всегда следует этому правилу. В некоторых *сиджо* последние два полустишия представлены следующим образом: в первом полустишии девять слогов, в заключительном полустишии неизменными остаются трехсложная и четырехсложная стопы. Такая схема использована в стихотворениях «Весенний дождь 1», «Весенний дождь 4», «Птичья трель 2», «Птичья трель 8», «Мечтая о родине 1», «Мечтая о родине 4», «Река на юге 2», «В небесный сад 2», «Бальзамина», «Письмо», «Песня», «Друг», «Упражнение 5» и «Упражнение 6». Другая вариация двух заключительных полустиший предстает в стихотворении «Река на юге 1» и в «Упражнении 2». В обоих случаях заключительные полустишия насчитывают 14 слогов (Большой словарь 1985: 1366–1372). Эти *сиджо* Чу Ё Хана показывают, что в его творчестве появляются колебания, которые расширяют представления о метрических характеристиках жанра.

Другие примеры можно обнаружить в «Сборнике *сиджо* Ли Хо У». Например, в стихотворении «Перед скалой», написанном в 1934 году, 51 слог, а в «Расцвете» – 52. Увеличение количества слогов встречается в двустрофных *сиджо* Чо Чон Хёна. Например, в «Страннике» первое *сиджо* насчитывает 50 слогов, а второе – 48. Но, хотя увеличение количества слогов в *сиджо* и встречается достаточно часто, все же нельзя утверждать, что это стало нормой.

До появления «Сборника *сиджо* Носана» Ли Ын Сана в 1932 году *сиджо* в основном записывались как трехстишия и шестистишия, но в этом сборнике поэта появились двустрочные *сиджо*. Таково стихотворение «Рассказ нераспустившегося цветка» на с. 196 сборника, насчитывающее 30 слогов. К таким стихотворениям относятся также «Ослепнув, поглотил» на с. 193 и «Звуки весеннего дождя» на с. 198, состоящие из 31 слога (Большой словарь 1985: 1426). В сборнике вместе с тем встречаются

двустрочные *сиджо*, которые насчитывают полсотни слогов и более. Таковы стихотворения «Стоя на вершине горы» из 56 слогов на с. 199 и «В конце сборника *сиджо* Носана» из 60 слогов на с. 195 (Большой словарь 1985: 1426–1427). Корейский литературовед Чо Дон Иль отмечает, что эти стихотворения представляют собой образец так называемых *янчансиджо*, то есть *сиджо*, состоящих из двух «глав» (чанов) (Большой словарь 1985: 1427). Считается, что *янчансиджо* появились под влиянием «новой поэзии», возникшей в начале XX века с ориентацией на европейские и японскую литературы. В отличие от *сиджо*, которые состоят из трех таких глав, в *янчансиджо* отсутствует средняя глава, после первой главы (*чхочан*) сразу же следует последняя (*чончан*), что, по утверждению критика, было характерно для японской поэзии. Действительно, танка нередко бывают двухчастными по смыслу. «Развитие городской культуры в 16–18 вв. вызвало к жизни новую форму поэзии – х о к к у, представляющую собой трехстишие (с размером 5 – 7 – 5), возникшее на базе первой, ставшей обособленной, полустрофы танка» (Боронина 2001: 1271).

Двустрофные и трехстрофные *сиджо* составляют значительную часть всех произведений. Впоследствии появляются и циклы, состоящие из нескольких десятков *сиджо*. Например, цикл «Вспоминая любимую мать» Чон Ин Бо из сборника «*Сиджо* Там Вона» (1948) насчитывает 40 стихотворений (Большой словарь 1985: 839–840) аналогично классической поэме Юн Сон До «Времена года рыбака», в которой было 40 строф-*сиджо*, а «Хижина у излучины реки» этого же автора содержит 58 *сиджо* (Большой словарь 1985: 834–836).

При значительных случаях отхода от установленной поэтами так называемой «стандартной» формы *сиджо* (в среднем 45 слогов) в произведениях многих из них все же наблюдается тенденция к чередованию трехсложных и четырехсложных групп. В заключительных двух полустихиях поэты редко нарушали правило пятнадцатисложного стиха. Собственно, отход от так называемой «стандартной» формы наблюдается в *сиджо*, в которых поэты не придерживаются четкого деления на трехстрочия. Например, *сиджо* «Весна, карабкающаяся вверх по асфальту» Ли Хи Сына (Большой словарь 1985: 1653) записано лесенкой без разделения на субстрофы, в *сиджо* «Возвращая себя» (Большой словарь 1985: 1680) поэт чередует четырехстрочные и пятистрочные строфы, а в «Весне» (Большой словарь 1985: 1652) две восьмистрочные строфы. Такие произведения закономерно породили мнение, что «*сиджо*» этого времени скорее напоминают свободные стихи. В исследованиях некоторых литературоведов уже стала появляться мысль о том, что, несмотря на устойчивость формы корейских *сиджо*, не возбраняется и свободный отход от нее. Это мы видим, например, в работах литературоведов Ли Нун У и Чон Пён Гука, которые подвергают критике некоторые теоретические выкладки относительно *сиджо*, сделанные в публикациях 1920–1940-х годов. В статье «Введение в метрику старых поэтических песен», напечатанной в Сеуле в 1954 году, Чон Пён Гук оспаривает

утверждение о том, что в *сиджо* преобладают размеры 4–4 и 3–4 (Большой словарь 1985: 561). Очевидно, что поэтическая практика поэтов 1920–1940-х годов дает обильный материал для такого заключения.

Судя по доступным нам оригиналам, а именно авторским сборникам *сиджо*, изданным в 1920–1940-е годы, и отдельным произведениям известных поэтов, их приверженность к традиции выразилась только в вертикальном способе письма. Практически все поэты, кроме Чу Ё Хана, писали *сиджо* таким образом.

При всем пиетете к классике, к традиционным жанрам, *сиджо* теперь остаются уделом специалистов или людей, хорошо знающих старый корейский язык и китайские иероглифы. Видимо, этим обстоятельством объясняется то, что в современных антологиях стихи многих поэтов не всегда цитируются полностью. Например, в «Мастерах *сиджо* Кореи: Классических и современных» Дж. Дж. Кима цикл Ким Сан Ока под названием «Ода белому фарфору» (Master Sijo Poems 1982: 131), в оригинале состоящий из четырех строф, сокращен до трех.

У корейских поэтов 1920–1940-х годов, кроме Чхве Нам Сона и некоторых других, наблюдается тенденция к отходу от норм старых *сиджо* и попытка приблизить стихотворения к вкусам современника путем усиления в *сиджо* чисто лирического начала взамен дидактического и реалистически-описательного, актуализации «я» лирического героя, его внутреннего мира взамен традиционно внешнего, пафосного или отрешенно созерцательного.

Таким образом, стихотворные «твердые формы» на практике, особенно в новейшее время, не такие уж и «твердые». Как в европейской поэзии появилась масса расшатанных сонетов (с отступлениями от традиционных метрики и объема и даже с отказом от рифм), так и в корейской поэзии появились *сиджо*, расшатанные вплоть до перехода в свободный стих.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердников Г. П. (ред.). *История всемирной литературы: В 9 томах.* Т. 2. Москва: Наука, 1984.
- Большой словарь 1985 – 한국시조사전, 서울, 을지출판공사, 1985 [*Большой словарь корейских «сиджо».* Сеул, 1985].
- Боронина И. А. «Японская поэтика». Николукин А. Н. (ред.). *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* Москва: НПК «Интелвак», 2001: стлб. 1264–1274.
- Гаспаров М. Л. *Русский стих начала XX века в комментариях.* 2-е изд., доп. Москва: Фортуна Лимитед, 2001а.
- Гаспаров М. Л. «Синтетика поэзии» в сонетах В. Брюсова». Золян С. Т. (ред.). *Брюсовские чтения 1996 года.* Ереван: Лингва, 2001б: 23–35.
- Гаспаров М. Л. «Твердые формы». Николукин А. Н. (ред.). *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* Москва: НПК «Интелвак», 2001в: стлб. 1059.
- Классическая корейская поэзия 1986 – 朝古詩周, 서울, 1986 [*Классическая корейская поэзия.* Сеул, 1986].

- Концевич Л. Р. «Оригинал – подстрочник – художественный перевод и границы их адекватности: (Из опыта переводов корейской средневековой поэзии)». Никулин Н. И. (ред.). *Восточная классика в русских переводах: Обзоры, анализ, критика*. Москва: Наука, 2008: 346–432.
- Корейская классическая поэзия 1958 – *Корейская классическая поэзия*. Переводы Анны Ахматовой. Москва: Гослитиздат, 1958.
- Корейские шестистишия 1956 – *Корейские шестистишия*. Переводы А. Жовтиса и П. Пак Ира. Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1956.
- Кормилов С. И., Аманова Г. А. *Стих русских переводов из корейской поэзии (1950–1980-е годы)*. Москва: Новое время, 2014.
- Кормилов С. И., Аманова Г. А. «Стих русских переводов 1970-х годов из корейской поэзии». *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка* 74/2 (2015): 12–27.
- Лисевич И. С. «Китайская поэтика». Николоюкин А. Н. (ред.). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: НПК «Интелвак», 2001: стлб. 352–361.
- Неувядающие песни 1954 – 청구영언선, 평양, 1954 [*Неувядающие песни страны зеленых гор*. Пхеньян, 1954].
- Никитина М. И. «К вопросу о рифме в “сиджо”». *Народы Азии и Африки* № 5 (1962): 149–154.
- Осенние клены 2012 – *Осенние клены: Антология корейской поэзии VIII–XIX столетий в русских поэтических переводах*. Составитель Л. Р. Концевич. Санкт-Петербург: Гиперион, 2012.
- Смирнов И. С. *Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях*. Москва: РГГУ, 2014.
- Смит Джеральд. «Строфика русской поэзии 1735–1816 гг.». Смит Джеральд. *Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике*. Перевод М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой. Москва: Языки славянской культуры, 2002: 49–71.
- Сугай Л. А., Останкович А. В., Федотов О. И., Шпак Е. В. *Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии*. Ставрополь: Альфа Принт, 2013.
- Танка 2001 – «Танка». Николоюкин А. Н. (ред.). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: НПК «Интелвак», 2001: стлб. 1059.
- Тэн А. Н. «Корейское классическое трехстишие – сичжо». *Филологический сборник: (Статьи аспирантов и соискателей)*. Вып. VI-VII. Алма-Ата: Казахский государственный университет имени С. М. Кирова, 1967: 157–183.
- Федотов О. И. *Основы русского стихосложения: Теория и история русского стиха: В 2 томах*. Т. 2: Строфика. Москва: Флинта, 2002.
- Холодович А. «Предисловие». *Корейская классическая поэзия*. Переводы Анны Ахматовой. Москва: Гослитиздат, 1958: 3–16.
- Шапир М. И. «Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию». Бак Д., Бейли Дж., Орлицкий Ю., Постоутенко К. (ред.). *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 1996: 271–310.
- Master Sijo Poems 1982 – 韓國 名時調選, 時事 英社, 서울, 1982 [*Master Sijo Poems from Korea: Classical and Modern*. Selected and translated by Jaihun Joyce Kim. Seoul: Si-sa-yong-o-sa Publishers, Inc., 1982].

Сергеј Кормилов, Гулистан Аманова

КОРЕЈСКИ СИЦО МЕЂУ ПЕСНИЧКИМ ТВРДИМ ФОРМАМА
СВЕТСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Резиме

У рускојезичној теорији стиха обично се мало пажње поклања тврдим формама неевропске поезије, уколико реч није о одређеним обрасцима стиха које је европска традиција (па и руска) већ усвојила. Како би попунили једну од тих празнина, аутори овог рада су своју пажњу усмерили на тврду сицо (сидё, сичжо) форму, тј. на корејски тростих, један од националних облика корејске књижевности. У овом раду се нуди комплексна анализа дате форме: типска разноврсност њене структуре, њена употреба код различитих песника, као и њена еволуција током различитих периода развоја корејске књижевности од XV до XX века. Испоставља се да је током времена, у пракси, форма сица постајала све лабавија, све до њеног преласка у слободни стих. Такође се посебно истражује како су руски песници XX века (делимично Ахматова) преводили на руски језик корејске стихове који су у оригиналу написани у форми сицо.

Кључне речи: сицо, корејска поезија, тврде песничке форме неевропске поезије.

**Список опубликованных работ Игоря Алексеевича Пильщикова
(с 1988 по 2017 гг.)**

1. Отдельные издания
 - 1.1. Монографии
 - 1.2. Сборники статей (редактура, составление)
 - 1.3. Сборники тезисов (редактура, составление)
 - 1.4. Другие неперIODические издания (редактура, составление)
 - 1.5. Журналы (редактура)
 - 1.6. Переводы
 - 1.7. Переводные издания (редактура)
2. Публикации в журналах, сборниках и энциклопедиях
 - 2.1. Статьи в журналах и сборниках
 - 2.2. Энциклопедические статьи
 - 2.3. Публикации и комментарии
 - 2.4. Обзоры, рецензии, рецензионные статьи
 - 2.5. Тезисы докладов
 - 2.6. Переводы
 - 2.7. Каталоги
3. Справочные издания
4. Интервью
5. Varia

1. Отдельные издания

1.1. Монографии

1. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Под ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянской культуры, 2003. 314 с. (Philologica russica et speculativa; Т. III).

Рец.: Амелин Г. // НГ Ex libris. 2003. 24 апр. Приложение к «Независимой газете», № 15 (269). С. 6; Корсаков А. // Книжное обозрение.

2003. 28 июля, № 29/30 (1935/1936). С. 23; Гардзонио С. // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63, № 3. С. 63–65; Кошелев В. // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 456–458; Kononova V. // Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52, № 1. P. 141–142.

Помимо новых материалов, в книгу в переработанном виде вошли статьи:

Batyushkov and French Critics of Tasso // Essays in Poetics. 1994. Vol. 19, № 2. P. 114–125;

Из истории русско-итальянских литературных связей: (Батюшков и Тассо) // Philologica. 1997. Т. 4, № 8/10. С. 7–80. Резюме на английском языке: From the History of Russian-Italian Literary Relations: (Batiuškov and Tasso) / Trans. by J. Andrew with the author // Ibid. P. 81–84;

Из истории русско-итальянских литературных связей: (Батюшков, Петрарка, Данте) // Дантовские чтения 1998 / Рос. акад. наук. Научный совет по истории мировой культуры. Дантовская комиссия; Под общей ред. А. Илюшина. М.: Наука, 2000. С. 8–32;

Батюшков — переводчик Тассо: (К вопросу о роли версий-посредников при создании переводного текста) // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. / Под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 345–353. (Studia Poetica);

Из истории русско-итальянских культурных связей: (Итальянские темы в письмах Батюшкова) // Антропология культуры / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: ОГИ, 2002. Вып. 1. С. 276–307.

2. Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Московский пед. гос. ун-т; Ред. А. Б. Пеньковский. М.: Языки славянских культур, 2008. 312 с. (Philologica russica et speculativa; Т. VI). — Совместно с И. Г. Добродомовым.

Из содерж.: [Пильщиков И. А., Болотов С. Г.] Указатель слов, форм и выражений. С. 269–294.

Рец.: Краснянский В. // Русский язык в школе. 2008. № 7. С. 97–99; Venditti M. // Europa Orientalis. 2008. Vol. XXVII. P. 436–440; Капинос Е. // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 213–221; Шаповал В. // Вопросы языкознания. 2009. № 5. С. 141–143.

Помимо новых материалов, в книгу в переработанном виде вошли статьи соавторов:

Педантизм Евгения Онегина в свете лексикографических фактов // А. С. Пушкин в Подмоскovie и Москве: Материалы IV Пуш-

кинской конференции 15–17 октября 1999 г. / Гос. историко-лит. музей-заповедник А. С. Пушкина. Большие Вязёмы, 2000. С. 26–37;

Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина»: [1. «...В окно смотрел и мух давил»; 2. «Ученый малый, но педант»] // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 252–270. (Материалы и исследования по истории русской культуры; Вып. 7);

Облучок: (Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина») // Живое слово и жизнь: Памяти Виктора Яковлевича Дерягина: Сб. ст. / Министерство образования РФ. Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Кафедра истории рус. яз. и диалектологии. Лаборатория археографии и диалектологии. Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2002. С. 81–89. Переиздано в сб.: Виктор Яковлевич Дерягин: Семидесятилетие / Рос. гос. б-ка; Сост. Т. А. Исаченко; Отв. ред. И. Г. Добродомов, Т. А. Исаченко. М.: [РГБ], 2007. С. 53–58. Дополненный вариант: Что такое «облучок»? // Народное образование. 2004. № 5: Пушкинский альманах, 1799–2004. С. 240–243;

Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина»: («У ночи много звезд прелестных...») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62, № 1. С. 67–70;

О судьбе семантических галлицизмов в пушкинскую эпоху: (*соблазн — scandale*) // Язык и действительность: Сборник научных трудов памяти В. Г. Гака / Ред. коллегия: С. Г. Тер-Минасова (пред.) [и др.] М.: [URSS]; Ленанд, 2007. С. 569–582;

Из очерков о лексике и фразеологии «Евгения Онегина»: («“Поди! поди!” раздался крик») // «Слово — чистое веселье...»: Сборник статей в честь Александра Борисовича Пеньковского / Отв. ред. А. М. Молдован; Ред. коллегия: А. М. Молдован, Н. В. Перцов, И. А. Пильщиков [и др.] М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 115–130;

О кучерах и форейторах // Народное образование. 2009. № 5: Пушкинский альманах. С. 142–150;

Из лингвистических комментариев к «Евгению Онегину» // Пермьяковский сборник / Ред.-сост.: Н. Мазур. М.: Новое издательство, 2010. Ч. 2. С. 216–238. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры; 7/2).

1.2. Сборники статей (редактура, составление)

3. К 200-летию Боратынского: Сб. материалов междунар. науч. конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Ред.

коллегия: С. Г. Бочаров, С. А. Долгополова, А. М. Песков, И. А. Пильщиков, Г. Хьетсо; Ред. И. А. Пильщиков. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 367 с.

Из содерж.: *Baratynsky in the West: Bibliography, 1972–1999 / Compiled by E. V. Gluhova and I. A. Pilshchikov*. С. 356–364.

4. Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.) / Ред.-сост. И. А. Пильщиков. Ред.: Т. Д. Кузовкина, И. А. Пильщиков, Н. В. Поселягин, М. В. Трунин. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011. 314 с. (*Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora*).

Из содерж.: От редакторов. С. 7–15; *The Cultural Borderline: Translation. Dialogue. Semiosphere: [Abstracts] / Trans. by I. Pilshchikov and D. Lindsay*. С. 293–299.

5. *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет; Ин-т мировой культуры; Ред.-сост. М. Акимова, В. Катаев, И. Пильщиков; Общ. ред. М. Акимовой*. М.: Новое издательство, 2011. 324 с. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры; 8).

Из содерж.: Библиография опубликованных работ А. А. Илюшина (1989–2010) / Составили Н. Л. Васильев и И. А. Пильщиков (при участии А. А. Илюшина). С. 309–322.

6. Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.) / Ред.-сост. И. А. Пильщиков. Ред.: Т. Д. Кузовкина, И. А. Пильщиков, Н. В. Поселягин, М. В. Трунин. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013. 582 с. (*Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora*).

Из содерж.: От редакторов. С. 9–27; *Chance and Indeterminism in Cultural History: [Abstracts] / Trans. by I. Pilshchikov and D. Warren*. С. 555–569.

7. *Res Philologica: Essays in memory of Maksim Il'ich Shapir = Сборник статей памяти М. И. Шапира / Ed. by A. Belousova and I. Pilshchikov = Ред.-сост. А. С. Белоусова, И. А. Пильщиков; Ред. коллегия: М. В. Акимова, С. Г. Болотов, С. Ю. Бочавер, К. А. Головастики, М. А. Дзюбенко, А. А. Добрицын, Дж. Пешио, В. С. Полилова*. Amsterdam: Pegasus, 2014. ix + 566 с. (*Pegasus Oost-Europese studies*; 23).

Из содерж.: *Белоусова А. С., Болотов С. Г., Пильщиков И. А.* Примечания редакторов. С. 561–566.

8. Семиотика города: Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллинском университете (3–5 июня 2011 г.) / Ред.-сост. И. А. Пильщиков. Ред.: Л. В. Кузнецова, И. А. Пильщиков, Н. В. Поселягин, М. В. Трунин. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2014. 437 с. (*Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora*).

Из содерж.: *Пильщиков И., Поселягин Н., Трунин М.* От редакторов. С. 9–26; *Urban Semiotics: [Abstracts] / Trans. by I. Pilshchikov and D. Warren*. С. 413–425.

9. Urban Semiotics: The City as a Cultural-Historical Phenomenon / Ed. by I. Pilshchikov. Editorial staff: S. Griffin, P. Peiker, N. Poselyagin, M. Trunin. Tallinn: TLU Press, 2015. 336 p. (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora).

Из содерж.: *Pilshchikov I., Peiker P., Poselyagin N., Trunin M.* Preface to the Volume. P. 7–22.

10. Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография / Ред.-сост.: Я. Левченко, И. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 672 с. (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. CLXIV).

Из содерж.: *Левченко Я., Пильщиков И.* Вместо предисловия. С. 5–10.

1.3. Сборники тезисов (редактура, составление)

11. Русский формализм (1913–2013). Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Москва, 25–29 августа 2013: Тезисы докладов / Ред.: Вяч. Вс. Иванов (отв. ред.), И. А. Пильщиков, М. А. Якобидзе. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. 280 с.
12. Frontiers in Comparative Metrics 3: in memory of Jaak Põldmäe. September 29–30, 2017. Tallinn University, Estonia: Conference abstracts / Editors: M.-K. Lotman, M. Lotman, I. Pilshchikov. Tallinn: [Tallinn University], 2017. 46 p.

1.4. Другие неперIODические издания (редактура, составление)

13. *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Рос. акад. наук. Philologica: Журнал по русской и теоретической филологии; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. 497 с. (Philologica russica et speculativa; Т. II).

Из содерж.: *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Баллада / Вступительная заметка, реконструкция текста и примечания И. А. Пильщикова и М. И. Шапира. С. 25–119; [*Пильщиков И. А.*] Предварительные замечания [к ч. II]. С. 157–163; *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Указатель слов и значений, не представленных в «Словаре языка Пушкина». С. 349–352; [*Пильщиков И. А.*] Предварительные замечания [к ч. III]. С. 355–356.

См. также: [57], [58], [135].

14. *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем / Рук. проекта А. М. Песков. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1: Стихотворения 1818–1822 годов / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков. 512 с.

Из содерж.: Комментарии. С. 303–455. — Авторы комментариев: О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, Н. Н. Мазур, А. М. Песков, И. А. Пильщиков [и др.]

Часть комментариев публиковалась предварительно:

- Пильщиков И. А.* Финские элегии Баратынского: Материалы для академического комментария // К 200-летию Баратынского: Сб. материалов междунар. науч. конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Ред. коллегия: С. Г. Бочаров, С. А. Долгополова, А. М. Песков, И. А. Пильщиков, Г. Хьетсо; Ред. И. А. Пильщиков. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 69–91;
- Пильщиков И. А.* Из истории русской тибуллианы: («Сельская Элегия» Баратынского) // *Colloquia classica et indogermanica* = Классическая филология и индоевропейское языкознание / Рос. акад. наук. Ин-т лингвистич. исслед.; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Под ред. Н. Н. Казанского. СПб.: Наука, 2002. [Вып.] III. С. 477–494.
15. *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Под ред. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2005. 315 с. (*Philologica russica et speculativa*; Т. IV).
Из содерж.: [*Пильщиков И. А., Шапир М. И.*] Указатель слов, форм и выражений. С. 274–306.
16. *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. XXXII, 927 с. (*Philologica russica et speculativa*; Т. V).
Из содерж.: Комментарии. С. 611–807; Опубликованные труды Б. И. Ярхо (1910–2005). С. 844–868.
17. *Шапир М. И.* Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; Издание подготовили К. А. Головастик, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; Под общей ред. И. А. Пильщикова. М.: Языки славянских культур, 2009. 400 с. (Классики отечественной филологии).
Из содерж.: Список работ М. И. Шапира о Пушкине / [Сост. И. А. Пильщиков]. С. 387–391; Summary / Compiled by I. Pilshchikov; Trans. by J. Peschio. С. 392–397.
См. также: [68], [72], [74].
18. *Пеньковский А. Б.* Исследования поэтического языка пушкинской эпохи / Издание подготовили А. С. Белоусова, М. Л. Каленчук, И. А. Пильщиков, В. С. Полилова, И. С. Приходько; Под общей ред. И. А. Пильщикова. М.: Знак, 2012. 660 с. (Классики отечественной филологии).
Из содерж.: От редакторов издания. С. 7–9.
19. *Lotman Ju. M.* The Unpredictable Workings of Culture / Preface by Vyach. V. Ivanov; Afterword by M. Lotman; Trans. from the Russian by

- B. J. Baer; Ed. by I. Pilshchikov and S. Salupere. Tallinn: TLU Press, 2013. 296 p. (Bibliotheca Lotmaniana).
20. *Шапир М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. М.: Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2. XXII + 586 с. (Philologica russica et speculativa; Т. VII).
- Из содерж.: Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015) / Составлен М. И. Шапиром; Дополнен И. А. Пильщиковым. С. 496–510.
- См. также: [118].

1.5. Журналы (редактура)

21. *Philologica* / Под ред. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира. 1994–2006. Т. 1–8.
1994. Т. 1, № 1/2. 278 с.
1995. Т. 2, № 3/4. 286 с.
1996. Т. 3, № 5/7. 398 с.
1997. Т. 4, № 8/10. 383 с.
1998. Т. 5, № 11/13. 432 с.
- 1999/2000. М., 2001. Т. 6, № 14/16. 416 с.
- 2001/2002. М., 2003. Т. 7, № 17/18. 286 с.
- 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. 287 с.
22. *Philologica* / Под ред. А. С. Белоусовой и И. А. Пильщикова. 2012. Т. 9, № 21/23. 463 с. URL: http://rvb.ru/philologica/00rus/00rus_contents.htm#009 (accessed 20.09.2017).
23. *Studia Metrica et Poetica* / Ed. by M. Lotman, I. Pilshchikov, M.-K. Lotman. 2014–... Vol. 1–...
2014. Vol. 1, № 1. 153 p.; № 2. 166 p.
2015. Vol. 2, № 1. 161 p.; № 2. 163 p.
2016. Vol. 3, № 1. 136 p.; № 2. 185 p.
2017. Vol. 4, № 1. 169 p.; № 2. 157 p.

1.6. Переводы

24. *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2004. Т. II: От Александра II до отречения Николая II / Авториз. пер. [с англ.] И. А. Пильщикова. 797 с. (История русской культуры. Труды по истории).
25. *Нойманн И. Б.* Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей / Пер. с англ. В. Литвинова и И. Пильщикова; Науч. ред. и автор предисл. А. Миллер. М.: Новое издательство, 2004. 335 с. (Сер. «А»; № 003).

26. Этнические группы и социальные границы: Социальная организация культурных различий / Ф. Барт, Х. Эйджейм, Г. Холанд и др.; Под ред. Ф. Барта; Пер. с англ. И. Пильщикова. М.: Новое издательство, 2006. 199 с. (Новые границы).
27. *Брумфилд У.* Тобольск: Архитектурное наследие в фотографиях = Tobolsk: Architectural Heritage in Photographs / Пер. с англ. И. Пильщикова. М.: Три квадрата, 2006. 88 с. (Открывая Россию = Discovering Russia; Вып. 2).

1.7. Переводные издания (редактура)

28. *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2002. Т. I: От Петра Великого до смерти Николая I / Авториз. пер. [с англ.] С. В. Житомирской; Ред.: Т. Н. Эйдельман, И. А. Пильщиков. 607 с. (Материалы и исследования по истории русской культуры. Труды по истории; Вып. 8).
[То же]. 2004. [Изд. 2-е, испр.] 605 с. (История русской культуры. Труды по истории).
29. *Витткон Г.* Некрофил: [Романы; Рассказы; Интервью] / Пер. [с франц.] А. Величко, О. Гринвуд; Ред. И. Пильщиков. Тверь: Митин Журнал, 2005. 208 с. (*Vasa Inquitatis*).
Предварительная публикация романов «Некрофил» и «Смерть С.»: Митин Журнал. 2003. № 61. С. 198–264.
30. *Бауман З.* Свобода / Пер. с англ. Г. Дашевского; Ред. И. Пильщиков. М.: Новое издательство, 2005. 130 с. (Б-ка Фонда «Либеральная миссия»).
31. *Фридман М.* Капитализм и свобода / Пер. с англ. В. Козловского, И. Пильщикова (предисловия к русскому изданию и изданию 2002 года); Ред. И. Пильщиков. М.: Новое издательство, 2006. 237 с. (Б-ка Фонда «Либеральная миссия»).

2. Публикации в журналах, сборниках и энциклопедиях

2.1. Статьи в журналах и сборниках

32. *Debitata Venus:* (Два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. ст. / Тартуский ун-т. Кафедра рус. лит.; Отв. ред. Е. В. Пермяков. Тарту: Эйдос, 1992. С. 108–121.
33. *Baratynsky's Russian-French Self-Translations: (On the Problem of Invariant Reconstruction)* // *Essays in Poetics*. 1992. Vol. 17, № 2. P. 15–22.
34. Понятия «язык», «имя» и «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Баратынского // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1992. Bd. 29. S. 5–30.

35. Die Tartuer Schule aus eigener Perspektive: Ein Überblick über die Polemik aus Anlaß des Artikels von B. M. Gasparov zur Tartuer semiotischen Schule / Übersetzt von P. Grzybek und B. Miszewski // *Znakolog*. 1992. Bd. 4. S. 161–182. — Совместно с Е. В. Пермяковым (Е. Permjakov).
36. Новый завет в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // *Логос*. 1992. № 3. С. 269–279. — Совместно с Г. Г. Амелиным.
37. Семиотика и русская культура // *Новое литературное обозрение*. 1993. № 3. С. 80–87. — Совместно с Г. Г. Амелиным.
- Переиздано в сб.: *Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления* / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед.; Сост. и ред. С. Ю. Неклюдов. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 45–53.
38. Brodsky and Baratynsky // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman* / Ed. by V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. Amsterdam; Atlanta (Ga): Rodopi, 1993. P. 214–228. (*Studies in Slavic Literature and Poetics*; Vol. XX).
39. A Note on Baratynsky's Unrecognized Allusion to Vergil // *Essays in Poetics*. 1993. Vol. 18, № 2. P. 85–87.
40. «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 1994. Т. 53, № 2. С. 29–47.
41. Notes and Queries in Poetics: [Introduction]; I. Baratynsky and Delille; II. Batyushkov and La Harpe // *Essays in Poetics*. 1994. Vol. 19, № 1. P. 104–108.
42. О «семантической реконструкции»: (Несколько замечаний и дополнений к статье Ю. С. Степанова) // *Philologica*. 1994. Т. 1, № 1/2. С. 39–41. — Совместно с С. Г. Болотовым.
- Резюме на английском языке: On “Semantic Reconstruction”: (Critical Remarks on Iurij Stepanov's Article) // *Ibid*. P. 42.
43. Литературные цитаты и аллюзии в письмах Батюшкова: (Комментарий к академическому комментарию) // *Philologica*. 1994. Т. 1, № 1/2. С. 205–239; 1995. Т. 2, № 3/4. С. 219–258.
- Резюме на английском языке: *Literary Quotations and Allusions in Batiuškov's Letters: (Comments on an Academic Commentary)* // *Philologica*. 1994. Vol. 1, № 1/2. P. 240–246; 1995. Vol. 2, № 3/4. P. 259–262.
44. «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского // *Лотмановский сборник / Тартуский ун-т. Кафедра рус. лит. Кафедра семиотики; Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед.; Ред.-сост. Е. В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1995. [Вып.] 1. С. 365–374.*
45. Coitus as a Cross-genre Motif in Brodsky's Poetry // *Russian Literature*. 1995. Vol. XXXVII, № II/III: Joseph Brodsky / Guest editor: V. Polukhina. P. 339–350.

46. Batyushkov and Quinault // *Essays in Poetics*. 1995. Vol. 20. P. 230–234; 1996. Vol. 21. P. 220.
47. L'Italia e la letteratura italiana nelle opere e nelle lettere di Konstantin Batjuškov / [Trad. da M. L. Dodero Costa] // *I Russi e l'Italia* / A cura di V. Strada. Milano: Libri Scheiwiller, 1995. P. 125–131.
48. О роли версий-посредников при создании переводного текста: (Дмитриев — Лагарп — Скалигер — Тибулл) // *Philologica*. 1995. Т. 2, № 3/4. С. 87–111.
Резюме на английском языке: *On the Role of Intermediary Versions in the Genesis of a Translated Text: (Dmitriev — La Harpe — Scalliger — Tibullus)* / Trans. by the author with T. H. Fitt // *Ibid.* P. 112–114.
49. Notes and Queries in Poetics: I. Ivan Dolgorukov reworking Piron's Ode; II. On Batyushkov's ellipsis in a letter to Gnedich // *Essays in Poetics*. 1997. Vol. 22. P. 258–263.
См. также: [57].
50. «Свой среди чужих...»: литературный путь Авраама-Урии Ковнера // *Пушкин*. 1998. № 5. С. 18–20.
51. О «Божественной комедии» Данте Алигьери в переводе А. А. Илюшина // *Русский Журнал*. 1999. 12 апреля. Раздел «Образование». URL: <http://old.russ.ru/edu/99-04-12/pilsch.htm> (accessed 20.09.2017).
Сокращенный вариант: «Отдайте почеть лучшему поэту...» // *Русская мысль = La Pensée russe*. 1999. 8–14 апреля, № 4264. С. 15.
52. Четыре заметки о литературных цитатах в произведениях Батюшкова // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 1999. Т. 58, № 2. С. 54–58.
53. *Отзыв* у Баратынского: слово и значение // *Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г. О. Винокура и современность* / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Рос. гос. гуманитар. ун-т; Отв. ред. С. И. Гиндин, Н. Н. Розанова. М.: Научный мир, 1999. С. 282–295.
Исправленный и дополненный вариант статьи, опубликованной на английском языке: *Notes on the Semantics of Otzyv in Baratynsky* // *Irish Slavonic Studies*. 1994 (1996). № 15. P. 75–101.
54. Пушкин и Петрарка: (из комментариев к «Евгению Онегину») // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6, № 14/16. С. 7–36.
Резюме на английском языке: *Puškin and Petrarch: (Some Comments on "Eugene Onegin")* / Trans. by the author with J. Andrew // *Ibid.* P. 37–40.
Научно-популярный вариант: *Пушкин и Петрарка* // *Петрарка в русской литературе* / Сост. В. Т. Данченко; Отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Рудомино, 2006. Кн. 2. С. 412–419, 443–445.
Материалы статьи вошли в книги [1] и [2].
55. Набоковский «Онегин»: визит на родину // *Московский пушкинист: Ежегодный сб.* / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.

- Пушкин. комис.; Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 2001. [Вып.] IX. С. 59–66. — Совместно с И. Г. Добродомовым.
56. Пушкин и Тассо: (несколько замечаний) // Страницы истории русской литературы: Сб. ст.: К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина / Московский пед. гос. ун-т. М.: Прометей, 2002. С. 133–141.
57. О том, как Иван Долгоруков «Оду к Приапу» переписал // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы / Рос. акад. наук. *Philologica*. Журнал по русской и теоретической филологии; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 458–465. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).
См. также: [49.I].
58. «Ничего иль очень мало...»: (Сказка Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей»: дополнения к комментарию) // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы / Рос. акад. наук. *Philologica*. Журнал по русской и теоретической филологии; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 466–479. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).
59. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»: Первые итоги. Задачи. Перспективы // Электронные библиотеки. 2002. Т. 5, вып. 5. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=9118492> (accessed 20.09.2017). — Совместно с К. В. Вигурским и Е. А. Горным.
60. Вяземский и Фонтенель: (О «галльских» корнях эпиграммы на С. С. Боброва) // *Philologica*. 2001/2002. М., 2003. Т. 7, № 17/18. С. 85–87.
Резюме на английском языке: *Viazemskij and Fontenelle: (Concerning the “Gallic” Roots of the Epigram on Semen Bobrov)* // *Ibid.* P. 88.
61. Филология и современные информационные технологии: (К постановке проблемы) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62, № 2. С. 9–16. — Совместно с К. В. Вигурским.
Перепечатано с дополнениями: Информатика и филология: (Проблемы и перспективы взаимодействия) // Электронные библиотеки. 2003. Т. 6, вып. 3. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=9118498> (accessed 20.09.2017).
62. «Когда партнеры ваши — шулера»: («Тень Баркова» и ее академические рецензенты) // Критическая Масса. 2003. № 1 (2). С. 139–144. — Совместно с М. И. Шапиром.
63. Символика Элизия в поэзии Батюшкова // Антропология культуры / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Вердана, 2004. Вып. 2. С. 86–123.
64. Язык классической элегии: лексика, фразеология, формулы и клише: (предварительные замечания) // Славянский стих. VII: Лингвистика

- и структура стиха / Под ред. М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 296–306. (Studia Poetica).
65. Порядок полемики: (О фантоме «новой текстологической программы») // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 324–341.
66. О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Тартуские тетради / Сост. Р. Г. Лейбов. М.: ОГИ, 2005. С. 55–81. (Нация и культура. Новые исследования: Филология).
Исправленный и дополненный вариант статей, опубликованных на русском и английском языках:
О «французской шалости» Баратынского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение (Новая серия) / Тартуский ун-т. Кафедра рус. лит. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. [Вып.] I. С. 85–111;
On Baratynsky's "French trifle": *The Elysian Fields and its Context* // *Essays in Poetics*. 1994. Vol. 19, № 2. P. 62–93.
- Окончательный вариант работы впервые опубликован в издании: Русская антропологическая школа. Труды / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т «Русская антропологическая школа». Ин-т высш. гуманитар. исслед.; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры. М.: РГГУ, 2004. Вып. 2. С. 61–88.
67. Апология комментария // Знамя. 2005. № 1. С. 202–203.
Переиздано в антологии: Новое «Знамя». 1986–2006. М.: Знамя; Время, 2006. С. 454–457.
68. Текстология vs аксиология: Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Антропология культуры / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Гл. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Новое издательство, 2005. Вып. 3: К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. С. 219–248. — Совместно с М. И. Шапиром.
Статья републикована в кн.: [17]. С. 320–345.
В работу вошли материалы двух статей соавторов:
Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2005. Т. 64. № 3. С. 41–52;
Об одной орфографической ошибке Пушкина: (текстология — этимология — поэтика) // Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. науч. конференции, посвящ. 80-летию В. П. Григорьева. 19–22 мая 2005 г. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Управление технологиями; Азбуковник, 2006. С. 509–512.
69. Academic Digital Libraries Russian Style: An Introduction to *The Fundamental Digital Library of Russian Literature and Folklore* // Slavic and East European Information Resources. 2005. Vol. 6, № 2/3. P. 45–63. — Совместно с Дж. Пешио и К. В. Вигурским (J. Peschio and K. Vigurskii).

- Спецвыпуск журнала одновременно опубликован в книжной форме: *Virtual Slavica: Digital Archives, Digital Libraries* / Ed. by M. Neubert. New York; London; Victoria (Australia): The Haworth Information Press, 2005.
- Републикован как электронное издание ([London]: Routledge, 2013). URL: <https://www.routledge.com/Virtual-Slavica-Digital-Libraries-Digital-Archives/Neubert/p/book/9780203051030> (accessed 20.09.2017).
70. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»: состояние и перспективы // Труды Отделения историко-филологических наук 2005 / Рос. акад. наук. Отделение ист.-филол. наук; Отв. ред. акад. А. П. Деревянко. М.: Наука, 2005. С. 387–396. — Совместно с К. В. Вигурским.
71. Петрарка в России: (Очерк истории восприятия) // Петрарка в русской литературе / Сост. В. Т. Данченко; Отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Рудомино, 2006. Кн. 1. С. 15–40.
См. также: [88].
72. Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина: (Набросок концепции) // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леонovichа Гаспарова / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед.; Ред. коллегия: Х. Б́аран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. М.: РГГУ, 2006. С. 510–546. — Совместно с М. И. Шапиром.
Статья републикована в кн.: [17]. С. 218–246.
73. «Бессмертное поношение»: (Об одном из последних бурлескных опытов Пушкина) // *Philologica*. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. С. 57–88. — Совместно с Н. В. Перцовым.
Резюме на английском языке: “An Immortal Defamation”: (On One of Puškin’s Last Burlesque Works) / Trans. by J. Peschio // *Ibid*. P. 89–90.
Статья републикована в кн.: *Перцов Н. В.* Лингвистика, поэтика, текстология: Избр. ст. / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 398–425. (*Studia philologica*).
Сокращенный вариант: Поэзия грамматики в оде Пушкина «На выздоровление Лукулла» // *Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл* / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 211–217. (*Studia Poetica*).
74. Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Не смотря на великие преимущества...»: (Дополнения к комментарию) // *Philologica*. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. С. 209–214. — Совместно с М. И. Шапиром.
Резюме на английском языке: The Poet and the Readership in Puškin’s Fragment “Despite the great advantages...” (Addenda to the Commentary) / [Trans. by J. Peschio] // *Ibid*. P. 215–216.
Статья републикована в кн.: [17]. С. 191–195.
75. *Nomina si nescis...*: (Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского) // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сб.

ст. в честь Татьяны Владимировны Цивьян / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Сост. Л. О. Зайонц. М.: Новое издательство, 2007. С. 70–81.

Перевод на английский язык: *The Structure of Audience and Circle Poetics in Pushkin and Baratynsky* // *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)*. 2006. № 3. URL: http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06_pilshchikov.html (accessed 20.09.2017).

См. также: [89].

76. Пародия и сатира в контексте споров о языке (XVIII — начало XIX в.) // *Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма* / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 56–69.
77. Из наблюдений над генезисом и поэтикой элегий Баратынского // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2007. Т. 66, № 3. С. 57–64.
78. Обрамленный монолог в русской элегии и смежных жанрах // *Нарративные традиции славянских литератур: (Средневековье и Новое время): Сб. науч. тр.* / Рос. акад. наук. Сибирское отделение. Ин-т филологии; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. ун-та, 2007. С. 59–70.
79. Константин Николаевич Батюшков // *Вестник истории, литературы, искусства* / Рос. акад. наук. Отделение ист.-филол. наук; Гл. ред. акад. Г. М. Бонгард-Левин. М.: Собрание; Наука, 2008. Т. V. С. 367–383.
80. Стандарты современного филологического комментария // *Комментарий исторического источника: Исследования и опыты* / Рос. акад. наук. Ин-т всеобщей истории; Центр истории истор. знания; Отв. ред. М. С. Бобкова. М.: ИВИ РАН, 2008. С. 36–45.
 Впервые, в сокращении: [Выступление за Круглым столом в Институте мировой культуры МГУ 3 сентября 2004 г.] // *Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова* / Рос. акад. наук. Научный совет «История мировой культуры»; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Отв. ред. акад. В. Н. Топоров; Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 2006. С. 61–64. См. также ст.: [136]. С. 267–274.
81. О поэтике экзотизмов. Библейские благовонные растения в русской поэзии от предпушкинской эпохи до символистов // *Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр.* / Рос. акад. наук. Сибирское отделение. Ин-т филологии; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск: [Ред.-издат. центр Новосибирского гос. ун-та], 2009. С. 44–56.

Перевод на французский язык: *Les plantes exotiques odorantes chez Batiouchkov et Pouchkine: la genèse et la fonction du motif* / Trad. E. Velmezova // *Études de Lettres*. 2009. № 2/3 (283): *Exotismes dans la culture russe* / Éd. par L. Heller et A. Coldefy-Faucard. P. 21–35.

82. Конкорданс к текстам Ломоносова — концепция и реализация // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог 2009» (Бекасово, 27–31 мая 2009 г.) / Рос. акад. наук. Ин-т проблем информатики; Рос. гос. гуманит. ун-т; Гл. ред. А. Е. Кибрик. М.: РГГУ, 2009. Вып. 8 (15). С. 396–404. — Совместно с А. Е. Поляковым и М. Б. Бергельсон.
83. Проблемы автоматизации базовых процедур ритмико-синтаксического анализа силлабо-тонических текстов // Национальный корпус русского языка: 2006–2008: Новые результаты и перспективы / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. Отв. ред. В. А. Плунгян. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 298–315. — Совместно с А. С. Старостиным.
84. Тезаурус как инструмент поэтологии // Моделирование и анализ информационных систем. 2010. Т. 17, № 1. С. 5–24. — Совместно с В. Н. Бойковым, акад. В. Е. Захаровым и Т. М. Сысоевым.
85. Многоязычие в маргиналиях, записных книжках и письмах Батюшкова: «свое» и «чужое» // Порядок хаоса — хаос порядка: Сборник статей в честь Леонида Геллера = L'ordre du chaos — le chaos de l'ordre: Hommages à Leonid Heller / Сост. Е. Вельмезова, А. Добрицын. Bern; Berlin; Bruxelles [etc.]: Peter Lang, 2010. С. 369–377. (Slavica helvetica; Vol. 80).
Тезисы: Многоязычие в записных книжках Батюшкова: «свое» и «чужое» // Международная конференция «Маргиналии 2008: периферия культуры и границы текста» Юрьев-Польский, 3–5 октября 2008 г.: Тезисы докл. / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Науч.-исслед. вычислительный центр. М.: [НИВЦ МГУ], 2008. С. 104.
86. Автоматическое распознавание стихотворных размеров: теория и практика // Поэтика и фоностистика: Бриковский сборник / Министерство образования и науки РФ. Московский гос. ун-т печати им. Ивана Федорова; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Г. В. Векшин. М.: МГУП, 2010. Вып. 1: Материалы международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика» (Москва, 10–12 февраля 2010 года). С. 41–49. — Совместно с А. С. Старостиным.
Перевод на английский язык: Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter // Current Trends in Metrical Analysis / С. Küper (ed.). Bern; Berlin; Bruxelles [etc.]: Peter Lang, 2011. P. 133–140. (Littera: Studies in Language and Literature = Studien Zur Sprache und Literatur; Vol./Bd. 2).
Тезисы: Проблема автоматического распознавания метра: силлаботоника, дольник, тактовик // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Международной научной конференции 25–27 ноября 2010 г. Санкт-Петербург / Под ред. С. И. Богданова, Е. В. Хворостьяновой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 397–406.

- Сокращенный вариант статьи: Автоматическое распознавание метра: проблемы и решения // Славянский стих. IX / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. С. 492–498.
87. Что такое *цвница*? (на материале русской поэзии XVIII–XIX вв.) // Антропология культуры / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Гл. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Ин-т мировой культуры МГУ, 2010. Вып. 4. С. 319–336.
- Сокращенный вариант опубликован в кн.: [2]. С. 100–117.
88. Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell'età d'oro e dell'età d'argento / Trad. di V. Sulpasso // Russica Romana. 2010. Vol. XVII. P. 89–114.
- Сокращенный русскоязычный вариант: Петрарка в переводах поэтов Серебряного века // Шахматовский вестник / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Научный совет «История мировой культуры». Блоковская комиссия; Мин-во культуры Московской области. Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник «Шахматово»; Отв. ред. И. С. Приходько. М.: Наука, 2010. Вып. 10/11. С. 393–400.
- См. также: [71].
89. The Proliferation of Elite Readerships and Circle Poetics in Pushkin and Baratynskii (1820s–1830s) // The Space of the Book: Print Culture in the Russian Social Imagination / Ed. by M. Remnek. Toronto: University of Toronto Press, 2011. P. 82–107. (Studies in Book and Printed Culture). — Совместно с Дж. Пешио (J. Peschio).
- См. также: [75].
90. Avant-Gardism of the Classics and Classicality of the Avant-Garde: Communication Strategies of Moscow Conceptualism in the Context of the Evolution of Styles in Russian Poetry from the Eighteenth to the Twentieth Century / Trans. by J. Peschio and the author [I. Pilshchikov] // Russian Literature. 2011. Vol. LXIX, № II/IV: The Legacy of Experiment in Russian Culture. P. 383–392. — Совместно с М. И. Шапиром (M. Shapir).
91. О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 3–30. — Совместно с Н. В. Перцовым.
- Статья републикована в кн.: *Перцов Н. В.* Лингвистика, поэтика, текстология: Избр. ст. / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 550–586. (Studia philologica).
- Ранее републикована под иным заглавием: Проблемы текстологии русской литературы в лингвистическом освещении // Текстологический временник: Русская литература XX века. Вопросы текстологии и источниковедения / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Рос. гос. архив лит. и искусства; Отв. ред. Н. В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Кн. 2. С. 919–950.
- Сокращенный вариант: К текстологии стиха пушкинской эпохи (в связи с графическим обликом поэтического текста) // Актуальные проблемы источниковедения и текстологии в контексте современных

- информационных технологий: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня основания Государственного музея Л. Н. Толстого (Москва, 16–18 ноября 2011 г.). М., 2011. С. 137–149; К текстологии стиха пушкинской эпохи // Славянский стих. IX / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. С. 314–324.
92. Военные термины в стихах Батюшкова и Пушкина: Текстология, лексикология, поэтика: (*слушай, весь гомь*) // *Alexandro P'ušino septuagenario oblata* / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет; Ин-т мировой культуры; Ред.-сост. М. Акимова, В. Катаев, И. Пильщиков; Общ. ред. М. Акимовой. М.: Новое издательство, 2011. С. 181–190. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры; 8).
93. Из заметок об иноязычных записях Пушкина: Пушкин и Бёрнс // *Русская литература*. 2012. № 1. С. 87–92.
94. “If Only Pushkin Had Not Written This Filth”: *The Shade of Barkov* and Philological Cover-ups // *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations* / Ed. by A. Dinega Gillespie. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2012. P. 159–184. (Publications of the Wisconsin Center for Pushkin Studies / Series editors: D. M. Bethea, A. Dolinin).
95. O filologickém odkazu Maksima Šapira a jeho stati «Přiblížení k obecné teorii verše» / Přeložila A. Machoninová // *Česká literatura*. 2012. Roč. 60, č. 3. S. 368–370.
96. О принципах составления словаря языка Батюшкова // *Современное русское языкознание и лингводидактика* / Ред. В. В. Никульцева. М.: Изд-во МГОУ, 2012. Вып. 3: Сборник научных трудов, посвященный 90-летию со дня рождения академика РАО Н. М. Шанского. С. 389–391.
97. Символы и тропы в авторской лексикографии: (из размышлений над проектом Словаря языка Батюшкова) // *Русская антропологическая школа. Труды* / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т «Русская антропологическая школа». М.: РГГУ, 2012. Вып. 10. С. 173–185.
98. «Звуки италианские!»: О фоностилистике русских переводов из Петрарки // *Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*. In Honor of Stefano Garzonio / Ed. by G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso. Stanford: Stanford University. The Department of Slavic Languages and Literatures, 2012. Part I. P. 141–154. (Stanford Slavic Studies; Vol. 40).
- Вариант: «Звуки италианские!»: Еще раз о фоностилистике русских переводов из Петрарки (от Дмитриева и Державина до Вяч. Иванова и Мандельштама) // *La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora? = Русская поэзия от Пушкина до Бродского. Что дальше?: Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Roma, 29–30 settembre 2011 / Sapienza Università di Roma. Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali. Centro di Studi Russi; Russkiy Mir Foundation; Ideazione e cura di C. Scandura. Roma: Nuova Cultura, 2012. P. 133–151. 2-е изд. Roma: Nuova Cultura, 2016. P. 93–106.

- Тезисы: «Звуки италийские» от Батюшкова до Мандельштама: к вопросу о фонике русских переводов с итальянского // Диалог культур: «итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Тезисы Междунар. науч. конференции 9–11 июня 2011 года. Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Пизанский ун-т. Департамент лингвистики. М.: Азбуковник, 2011. С. 60–63.
99. Notes on the metrical semantics of Russian, French and German imitations of Janus Secundus's *Basium II* // *Sign Systems Studies*. 2012. Vol. 40, № 1/2: Semiotics of verse / Guest editors: M. Lotman, M.-K. Lotman. P. 155–176.
- Исправленный и дополненный вариант статьи, опубликованной на русском языке: Батюшков — Малерб — Ронсар — Иоанн Секунд: (эпизод из истории метрической семантики) // Русская антропологическая школа. Труды / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т «Русская антропологическая школа». М.: РГГУ, 2009. Вып. 6. С. 306–326; [То же] // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 244–261. (*Studia Poetica*).
100. «Ante hoc, ergo propter hoc»: Еще раз о критериях интертекстуальности, или «Случайные» и «неслучайные» сближения: (на материале поэзии пушкинской эпохи) // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.) / Ред.-сост. И. А. Пильщиков. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2013. С. 188–207.
101. О трудах Мирослава Червенки по теории и истории стиха: (К выходу первого русского издания его работ) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72, № 3. С. 53–65. — Совместно с С. Е. Ляпиным.
- Дополненный вариант статьи, опубликованной на чешском языке: Nad prvním ruským výborem prací Miroslava Červenky / Přeložila A. Machoninová // *Česká literatura*. 2012. Roč. 60, č. 3. S. 428–444.
102. По какому источнику Пушкин переводил Ариосто? // *Русская литература*. 2013. № 3. С. 127–150.
103. Проблемы корпусного подхода к задачам авторской лексикографии // Авторская лексикография и история слов: К 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина» / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Л. Л. Шестакова. М.: Азбуковник, 2013. С. 59–61. — Совместно с А. С. Бодровой.
104. Семантическая модель «Тезауруса по поэтологии» в составе информационно-аналитической системы // Интернет и современное общество: Сборник научных статей. Труды XVI Всероссийской объединенной конференции «Интернет и современное общество» (IMS-2013), Санкт-Петербург, 9–11 октября 2013 г. / Санкт-Петербургский нац.

- исследовательский ун-т информ. технологий, механики и оптики; Ред. коллегия: Н. В. Борисов (пред.), А. В. Чугунов (зам. пред., науч. ред.) [и др.] СПб.: НИУ ИТМО, 2013. С. 273–279. — Совместно с В. Н. Бойковым.
105. «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Батюшкова: (предыстория и эдиционная судьба) // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Тартуский ун-т. Отделение слав. филологии. Кафедра рус. лит.; Ред. тома: А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus = University of Tartu Press, 2013. С. 106–124. (Acta Slavica Estonica; [Т]. IV: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX).
106. К уточнению текста пушкинской баллады *Тень Баркова* // Kesarevo Kesarju: Scritti in onore di Cesare G. De Michelis / A cura di M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer. Firenze: Firenze University Press, 2014. P. 331–338. (Biblioteca di Studi Slavistici; 23).
107. Александр Пушкин между либертинажем и дендизмом // Russian Literature. 2014. Vol. LXXVI, № I/II: Libertinage\Dandyism / Guest editor: L. Heller. P. 35–84.
108. «Внутренняя форма слова» в теориях поэтического языка // Критика и семиотика. 2014. № 2 (21). С. 54–76.
Перевод на французский язык: La forme interne du mot dans l'interprétation des formalistes russes (ОРОJaZ, CLM, GAXN) / Trad. par P. Sériot et M. Schoenenberger // Potebnja, langage, pensée / Éd. par P. Sériot et M. Schoenenberger. Lausanne: Université de Lausanne, 2016. P. 121–142. (Cahiers de l'ILSL; № 46).
Перевод на английский язык: “The Inner Form of the Word” in Russian Formalist Theory // Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities / Ed. by M. Mrugalski, S. Schahadat. Leipzig; Wien: Biblion Media, 2017. P. 37–64. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 92).
109. “Ein Fichtenbaum steht einsam” and the typology of the Russian dolnik (following Osip Brik’s, Boris Jarcho’s and Andrei Fedorov’s remarks on the Russian translations from Heine) // Studia Metrica et Poetica. 2015. Vol. 2, № 1. P. 58–80. — Совместно с С. Е. Ляпиным (S. Liapin).
Исправленный и дополненный вариант статьи, опубликованной на русском языке: «Ein Fichtenbaum steht einsam...» и типология русского дольника (по следам замечаний Брика о русских переводах из Гейне) // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник / Министерство образования и науки РФ. Московский гос. ун-т печати им. Ивана Федорова; Отв. ред. Г. В. Векшин. М.: Азбуковник, 2014. Вып. II: Материалы международной научной конференции «II Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма» (Московский государственный университет печати, Москва, 20–23 марта 2013 года). С. 146–157.

110. К спорам о ритмической природе «Слова о полку Игореве»: (Неопубликованный отзыв Ю. М. Лотмана о статье Л. И. Тимофеева и его место в научном контексте 1960-х — 1970-х годов) // Русская литература. 2015. № 1. С. 30–57. — Совместно с М. В. Труниным.
Прилож.: Лотман Ю. М. К вопросу о ритмике «Слова о полку Игореве». С. 53–57.
111. Иноязычная фоника в стихах Лермонтова // Мир Лермонтова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский гос. ун-т; Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 392–405.
112. La perception de la poétique structurale en URSS à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (Les avis des critiques internes de la *Petite encyclopédie littéraires* sur l'article non publié de Youri Lotman «Le structuralisme dans les études littéraires») / Trad. M. Regamey et E. Velmezova // *Slavica Occitania*. 2015. № 40: L'École sémiotique de Moscou-Tartu/Tartu-Moscou: Histoire. Épistémologie. Actualité / Éd. E. Velmezova. P. 121–146.
113. Наследие русской формальной школы и современная филология // Антропология культуры / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Гл. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Ин-т мировой культуры МГУ, 2015. Вып. 5: К 85-летию академика РАН Вяч. Вс. Иванова. С. 319–350.
Исправленный и дополненный вариант статей, опубликованных на итальянском и польском языках:
Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne / Traduzione ed introduzione di C. Cadamagnani // *Enthymema*. 2011. № V. P. 70–102. URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1751> (accessed 20.09.2017);
Dziedzictwo rosyjskiej szkoły formalnej. Opojaz i Moskiewskie Koło Lingwistyczne a współczesna filologia / Przełożyła A. Berkiet; Redakcja przekładu D. Ulicka // *Przestrzenie teorii*. 2011. № 16. S. 279–298; [То же] // Przełożyły A. Berkiet i D. Ulicka // *Strukturalizm w Europie środkowej i wschodniej: Wizje i rewizje* / Pod red. D. Ulickiej i W. Boleckiego. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012. S. 171–187. (Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*; T. 92).
114. Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus / Trad. É. Delente // *Langages*. 2015. № 199: Traitement automatique des textes versifiés: problématiques et pratiques / Éd. par É. Delente et R. Renault. P. 89–105. — Совместно с А. С. Старостиным (A. Starostin).
115. Evgeny Baratynsky's "Rome" (1821) in the Context of European *Rom-Dichtung* // *Urban Semiotics: The City as a Cultural-Historical Phenomenon* / Ed. by I. Pilshchikov. Tallinn: TLU Press, 2015. P. 143–162. (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora).

116. Интегрированные указатели в электронной библиотеке // Межотраслевая информационная служба. 2015. № 3 (172). С. 74–83. — Совместно с К. В. Вигурским и А. Е. Поляковым.
117. Традиции «русского петраркизма» и сонеты Петрарки в переводе М. Кузмина // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб.: Реноме, 2015. С. 139–157.
118. М. И. Шапир: штрихи к портрету // М. И. Шапир. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков* / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. М.: Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2. С. ix–xxi. (*Philologica russica et speculativa*; Т. VII). — Совместно с М. В. Акимовой.

Дополненный вариант статей: Максим Ильич Шапир: *In memoriam* // *Russian Literature*. 2008. Vol. LXIII, № II/IV. P. 221–230; Памяти Максима Ильича Шапира (1962–2006) // *Логический анализ языка: Между ложью и фантазией* / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2008. С. 5–13. См. кн.: [20].

119. The semiotics of phonetic translation // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3, № 1. P. 53–104.

Исправленный и дополненный вариант статей, опубликованных на русском и итальянском языках:

Семиотика фонетического перевода // *Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.)* / Ред.-сост. И. А. Пильщиков. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011. С. 54–92;

Semiotica della traduzione fonetica / Trad. dal russo di M. Venditti // *Europa Orientalis*. 2013. Vol. XXXII. P. 263–289.

В окончательный вариант работы вошли материалы статей:

Проблемы фонологии и просодии переводного текста: К характеристике переводческой техники В. А. Жуковского // *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures* / Ed. by M. Altshuller. Pittsburgh (Pa), 1991. Vol. 4. P. 19–29;

Проблема фонетического перевода // *Фонетика и нефонетика: К 70-летию Сандро В. Кодзасова* / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет; Ред. коллегия: А. В. Архипов, Л. М. Захаров, А. А. Кибрик, А. Е. Кибрик, И. М. Кобозева, О. Ф. Кривнова, Е. А. Лютикова, О. В. Фёдорова (отв. секретарь). М.: Языки славянских культур, 2008. С. 754–765;

Еще раз о фонетическом переводе (Ф. И. Тютчев) // *Вопросы филологии*. 2014. № 1 (45). С. 65–69.

120. Неполная переводимость как механизм познания и коммуникации // *Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии: Коллективная монография* / Рос. акад. наук. Ин-т

- языкознания; Отв. ред. В. В. Фещенко. М.: Культурная революция, 2016. С. 203–233.
121. The Tartu-Moscow School of Semiotics: A transnational perspective // *Sign Systems Studies*. 2016. Vol. 44, № 3. P. 368–401. — Совместно с М. В. Труниным (M. Trunin).
122. Семиотика и стиховедение: Заметки К. Ф. Тарановского и В. Е. Холщеникова на полях лотмановских «Лекций по структуральной поэтике» // *Критика и семиотика*. 2016. № 2. С. 41–66.
123. Ühest Juri Lotmani retsensioonist ja nõukogude aja entsüklopeediatest // *Methis: Studia humaniora Estonica*. 2016. № 17/18. Lk. 226–240. — Совместно с М.-К. Лотман (M.-K. Lotman).
- Прилож.: *Lotman J. Vjatšeslav Ivanovi LKESse esitunud artiklile «Poeetika»* (Лотман Ю. М. Рецензия на статью Вяч. Вс. Иванова «Поэтика», предназначенную для КЛЭ / [Пер. на эст. яз. М.-К. Лотман]). Lk. 228–240.
- См. также: [142].
124. Русские формалисты как научное сообщество // *Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография / Ред.-сост.: Я. Левченко, И. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 85–100. (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. CLXIV). — Совместно с Т. Гланцем.*
125. Авантекст как объект авторской лексикографии (несколько практических вопросов на примере словаря языка Батюшкова) // М. Л. Гаспарову-стиховеду: In *memoiam* / Ред.-сост.: М. Акимова, М. Тарлинская. М.: Языки славянской культуры, 2017. С. 190–201.
126. Понятия «стих», «метр» и «ритм» в русской стиховедческой традиции // *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова*. 2017. [Вып.] XI: Славянский стих. С. 12–30.
- Существенно исправленный и дополненный вариант доклада, опубликованного на английском языке: *The Concepts of “Verse”, “Meter” and “Rhythm” in Russian Versification Studies: The “Russian Method” from Formalism to Structuralism and Contemporary Approaches* // *Les enfants de Herbart: Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages* / Éd. par X. Galmiche. Paris: Formalisme esthétique en Europe centrale au XIX^e et XX^e siècles (formesth.com), 2012. URL: <http://formesth.com/fichier.php?idf=127> (accessed 20.09.2017). Direct download link: <http://formesth.com/download.php?idf=127> (accessed 20.09.2017).
127. О задачах поэтических корпусов // *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова*. 2017. [Вып.] XI: Славянский стих. С. 332–337.
128. “Harlots, Wine and Chibouks”: Tobacco Smoking as a Cultural Signifier in the Age of Pushkin // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 2017. Bd. 73. H. 2. S. 285–330.

2.2. Энциклопедические статьи

129. В изд.: Reference Guide to Russian Literature / Ed. by N. Cornwell. London; Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
 Evgenii Baratynskii: 1800–1844: Poet. P. 142–144.
 [Evgenii Baratynskii], Sumerki: Twilight: Poetry collection, 1842. P. 145–146.
 Konstantin Nikolaevich Batiushkov: 1787–1855: Poet and prose writer. P. 148–149.
 Vasilii Andreevich Zhukovskii: 1783–1852: Poet and translator. P. 917–919.
130. Konstantin Nikolaevich Batiushkov // Russian Literature in the Age of Pushkin and Gogol: Poetry and Drama / Ed. by C. A. Rydel. Detroit; Washington, D. C.; London: Brucoli Clark Layman; The Gale Group, 1999. P. 20–37. (Dictionary of Literary Biography; Vol. 205). — With T. H. Fitt.
131. В изд.: Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999. Т. I: А — К.
 Авзония. С. 13–14.
 Армида. С. 62–64.
 Виргилий. С. 188–190.
 Гримм. С. 322–323.
 Диана. С. 352–353.
 Дриады. С. 370.
 Зевес. С. 444–445.
132. В изд.: Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. М.: Русский путь, 2004. Т. II: Л — Я; А — Z.
 Морфей. С. 131.
 Мухи. С. 150–151. — Совместно с И. Г. Добродомовым.
 Нереида. С. 173–174.
 Педант, педанство. С. 256–258. — Совместно с И. Г. Добродомовым.
 Петрарка. С. 275–279.
 Торквато. С. 592–595.
 Филлида. С. 634.
 Фонтенель. С. 647–649.
 Элегия. С. 752–754. (Подпись: *И. П. Федоров*)
 Эпикурейцы. С. 757.
 Ювенал. С. 759–761.
133. Шапир Максим Ильич // Московская энциклопедия / Гл. ред. С. О. Шмидт. М.: Фонд «Московские энциклопедии»; ООО «Московские учебники», 2012. Т. I: Лица Москвы. Кн. 5: У — Я. С. 363.

2.3. Публикации и комментарии

134. *Пушкин А.* Тень Баркова: (Контаминированная редакция М. А. Цявловского в сопоставлении с новонайденным списком 1821 г.) / Публ. и подгот. текста И. А. Пильщикова; Вступит. заметка Е. С. Шальмана // *Philologica*. 1996. Т. 3, № 5/7. С. 133–157.
Резюме на английском языке: *Puškin A.* The Shade of Barkov: (M. A. Ciavlovskij's Reconstruction Compared with the Recently Discovered 1821 Manuscript Copy) // *Ibid.* P. 158.
135. *Цявловский М. А.* Комментарии [к балладе А. С. Пушкина «Тень Баркова»] / Реконструкция текста и примечания И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // А. С. Пушкин. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Рос. акад. наук. *Philologica*. Журнал по русской и теоретической филологии; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Издание подготовили И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 164–348. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).
Исправленный и дополненный вариант публикации: *Цявловский М. А.* Комментарии [к балладе А. Пушкина «Тень Баркова»] / Публикация Е. С. Шальмана; Подготовка текста и примечания И. А. Пильщикова // *Philologica*. 1996. Т. 3, № 5/7. С. 159–286. Резюме на английском языке: *Ciavlovskij M. A.* Commentaries [on A. Puškin's "The Shade of Barkov"] / Ed. by E. S. Šal'man; Preparation of the text and notes by I. A. Pil'sčikov // *Philologica*. 1996. Vol. 3, № 5/7. P. 287–288.
136. Тибулловы элегии в переводе Батюшкова: Материалы для академического комментария // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Рос. акад. наук. Научный совет «История мировой культуры»; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Отв. ред. акад. В. Н. Топоров; Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 2006. С. 267–336.
137. *Иванов Вяч. И.* Il lauro nella poesia del Petrarca = Лавр в поэзии Петрарки [1931] / Публикация, перевод [с итал.] и примечания И. А. Пильщикова // Петрарка в русской литературе / Сост. В. Т. Данченко; Автор вступительной статьи И. А. Пильщиков; Отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Рудомино, 2006. Кн. 2. С. 21–33, 421–422.
138. *Шапир М. И.* Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова *Марксизм и философия языка* / Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков // *Russian Literature*. 2008. Vol. LXIII, № II/IV: Philology and Stalinism / Guest editors: E. Dobrenko, D. Ioffe. P. 231–258. Републиковано в кн.: [20]. С. 459–482.
139. «Читая о Пушкине, я думал о тебе»: Отзывы коллег на монографию Ю. М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин»: (к 30-летию выхода книги) / Публикация и вступительная статья Б. Егорова, Т. Кузовкиной; Комментарии Б. Егорова, Т. Кузовкиной, И. Пильщикова

- // Пушкинские чтения в Тарту / Тартуский ун-т. Кафедра рус. лит. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. [Вып.] 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт. Ч. II. С. 554–576. (Humaniora: Letterae russicae).
140. Невышедшая статья Ю. М. Лотмана «Структурализм в литературоведении» // Русская литература. 2012. № 4. С. 46–69.
141. Стихотворные тексты из архива общества «Зеленая лампа» / Подготовка текста и публикация И. А. Пильщикова и J. Peschio // The Pushkin Review = Пушкинский вестник. 2012. Vol. 15. P. 53–95.
142. Неизвестный отзыв Ю. М. Лотмана о статье Вяч. Вс. Иванова «Поэтика» (Издательская рецензия для «Краткой литературной энциклопедии») // Острова любви БорФеда: Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Санкт-Петербургский ин-т истории; Союз писателей Санкт-Петербурга; Ред.-сост. А. П. Дмитриев и П. С. Глушаков. СПб.: Росток, 2016. С. 696–704. — Совместно с М. В. Труниным.
Прилож.: Лотман Ю. М. Рецензия на статью Вяч. Вс. Иванова «Поэтика», предназначенную для КЛЭ. С. 702–703.
См. также: [123].
143. *Yarkho B.* The elementary foundations of formal analysis [1927] / Trans., with notes, by M. Lavery and I. Pilshchikov // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3, № 2. P. 151–174.
144. Le premier compte rendu russe du Cours de linguistique générale de F. de Saussure (par Maksim Kenigsberg) / Le texte russe a été préparé pour la publication par I. A. Pilščikov et M. I. Šapir; Préface par M. I. Šapir; Traduit du russe par E. Velmezova // *Rozalija Šor (1894–1939) et son environnement académique et culturel* / Éd. par E. Velmezova et S. Moret. Lausanne: Université de Lausanne, 2016. P. 313–318. (Cahiers de l'ILSL; № 47).
145. Заседание Московского лингвистического кружка 1 июня 1919 г. и зарождение стиховедческих концепций О. Брика, Б. Томашевского и Р. Якобсона // *Revue des études slaves*. 2017. T. LXXXVIII, № 1/2: 1917 en Russie. La philologie à l'épreuve de la Révolution. P. 151–175.
Из содерж.: Протокол заседания <МЛК> от 1 июня 1919 г. С. 161–175.
См. также: [169].

2.4. Обзоры, рецензии, рецензионные статьи

146. Истина и метод: [Рец. на кн.]: Х.-Г. Гадамер. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с. // *Alma Mater: Студенческая газета. Тарту*, 1990. № 2. С. 7.
147. Optics of Minds: V. Polukhina. Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Basingstoke; London: The Macmillan Press; New York: St. Martin's Press, 1992. 276 p.: (A Review Article) // *Essays in Poetics*. 1993. Vol. 18, № 2. P. 12–17.

148. Жантильом, бель-фам и розовая ксандрейка: [Рец. на кн.]: Редкие слова в произведениях авторов XIX века: Словарь-справочник / Отв. ред. Р. П. Рогожникова. М.: Русские словари, 1997. 572 с. // Пушкин. 1998. 1 июня, № 3 (9). С. 13.
149. Эпоха Просвещения в зеркале постмодерна: [Рец. на кн.]: А. Строев. «Те, кто поправляет фортуна»: Авантюристы Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 400 с. (Научное приложение; Вып. XIV) // Русская мысль = La Pensée russe. 1998. 6–12 августа, № 4234. С. 18. (Подпись: *Игорь Алексеев*).
150. [Рец. на кн.]: В. Набоков. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. [Науч. ред. и автор вступительной статьи В. П. Старк]. СПб.: Искусство-СПБ; Набоковский фонд, 1998. 926 с.; В. Набоков. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. 1008 с. // Philologica. 1998. Т. 5, № 11/13. С. 403–424. — Совместно с И. Г. Добродомовым.
151. Кентаврологические заметки: [Рец. на кн.]: Сомов В. П. Поэтические иносказания Пушкина. М.: Паритет, 1999. 384 с. // Русский Журнал. 1999. 7 июня. Раздел «Образование». URL: <http://old.russ.ru/edu/99-06-07/pilsch.htm> (accessed 20.09.2017).
152. Американская пушкинист[и]ка в России: путь к читателю // Русский Журнал. 1999. 10 декабря. Раздел «Образование». URL: <http://old.russ.ru/edu/academ/19991210.html> (accessed 20.09.2017).
153. Лотман в воспоминаниях современника: [Рец. на кн.]: Б. Ф. Егоров. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 384 с. (Научное приложение; Вып. XIX) // Русский Журнал: 1997–...: [Сб. материалов]. [М., 2000]. С. 156–165. — Совместно с Е. А. Горным.
Сокращенный вариант опубликован в журнале: Новая Русская Книга. 2000. № 1 (2). С. 75–76.
154. Кибер-коммунизм как виртуальная реальность, или «Барбрук в поход собрался...»: [Рец. на ст.: R. Barbrook. Cyber-Communism: how the Americans are superseding capitalism in cyberspace (www.nettime.org, 6 сентября 1999 г.)] // Русский Журнал: 1997–...: [Сб. материалов]. [М., 2000]. С. 358–367.
155. [Рец. на кн.]: Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений / Вступительная статья Е. В. Невзглядовой и Л. Г. Фризмана; Составление, подготовка текста и примечания Л. Г. Фризмана. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. 528 с. (Новая Библиотека поэта) // Philologica. 1999/2000. Т. 6. № 14/16. С. 377–390.
156. [Рец. на кн.]: Б. Я. Бухштаб. Фет и другие: Избранные работы / Составление, вступительная статья, подготовка текста М. Д. Эльзона при участии А. Е. Барзаха. СПб.: Академический проект, 2000. 560 с. // Новая Русская Книга. 2001. № 2 (9). С. 84–86.

157. [Хроника]: *Frontiers in Comparative Metrics 2*, in memoriam Lucyllae Pszczołowskæ (April 19–20, 2014, Tallinn University, Estonia) // *Studia Metrica et Poetica*. 2014. Vol. 1, № 2. P. 144–157.
158. V šesti jazycích: Nad knihou *Pražská škola v korespondenci*. [Рец. на кн.: *Pražská škola v korespondenci: Dopisy z let 1924–1989*. Praha: Karolinum, 2014. 796 s.] / Přeložila A. Machoninová // *Česká literatura*. 2015. Roč. 63, č. 4. S. 573–584.
159. From Formalism to Structuralism and Beyond (Metatheoretical Meditations): [A Review Article: Ja. S. Levchenko. *Drugaja nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii*. Moscow: HSE, 2012; M. Waldstein. *The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics*. Saarbrücken: VDM, 2008] // *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)*. 2012/2014. № 7/8. URL: http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12_Igor_Pilshchikov.html (accessed 20.09.2017).

2.5. Тезисы докладов

160. К проблеме рецепции // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам СНО: Русская филология / Тартуский ун-т. Тарту, 1988. С. 58–61. — Совместно с Е. А. Горным.
161. К проблеме обновления базы данных для словарей редких слов русского языка // Проблемы русской лексикологии и лексикографии: Тезисы докладов межвуз. науч. конференции 13–15 октября 1998 г. / Министерство образования РФ. Вологодский гос. пед. ун-т. Вологда: Русь, 1998. С. 92–94.
162. «Тень Баркова»: проблемы текстологии и комментария // А. С. Пушкин и мировая культура: Междунар. науч. конференция: Материалы. Москва, 2–4 февр. 1999 г. / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет. М., 1999. С. 70–71.
163. Russian Virtual Library (RVL): Some aspects of visualization of literature text and comments to it // EVA 2004 Berlin: Konferenzband: Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie: 10.–12. November 2004 in den Staatliche Museen zu Berlin am Kulturforum Potsdamer Platz: Die 11. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie *Electronic Imaging & the Visual Arts* / Gesellschaft zur Förderung angewandter Informatik e. V.; Staatliche Museen zu Berlin; EVA Conferences International. [Berlin, 2004]. S. 124–126. — Совместно с В. Б. Литвиновым (V. Litvinov).
164. Критерии подготовки филологически корректных публикаций в сетевой среде // Современные информационные технологии и филология: Тезисы конференции 10–11 окт. 2005 г. / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 54–55.
165. Коммуникация и понимание в концептуальной системе Баратынского // Понимание в коммуникации. 2007: Язык. Человек. Концепция. Текст: Тезисы докладов Междунар. науч. конференции (28 февраля

- 1 марта 2007 г., Москва) / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Науч.-исслед. вычислительный центр. М.: НИВЦ МГУ, 2007. С. 104–105.
166. Problems in Automatization of Basic Procedures Involved in Rhythmic and Syntactic Analysis of Syllabo-Tonic Texts // *Frontiers in Comparative Metrics: in memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts*. November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia / Editors: M.-K. Lotman, M. Lotman. Tallinn: Tallinn University Press, 2008. P. 61–62.
167. An Overview of Juri Lotman's Archive at Tallinn University // *International Congress: Cultural Polyglotism: To the anniversary of Juri Lotman's 90th birthday, Tartu, February 28 — March 2, 2012 = Международный конгресс <<Многоязычие культуры>>, посвященный 90-летию Ю. М. Лотмана, Тарту, 28 февраля — 2 марта 2012: Abstracts*. Tartu: Tartu Ülikool, 2012. P. 34–35. — Совместно с Т. Кузовкиной, Г. Суперфином и М. Труниным (Т. Kuzovkina, G. Superfin, M. Trunin).
168. Переводы Кузмина и Вяч. Иванова из Петрарки и Микеланджело: Стилистика и фоника // *Приношение Кузмину: [Международная научная конференция «Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда», 18–20 октября 2012 г.] / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Издательство Тимофея Маркова, 2012. С. 21–22.*
169. Заседание Московского лингвистического кружка 1 июня 1919 года и проблемы современного стиховедения // *Русский формализм (1913–2013). Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Москва, 25–29 августа 2013: Тезисы докладов / Ред.: Вяч. Вс. Иванов (отв. ред.), И. А. Пильщиков, М. А. Якобидзе. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. С. 226–228.*
См. также: [145].
170. The Moscow Linguistic Circle and the Prague Linguistic Circle on the Relationship Between Linguistics, Poetics and Semiotics // *13th International Conference on the History of the Language Sciences (ICHoLS XIII), UTAD — Vila Real, 25–29 August 2014: Conference Handbook*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Centro de Estudos em Letras, 2014. P. 210–211.
171. Об автоматической спецификации стиха в информационно-аналитической системе = On an Automatic Procedure for the Specification of a Poetic Text for an Open Information-Analytical System // *CEUR Workshop Proceedings. 2015. Vol. 1536: Selected Papers of the XVII International Conference on Data Analytics and Management in Data Intensive Domains (DAMDID/RCDL 2015). Obninsk, Russia, October 13–16, 2015 / Ed. by L. Kalinichenko, S. Starkov. P. 144–151.* — Совместно с В. Н. Бойковым, М. С. Каряевой и В. А. Соколовым (V. Voikov, M. Karyayeva, V. Sokolov, I. Pilshchikov). URL: <http://ceur-ws.org/Vol-1536/> (accessed 20.09.2017).

Прямая ссылка: <http://ceur-ws.org/Vol-1536/paper22.pdf> (accessed 20.09.2017).

172. Is there such a thing as “pure accentual verse” in Russian prosody? // *Frontiers in Comparative Metrics 3: in memory of Jaak Põldmäe*. September 29–30, 2017. Tallinn University, Estonia: Conference abstracts / Editors: M.-K. Lotman, M. Lotman, I. Pilshchikov. Tallinn: [Tallinn University], 2017. P. 33–35.

2.6. Переводы

173. *Пятигорский А.* Философия или литературная критика / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Ступени*. 1991. № 3. С. 12–21.
Перепечатано в кн.: А. [М.] Пятигорский. *Избранные труды*. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 256–263.
174. *Šapir M. I.* “Versus” vs “prosa”: Space-Time of the Poetic Text: [A Synopsis] / Trans. [from the Russian] by J. Andrew and I. Pil’ščikov // *Philologica*. 1995. Vol. 2, № 3/4. P. 48–58.
175. *Эко У.* Предисловие к английскому изданию / Пер. с англ. И. Пильщикова // Ю. М. Лотман. *Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история* / Тартуский ун-т. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 406–417.
176. *Šapir M. I.* The Phenomenon of Baten’kov and the Problem of Mystification: (The Linguistic and Versification Aspect) : [A Synopsis] / Trans. [from the Russian] by J. Andrew and I. Pil’ščikov // *Philologica*. 1997. Vol. 4, № 8/10. P. 140–144; 1998. Vol. 5, № 11/13. P. 126–132.
177. *Liapin S. E.* Demythologizing the Rhythm of the Russian Iambic Tetrameter: (Primarily on the Basis of Deržavin’s Odic Verse): [A Synopsis] / Trans. [from the Russian] by J. Andrew and I. Pil’ščikov // *Ibid.* P. 323–324.
178. *Šapir M. I.* On the Maximum Length of a Line in Vers Libre: (D. A. Prigov and Others) : [A Synopsis] / Trans. [from the Russian] by J. Andrew and I. Pil’ščikov // *Philologica*. 1999/2000. Vol. 6, № 14/16. P. 138–142.
179. *Уэст Дж. Л.* Старообрядцы и предпринимательская культура в царской России / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Предпринимательство и городская культура в России, 1861–1914* / Под ред. У. Брумфилда, Б. Ананьича, Ю. Петрова. М.: Три квадрата, 2002. С. 103–117.
180. *Брумфилд У. К.* Антимодернизм и возрождение неоклассицизма в русской архитектуре, 1906–1916 гг. / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Там же*. С. 141–163.
Перепечатано в сокращении в журнале: *Собрание*. 2008. № 1. С. 66–79.
181. *Херлихи П.* Коммерция и архитектура в Одессе XIX века / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Предпринимательство и городская культура в России, 1861–1914* / Под ред. У. Брумфилда, Б. Ананьича, Ю. Петрова. М.: Три квадрата, 2002. С. 243–259.

182. *Кларк Д. Б.* Потребление и город, современность и постсовременность / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Логос*. 2002. № 3/4 (34). С. 35–64.
183. *Себеок Т. А.* «Я думаю, что я глагол...» / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Лотмановский сборник / Тартуский ун-т. Кафедра рус. лит. Кафедра семиотики; Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед.*; Ред. Л. Н. Киселева и др. М.: ОГИ, 2004. [Вып.] 3. С. 631–641.
184. *Норрис К.* Семиотика в Великобритании / [Пер. с англ. И. Пильщикова] // Там же. С. 871–896.
185. *Рифф Д.* «Гламорама», или Лучше б уж я написал о Ральфе Эллисоне / Авториз. пер. с англ. И. Пильщикова: [Рец. на кн.]: Б. И. Эллис. Гламорاما / Пер. с англ. И. В. Кормильцева. М: Торнтон и Сагден, 2003. 640 с. // *Критическая Масса*. 2004. № 2 (6). С. 82–84.
186. *Рифф Д.* Диалектика безнадежности: *Визуальность и видимость* Московской биеннале / Авториз. пер. с англ. И. Пильщикова и В. Софронова-Антониони // *Критическая Масса*. 2004. № 3 (7). С. 21–27.
187. *Хайек Ф. А. фон.* Предисловие к репринтному изданию 1976 года; Предисловие к американскому карманному изданию 1956 года / Пер. с англ. И. Пильщикова // Ф. А. фон Хайек. Дорога к рабству / Пер. с англ. М. Гнедовского, И. Пильщикова. М.: Новое издательство, 2005. С. 7–25. (Б-ка Фонда «Либеральная миссия»).
188. *Сафран Г.* Любовные песнопения между сакральным и повседневным: пушкинские «Подражания» в контексте перевода Библии / Пер. с англ. И. Пильщикова // *Пушкинский сборник / Сост. И. Лошилов, И. Сурач*. М.: Три квадрата, 2005. С. 139–164. (Филология).
189. *Факкани Р.* Из маргиналий к берестяным грамотам / Пер. с итал. И. Пильщикова // *Vittorio: Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды / Сост. С. Бочаров, А. Парнис*. М.: Три квадрата, 2006. С. 427–433. (Филология).
190. *Ронен О.* Два образа «заумной» поэзии у акмеистов / [Авториз. пер. с англ. И. Пильщикова] // *Philologica*. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. С. 268–270.
191. *Марков В. [Ф.]* Италия в поэзии Михаила Кузмина / Пер. с англ. и публикация И. А. Пильщикова // *Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова; Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)*. СПб.: Реноме, 2015. С. 457–479.
192. *Стейнер П.* Искусство, право и наука в модернистском ключе: Шкловский, Шмитт, Поппер / Авториз. пер. с англ. И. Пильщикова // *Новое литературное обозрение*. 2016. № 139. С. 16–30.
Републиковано в кн.: [11]. С. 54–70.
193. *Gasparov M., Lotman M., Rudnev P., Tarlinskaja M.* Approaches to verse theory in the works of Jaak Põldmäe / Trans. by I. Pilshchikov and M. Tarlinskaja; Ed. by I. Pilshchikov // *Studia Metrica et Poetica*. 2017. Vol. 4, № 1. P. 130–149.

2.7. Каталоги

194. Dante e gli studi danteschi: Аннотированный каталог сетевых ресурсов на январь 2002 г. // Дантовские чтения 2001 / Рос. акад. наук. Научный совет по истории мировой культуры. Дантовская комиссия; Под общей ред. А. Илюшина. М.: Наука, 2002. С. 236–267.
195. Dante e gli studi danteschi: Аннотированный каталог сетевых ресурсов на июль 2004 г. // Дантовские чтения 2004 / Рос. акад. наук. Научный совет «История мировой культуры». Дантовская комиссия; Под общей ред. А. Илюшина. М.: Наука, 2005. С. 243–264.

3. Справочные издания

196. Конкорданс к текстам Ломоносова. ФЭБ, 2009–... URL: <http://feb-web.ru/feb/lomoconc/abc/> (accessed 20.09.2017). — Совместно с А. Е. Поляковым и М. Б. Бергельсон.
197. Словник и словарь-тезаурус теории стиха русской формальной школы. М.: Philologica, 2016. 60 с. (Philologica russica et speculativa; Т. VIII). URL: http://rvb.ru/philologica/series_rus/series08rus.htm (accessed 20.09.2017).

4. Интервью

198. Смысл филологического акта — в усвоении и обновлении традиции: [Интервью с И. Пильщиковым] / Беседовал М. Калужский // Новая Сибирь. 1995. 14 сентября, № 11 (96). С. 14.
199. [Ответы на анкету «Филологи о Данте»] // Дантовские чтения 2001 / Рос. акад. наук. Научный совет по истории мировой культуры. Дантовская комиссия; Под общей ред. А. Илюшина. М.: Наука, 2002. С. 33–36.
200. Русская виртуальная библиотека: Классическая русская литература с профессиональными комментариями и исследовательскими материалами: [Ответы Е. Горного, В. Литвинова и И. Пильщикова на анкету журнала «Мир ПК»] // Мир ПК. 2004. № 12. CD-приложение (Мир ПК — диск. Раздел «Люди и компьютеры. История в лицах»).
201. Запретная филология: «Лента.ру» разобралась в происхождении русского мата: [Интервью с И. Пильщиковым] / [Беседовал] А. Кояев // Лента.ру: Наука и техника. 2013. 2 апреля. URL: <http://lenta.ru/articles/2013/04/02/mat/> (accessed 07.07.2013).

Интервью удалено с сайта 8 июля 2013 г. по требованию Роскомнадзора в соответствии с письмом № 05КМ-15586 от 5 июня 2013 г. URL: <http://lenta.ru/news/2013/07/08/swearwords/> (accessed 20.09.2017).

Републиковано на сайте «Историческая правда» (раздел «Интервью») под заглавием: «Русский мат — это наше, родное». URL: <http://www.istpravda.ru/interview/2838/> (accessed 20.09.2017).

202. [Intorno al formalismo russo]: Intervista con Igor' Pil'shikov / O. Discacciati // *Enthymema*. 2013. № IX. P. 389–394. URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3606> (accessed 20.09.2017).
203. Digital Humanities — это что-то новое или мы уже давно этим занимаемся?: Интервью с И. Пильщиковым / Беседовал М. Маяцкий // *Логос*. 2015. Т. 26, № 2 (104). С. 14–36.
204. Kolm küsimust vene vormikoolkonna kohta: Kirjandusteoreetik I. Pilštšikov: [Intervjuu] / M. Trunin // *Sirp*. 2015. 28 august, № 34 (3554). Lk. 14.
205. Игорь Пильщиков о поэтике «Арзамаса» / Разговор: К. Головастикова // *Арзамас: Спецпроект: 200 лет «Арзамасу»*. [2015. 26 октября]. URL: <http://arzamas.academy/materials/887> (accessed 20.09.2017).
206. Игорь Пильщиков: «У цифровой филологии большое будущее» / Разговор: К. Головастикова, И. Калитеевская // *Арзамас*. [2016. 29 сентября]. URL: <http://arzamas.academy/materials/1161> (accessed 20.09.2017).

5. *Varia*

207. «Я не имел намерения переводить Ариосто... я хотел его просто прочитать» / С М. Л. Гаспаровым беседовали Е. Горный, Д. Кузовкин, И. Пильщиков. Фотографии А. Протсина // *Alma Mater: Студенческая газета*. Тарту, 1990. № 2. С. 2–3, 6–7.
208. Несколько слов об учителе: (К 65-летию профессора Тартуского университета Л. И. Вольперт) // *Сов. Эстония*. 1991. 17 апреля. С. 4. — Совместно с Е. Мирецкой.
209. Утрата российской науки: [О смерти М. И. Шапира] // *Книжное обозрение*. 2006. № 33 (2095). С. 2.
210. Максим Ильич Шапир (25.VIII 1962 — 3.VIII 2006) // *Philologica*. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. С. 7–26. — Совместно с М. В. Акимовой, М. А. Дзюбенко, А. А. Илюшиным, Н. В. Перцовым, О. Г. Постновым, О. Роненом и А. И. Федутой.
211. «Philologica» // *Русский язык за рубежом*. 2007. № 6 (205). С. 113–114. Без подписи.
212. Lotman's Cultural Semiotics, Globally // *Mobilitas Compass 2013: Grantees*. Tallinn: Estonian Research Council (Eesti Teadusagentuur), 2014. P. 39.
213. Предисловие // П. С. Рейфман. *Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: В 2 т. / Под ред. Г. Г. Суперфина*. М.: «Пробел-2000», 2015. Т. 1: *Цензура в дореволюционной России*. Вып. 1: *Допетровская Россия — первая треть XIX в.* С. 5–9. — Совместно с В. С. Парсамовым.
214. Второе столетие русского формализма: В преддверии сборника «Эпоха остранения»: От составителей // *Новое литературное обозрение*. 2016. № 139. С. 14–15. — Совместно с Я. Левченко.

См. кн.: [10].

За издавача
Доц. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петровадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено децембра 2017.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. – 1984, 26–. – Нови Сад : Матица српска, 1984–. – 24 cm

Годишње два броја. – Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије