

Смерть и жизнь — во власти языка,
и любящие его вкусят от плодов его.
(Притчи 18:21)



REVIEW

OF THE RUSSIAN
CHRISTIAN
ACADEMY

FOR THE HUMANITIES

Philological Sciences

2023

volume 4

issue 1–2

Since 2020

*Published
4 times a year*

St. Petersburg

ВЕСТНИК

РУССКОЙ
ХРИСТИАНСКОЙ
ГУМАНИТАРНОЙ
АКАДЕМИИ

2023

ТОМ 4
выпуск 1–2

Филологические науки

*Издается
с 2020 г.*

*Выходит
4 раза в год*

Санкт-Петербург

Главный редактор

Д. К. Богатырёв

Зам. главного редактора

Е. Китова

Редакционная коллегия

О. В. Богданова, И. О. Ермаченко,
Я. С. Иващенко, Ч. Пило Боил ди Путифигари,
Т. С. Росянова, А. А. Сеницын, Н. С. Широглазова

Редакционный совет

Ю. Л. Воротников, А. Г. Гачева, М. Денн, И. В. Дергачёва,
Ю. В. Еремин, И. А. Есаулов, В. Н. Захаров, Э. Меттини, А. Ночера,
Е. Р. Пономарев, А. Сорелла, И. Н. Сухих, Б. Н. Тихомиров

Вестник Русской христианской гуманитарной академии.
Филологические науки
2023. Том 4. Вып. 1–2. — СПб.: Изд-во РХГА, 2023.

ISSN 2712-844X

Editor-in-Chief

Dmitry Bogatyrev

Editor

Elena Kitova

Editorial Board

Olga Bogdanova, Igor Yermachenko,
Jana Ivaschenko, Cecilia Pilo Boyl di Putifigari,
Tatiana Rosyanova, Alexander Sinitsyn, Natalia Shiroglazova

Advisory Board

Yury Vorotnikov (Moscow, Russia), Anastasia Gacheva (Moscow, Russia),
Mariz Denn (Bordeaux, France), Irina Dergacheva (Moscow, Russia), Yury
Eremin (St. Petersburg, Russia), Ivan Esaulov (Moscow, Russia), Vladimir
Zakharov (Moscow, Russia), Emiliano Mettini (Moscow, Russia), Antonina
Nochera (Palermo, Italy), Evgeny Ponomarev (St. Petersburg, Russia), Antonio
Sorella (Abrutstso, Italy), Igor Sukhikh (St. Petersburg, Russia), Boris Tihomirov
(St. Petersburg, Russia)

The Russian Christian Academy for the Humanities
named after Fyodor Dostoevsky Publishing House
St. Petersburg, Russia

© Русская христианская
гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского, 2023
© Авторы выпуска, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

- Авдонина Л. Н.*
«В Россию можно только верить»
(Лингвопоэтический анализ стихотворения Ф. И. Тютчева
«Умом Россию не понять...»).....9
- Сидоров А. Ю.*
Гора Амба и озеро Тамунь сквозь призму палеолингвистики24

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Жилене Е. С.*
Русские народные пословицы и поговорки
в интерпретации Владимира Сорокина35
- Митрофанова И. А.*
Смерть автора в постмодерной литературе
(по повести Л. Петрушевской «Время ночь»)43
- Чжан Юй*
«Милая Шура» Татьяны Толстой в контексте литературных аллюзий.....52

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Данилевская М. Ю.*
«Записки» М. И. Глинки:
к проблеме экзистенциального и репрезентативного.....65

<i>Китова Е.</i>	
Слово и его собственник (размышления о творческом процессе)	80
<i>Смирнова Н. С., Полякова М. А.</i>	
Колыбельная песня как пространство реализации мировоззренческих доминант русской и англосаксонской культур	110

**ПЕРЕВОДЫ.
ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

<i>Маттеи Н. В.</i>	
Даймонион Джованни Пасколи	123
<i>Михайлова М. В.</i>	
Вместо предисловия	131
<i>Пруайяр Ж. де</i>	
Чехов-христианин (пасхальные и рождественские рассказы) <i>Перевод М. В. Михайловой</i>	133

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АРХИВ

<i>Китова Е.</i>	
Вместо предисловия	143
<i>Ильёв С. П.</i>	
Литературно-творческие рефлексии Андрея Белого в его книге «Ветер с Кавказа»	147

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ АКАДЕМИИ

<i>Широглазова Н. С.</i>	
О присвоении Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского	160
<i>Синицын А. А.</i>	
От Геродота до Акиры Куросавы и Тимоти Мортоната: заседание культурологического семинара «Логос. Этнос. Миф: лики и отблески культуры — VIII»	170
<i>Синицын А. А.</i>	
Юбилей пушкиниста. К 60-летию Алексея Викторовича Ильичёва	178

CONTENTS

LANGUAGE STUDIES

- Avdonina L. N.*
'In Russia One Can Only Believe'
(Linguopoetic Analysis of F. I. Tyutchev's Poem
Russia Cannot be Understood by the Mind...)9
- Sidorov A. Yu.*
Mount Amba and Lake Tamun Through the Prism of Paleolinguistics 24

LITERARY STUDIES

- Zhilene E. S.*
Russian Folk Proverbs and Sayings in the Interpretation of Vladimir Sorokin 35
- Mitrofanova I. A.*
The Death of the Author in Postmodern Literature
(Based on the Novel by L. Petrushevskaya *Time is Night*)43
- Zhang Yu*
Sweet Shura by Tatiana Tolstaya in the Context of Literary Allusions.52

INTERDISCIPLINARY STUDIES

- Danilevskaya M. Yu.*
Notes by M. I. Glinka: On the Problem of the Existential and Representative.65
- Kitova E.*
The Word and Its Owner (Meditations on the Creative Process)80

<i>Smirnova N. S., Polyakova M. A.</i>	
Lullaby as a Space for Realisation of Worldview Dominants of Russian and Anglo-Saxon Cultures	110

TRANSLATIONS. TRANSLATION STUDIES

<i>Mattei N. V.</i>	
Giovanni Pascoli's Daimonion	123
<i>Mikhaylova M. V.</i>	
In Lieu of a Foreword	131
<i>De Proyart J.</i>	
Chekhov as a Christian (Easter and Christmas stories)	
<i>Translation by M. V. Mikhaylova</i>	133

PHILOLOGICAL ARCHIVE

<i>Kitova E.</i>	
In Lieu of a Foreword	143
<i>Ilyev S. P.</i>	
Literary and Creative Reflexions of Andrei Bely in His Book Wind from The Caucasus	147

IN THE HALLS OF ACADEME

<i>Shiroglazova N. S.</i>	
On awarding the Russian Christian Humanitarian Academy with the name of F. M. Dostoevsky	160
<i>Sinitsyn A. A.</i>	
From Herodotus to Akira Kurosawa and Timothy Morton: Session of the Cultural Seminar 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — VIII'	170
<i>Sinitsyn A. A.</i>	
Jubilee of a Pushkin Scholar. To the 60th Anniversary of Alexey Ilyichev	178

УДК 81:821.161.1

*Л. Н. Авдонина**

«В РОССИЮ МОЖНО ТОЛЬКО ВЕРИТЬ» (ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. И. ТЮТЧЕВА «УМОМ РОССИЮ НЕ ПОНЯТЬ...»)

В статье представлен лингвопоэтический анализ знаменитого стихотворения Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять...». Философская миниатюра поэта уже более ста пятидесяти лет находится в центре внимания мировой общественности. Это итог многолетних размышлений Тютчева об отношениях России и Запада. В четверостишии отражено философско-поэтическое восприятие России и ее исторической миссии, переданы особенности национального характера русского народа и его безграничная любовь к родной стране. На фоне литературного, культурологического, исторического контекстов изучено идейно-художественное содержание миниатюры, проанализирована семантика данного произведения и его подтекст. Проведенный анализ является филологическим подтверждением философского спора об уникальности России, о ее силе, стихийности и непредсказуемости, что до сих пор не может понять и принять Запад.

Ключевые слова: Федор Тютчев, Россия, Запад, вера, лингвопоэтический анализ, жанр философской миниатюры, идейно-художественное содержание, подтекст, семантика.

L. N. Avdonina

'IN RUSSIA ONE CAN ONLY BELIEVE'

(Linguopoetic Analysis of F. I. Tyutchev's Poem

'Russia Cannot be Understood by the Mind...')

The article presents a linguopoetic analysis of F. I. Tyutchev's famous poem *Russia Cannot be Understood by the Mind...* This philosophical miniature has remained the focus of the world's attention for for a century and a half. The poem is the result of Tyutchev's long-term thinking on relations of Russia and the West. The quatrain reflects philosophical and poetic perception of Russia with its historical mission, conveys the peculiarities of the national character of Russian people and their boundless love for the motherland. The article analyzes the ideological and artistic content of the miniature, its semantics and subtext considering

* Авдонина Лионора Николаевна, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Пермь; lionora50@mail.ru

Lionora N. Avdonina, PhD in Philology, independent researcher, Perm; lionora50@mail.ru

literary, cultural and historical contexts. The analysis of the poem shows the importance of the philosophical dispute about Russia's uniqueness, its strength, spontaneity and unpredictability, which the West still cannot understand and accept.

Keywords: Fyodor Tyutchev, Russia, the West, faith, linguopoetic analysis, genre of philosophical miniature, ideological and artistic content, subtext, semantics.

Как ни странно это кажется:

гордость производит неверие, а смирение веру.

Л. Толстой

Творчество Ф. И. Тютчева его современники-писатели оценивали довольно высоко. Л. Н. Толстой называл его среди своих любимых поэтов, говорил, что «без него нельзя жить» и признавался: «Когда-то Тургенев, Некрасов... едва смогли уговорить меня прочесть Тютчева, но зато когда я прочел, то просто обмер от величины его творческого таланта» [14, с. 138].

Знакомом поэтического творчества Ф. И. Тютчева проявил себя Н. А. Некрасов, опубликовавший в 1850 году в журнале «Современник» статью «Русские второстепенные поэты», вторую часть которой посвятил любимому поэту. Он относил «стихотворения г<осподина> Ф. Т<ютчева> ... к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии», считал, что «все <немногое> написанное им носит на себе печать истинного и прекрасного таланта, нередко самобытного, всегда грациозного, исполненного мысли и неподдельного чувства». Но в то же время, акцентируя внимание на небольшом количестве лирических произведений, противоречил сам себе, называя его второстепенным поэтом, но предполагая, что «если б г<осподин> Ф. Т<ютчев> писал более, талант его доставил бы ему одно из почетнейших мест в русской поэзии» [14, с. 52–53]. (Воистину «Нам не дано предугадать...»)

Настоящее признание пришло к Ф. И. Тютчеву во времена социальных катаклизмов на рубеже XIX–XX веков, когда его стали считать одним из выдающихся выразителей русской идеи. На невероятную высоту Ф. И. Тютчева поднял писатель и религиозный философ Д. Мережковский, называя его «современнейшим, всемирнейшим» русским поэтом, в сравнении с которым Солнце нашей поэзии А. С. Пушкин проигрывает:

Мысль делает его (Тютчева. — Л. А.) всемирным, ибо существо мысли всемирно. Пушкин, даже в лучших переводах, непонятен для нерусских; он только для нас, *изнутри* всемирен. Тютчев, если бы его перевести как следует, был бы так же понятен, как Л. Толстой и Достоевский: он и для мира, *извне* всемирен [10, с. 10].

Концепцию русской идеи в творчестве Тютчева одним из первых рассматривает В. С. Соловьев в очерке «Поэзия Ф. И. Тютчева». Разделяя убеждения Ф. И. Тютчева, высказанные им в статье «Россия и Революция» (1848), В. С. Соловьев раскрывает смысловой центр тютчевской поэзии — тему России, христианское преображение которой связано с идеалами добра и веры. Анализируя Тютчева, Соловьев согласен с утверждением: революция, как враг христианства, способна уничтожить цивилизацию Запада, но у России, христианской страны, и ее христианского народа, способного «к самоотречению и самопожертвованию», «достанет веры в решительную минуту, <если

она» не отступит перед своим призванием» стать спасительницей всего мира [20, с. 144, 157]. В. С. Соловьев предлагает читателям свою оценку взглядов Ф. И. Тютчева. Учтывая, что Россия «еще не покрыта ризой Христа» (это признает сам поэт), «судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного, а от исхода внутренней нравственной борьбы светлого и темного начала в ней самой». Всемирное признание придет к России, если осуществится «внутренняя победа добра над злом в ней». Философ мечтает увидеть Россию «христианским царством в полном смысле этого слова — царством правды и милости» [15, с. 120].

Еще современники называли Ф. И. Тютчева «поэтом мысли»: первый биограф и его зять И. С. Аксаков высказывал предположение, что тютчевская поэзия «не то что мыслящая поэзия, — а поэтическая мысль», и приводил развернутое сравнение, подтверждающее его высказывание: «...внешняя художественная форма не является у него надетой на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли» [3]. Поэт Серебряного века В. Брюсов развивает эти взгляды на поэзию Тютчева: все стихотворения Тютчева, «превращаясь» в философские, «всегда полны мысли», пишет он, приглашая нас прислушаться: «В каждом его стихотворении чувствуется не только острый глаз и чуткий слух художника, но и ум мыслителя» [4, с. 193]. Творчество Тютчева стало поэтической философией, размышлением на главную его тему — тему России.

В историю русской поэзии Тютчев вошел как автор небольших стихотворений, зачастую миниатюр-четверостиший афористической формы. В 60-е — в начале 70-х гг., в последние годы жизни, поэт обращается к жанру миниатюры на политические и философские темы. В самом известном из таких произведений отражено философско-поэтическое восприятие России, ее исторической миссии, особенностей национального характера русского народа:

Умом — Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить [19, с. 165].

Жанр четверостишия — поэтическая миниатюра, которая представляет собой лаконичное размышление на философскую тему, отличается завершенностью содержания, имеет запоминающуюся словесную форму. «Умом — Россию не понять...» — одна из таких философских миниатюр Ф. И. Тютчева — была написана 28 ноября (10 декабря) 1866 года, а впервые появилась в печати в «Сборнике стихотворений» 1868 года*.

* Как и многие стихи поэта, известные всему миру строки были написаны на небольшом клочке бумаги. В соответствии с авторской пунктуацией:

Умом — Россию не понять,
Аршином общим не измерить —
У ней, особенная статья —
В Россию можно только верить

Эти четыре строчки о России, которые уже более 150 лет находятся в центре внимания мировой общественности, сегодня так же современны, как и в год своего написания. Они стали итогом многолетних размышлений поэта об отношениях России и Запада, резюмирующим выводом, напоминающим Западу, что «есть Восточная (Европа) и что имя ей — все та же проклятая Россия, с давних пор столь подозрительно ненавистная всему цивилизованному миру!» — пишет Ф. И. Тютчев 22 сентября 1868 года И. С. Аксакову [21, с. 351]. Поэт продолжает утверждать, что Россию невозможно отделить от Европы, к чему стремились большинство славянофилов, в том числе и идеолог славянофильства И. Я. Данилевский. Россия была, есть и будет Европой, причем занимая восточную часть Европы и объединяя славян, она всегда будет значимой частью Европы, и с этим Запад не может не считаться. Появление стихотворения — еще одна попытка Ф. И. Тютчева изменить отношение Запада к России.

Соединив в себе философию и поэзию, это стихотворение является самой загадочной философской миниатюрой Ф. И. Тютчева. Над ним размышляют философы, его цитируют и комментируют в смутные времена общественные деятели и политики, его художественную выразительность оценивают писатели и литературные критики.

Композиция стихотворения — одна строфа, состоящая из 4-х строк. Четверостишие, или катрен, появилось в поэзии Ф. И. Тютчева, во-первых, под влиянием западноевропейской традиции, с которой он соприкасался долгое время, находясь в Германии в качестве посла, а во-вторых, именно такая строфа передает афористичность поэтических текстов Ф. И. Тютчева и глубину его мысли, «спрятанную» в подтексте. «Умом Россию не понять...» — классический катрен с особым назначением строк, рифмой, размером. Миниатюра написана четырехстопным ямбом, самым распространенным размером всех его четверостиший, и имеет перекрестную рифму АВАВ.

Умо'м || Росси' || ю / не || поня'ть
 Арши' || ном о' || бщим /не || изме' || рить
 У не'й || /осо' || бенна || я ста'ть —
 В Росси' || ю мо' || жно /толь || ко ве' || рить.

Обычно четырехстопный ямб подчеркивает плавное, несколько монотонное течение философского размышления, но облегченные стопы (пиррихий) в каждой строке нарушают чеканный ритмический рисунок стиха, удлиняя стопу, делают ее гибкой. Поскольку при определении размера на частицы, союзы и некоторые другие слова ударение не падает, то возникают облегченные, безударные стопы, в которых ритмико-интонационные паузы рассекают строку

Именно эта версия хранится в Пушкинском Доме (РГАЛИ. Ф. 505. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 2). Как заметили авторы комментариев, в автографе сохранилась своеобразная расстановка знаков препинания: «обращает на себя внимание тире в первой строке: “Умом — Россию не понять” (оно сохраняется как обозначающее паузу в ритме стиха). Отсутствует какой-либо знак в конце всего четверостишия, во 2-й строке вместо точки тире, а в 3-й поставлена запятая после “У ней”» [19, с. 529–530].

и выделяют значимые в смысловом плане слова каждой строки: *не понять* — *не измерить* — *особенная статья* — *только верить*.

Такое нарушение однообразия ритмического рисунка имеет большое значение для понимания семантики текста. Рифмуются ключевые слова миниатюры: это три глагола и имя существительное. Рифма *понять* (инфинитив) / *статья* (имя существительное) — точная, ассонансная, мужская; рифма *измерить* (инфинитив) / *верить* (инфинитив) — точная, ассонансная, женская. В четверостишье присутствует и внутренняя рифма (тавтологическая) *Россию* — в *Россию*, основанная на повторе важных для авторского замысла слов. Если рассмотреть семантику рифмующихся слов, то, подчеркивая авторскую позицию, она выражает следующее: *не понимать характер; верить, не оценивая*. Строки с мужскими рифмами произносятся отрывисто, резко обрывая звучание, а женские рифмы, наоборот, продлевают строки, которые теперь звучат протяжно, что происходит за счет незаконченной пятой стопы. Можно отметить, что ритмический рисунок данного стихотворения является самым распространенным, классическим рисунком в поэтике Тютчева: строение строфы и строк, стихотворные размеры и рифма подбираются автором, скорее всего, неосознанно, но тем не менее они существуют в системе и оттеняют идейно-тематическое содержание стихотворного текста.

Итак, классическая стихотворная система поэта, доведенная до художественного совершенства, ставит его в один ряд с величайшими мастерами русского стиха. В. Брюсов, к примеру, искренне восхищался изысканностью тютчевского стиха и связывал это с применением вторичных средств изобразительности — внутренних рифм и ассонансов, «которые были хорошо известны поэтам античным, но которыми пренебрегают многие из выдающихся современных поэтов» [4, с. 207–208].

Мир Тютчева — это некая абстрактная конструкция, в которой переплелись его мысли, связанные с вопросами современной ему философии и политики, с любовью к России и верой в нее, со страстью, во многом определявшей события его личной жизни, с природой, которая вызывала в нем раздумья о тайнах всего живого. Как это отразилось в слове? Поэтическое слово, особенно в философских стихах, стало обобщением, намеком на существующее положение вещей только потому, что высказанная мысль не может существовать («Мысль изреченная есть ложь»). Наверное, потому что мысль и слово — единицы разных систем, и слово не может передать содержание мысли в полном объеме.

Общественно-политические и философские взгляды Ф. И. Тютчева составляют содержание широкого контекста — биографического, исторического и культурологического. В. А. Твардовская, один из авторитетных исследователей, называет противоречивыми взгляды поэта, отмечая, что в тютчевском восприятии мира «причудливо сплелись мудрость и наивность, прозорливость и поверхностность, глубина и незрелость, трезвый реализм и элементы мифологии» [17, с. 165]. Тютчева невозможно отнести ни к одному из современных течений, тем не менее в мировосприятии поэта можно различить близость к консервативной идеологии: «признание самодержавия, православия главными устоями русской жизни». По убеждению В. А. Твардовской, «ближе

всего ему (Ф. И. Тютчеву. — Л. А.) было в русской общественной жизни славянофильство — главным образом, его верой в объединительное предназначение России для славянского мира» и самобытность, противопоставляющая ее Западу. Однако поэт разделял не все взгляды славянофилов: не верил «в крестьянскую общину и ее роль в будущем строе», «остался чужд идеализации патриархальных устоев крестьянской жизни» [17, с. 165].

В последние годы жизни тема России становится особенно болезненной в поэзии Ф. И. Тютчева. Проникновенно звучат слова В. Вейдле о России Тютчева, которая «открылась ему в наибольшей глубине его духовного опыта, <...> потому что о самом сокровенном [Ф. И. Тютчев] вообще говорить не любил». И далее В. Вейдле замечает:

И подобно тому как с той же крайней скромностью и почти извинением говорил он всегда о своих стихах, так и Россию предпочитал публично превозносить и частным образом поругивать, а самое тайное, что о ней знал, во всей полноте только раз и как-то само собой у него сказалось — больше он к этому не возвращался, даже и в стихах продолжал молчать. Впрочем, говорить, рассказывать, расписывать было и не нужно: достаточно было оставаться тем поэтом, каким он всегда был. Стихи и тайное ведение России несказанным образом были в нем одно. И в сущности все, что он думал о ней, вся гордость, и тревога, и печаль, — все это было ничто рядом с тем, как она дышала в дыхании его стиха, как жила и живет до сих пор в жизни его слова [6, с. 161].

Ю. Лотман называет тютчевское слово «особым» и рассматривает произведение Тютчева «как некий единый глубинный текст, лежащий в сознании автора и читателя», и именно это, с его точки зрения, позволяет создать «абстрактную конструкцию тютчевского мира» [9, с. 283]. Таким образом, слово Тютчева представляет некий знак, своеобразный намек на более глубокое значение слова в подтексте, которое очень важно установить в процессе анализа и которое достаточно ярко проявилось в миниатюре Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять...». Современники отмечали особое мастерство поэта в умении обобщать сведения на философские темы и делать выводы в афористичной форме. Впервые способность выражать мысли сжато и кратко отмечал в поэтике Ф. И. Тютчева еще И. С. Тургенев. Наблюдая за художественными особенностями четверостиший, он заметил, что «самые короткие стихотворения г<осподина> Тютчева почти всегда самые удачные» [14, с. 57].

Философская миниатюра «Умом Россию не понять...», построенная по типу рассуждения, имеет три смысловые части. Первые две строки — это тезис. Третья строка — объяснение выдвинутого тезиса, а четвертая — вывод. Каждая строка афористически отточена и представляет собой законченную, кратко выраженную мысль — по сути афоризм.

Миниатюра Тютчева выражает в художественной форме определенный философский взгляд на Россию, и поскольку сделанные поэтом обобщения не раскрывают своего глубинного смысла, его необходимо извлечь из подтекста, обратившись к широкому контексту и используя различные приемы и методы.

Тезис, первые две строки, основан на синтаксическом параллелизме: однотипное построение первых двух безличных предложений с косвенными

дополнениями, выраженными именами существительными *Умом* — *Аршином* в творительном падеже и отрицательном синтаксическом параллелизме, который часто используется в фольклоре (например, в народной песне): *не понять, не измерить*.

В первой строке имя существительное *ум* употреблено в значении «сознание, рассудок», имеет оттенок «здравый смысл, способность оценивать обстановку...» [13, с. 488–489]. Слово *ум*, по М. Фасмеру, родственно славянским языкам, «лит. *aučiõ* “разум”, вост.-лит. *aumeniõ* “память”, *omeniõ*, *omena* ж. “сознание, чувство”, *omẽ* “повадка»» [25, с. 161]. Таким образом, этимология связывает в слове два противоположных значения: разум и чувство. То же самое находим в словаре В. Даля: «это одна половина *духа* его, а другая *нрав, нравственность, хотенье, любовь, страсти*; в тесном значении *ум* или *смысл, рассудок*, есть прикладная, обиходная часть способности этой (*ratio, Verstand*), низшая степень, а высшая, отвлеченная: *разум, (intellectus, Vernunft)*», что подчеркивает пословица: «Мужичий *ум* говорит: *надо*, бабий *ум* говорит: *хочу*» [7, с. 52, 246]. Подтверждает такое значение слова и православный словарь «Азбука веры», определяя *ум* как «разумную силу души», в православных текстах у слова *ум* есть синоним *дух* [2].

Семантика четверостишия в целом основана на антитезе, поэтому представляется возможным использовать этот прием при анализе слов отдельных строк, подобрав к ним антонимы. В первой строфе, используя данную стилистическую фигуру, можно «оживить» семантику слов, которая определяется как раз с помощью антонимов. К имени существительному *ум* подберем два антонимических ряда: *ум* — *глупость, тупость, безумие*; *ум* — *чувство, сердце, душа*. Значение слов второго антонимического ряда смыкается с отдельными значениями слова *ум*: *хотенье, любовь, разумная сила души*. Россия для Тютчева, для Запада, для нее самой была, есть и будет всегда тайной. Понять ее с помощью ума, логически выстроенных умозаключений невозможно. У Ф. И. Тютчева существует свой путь познания России — познание через сердце, через надежду, любовь, веру. Поэтому слово *ум* имеет в рассматриваемом четверостишии антонимы: *чувство, сердце, душа*. Но в подтексте эти же слова являются синонимами, подчеркивая мировоззренческие позиции поэта. Антонимический ряд к глаголу *не понять* состоит из слов: *понять, исправить ошибку, указать истину*, а синонимом является глагол *ошибиться*, пожалуй, единственный, близкий по значению к основному глаголу. Итак, прокомментировать первую строчку можно следующим образом: *основываясь на здравом смысле, в представлении России можно ошибиться; понимание России связано с разумом души*.

Вторая строка построена на использовании фразеологических выражений, относящихся к устному народному творчеству: «*мерить всех на один аршин* — подходить ко всем с одинаковыми требованиями без различий; *мерить на свой аршин* — судить о ком-, чем-л<ибо> односторонне, со своей личной точки зрения; *мерить кого-что обыкновенным (или общим) аршином* — рассматривать кого-, что-л<ибо> как рядовое, обычное явление» [12, с. 48]. Лексика философской миниатюры нейтральная, нарочито прозаическая. Появление на этом фоне устаревшего, вышедшего из употребления слова (историзма) *аршин*,

по мнению Ю. Н. Тынянова, «усиливает стилистические особенности» текста, изменяет его «лексический колорит». Исследователь не сомневается, что поэт осознанно «вырабатывает особый язык, изысканно архаический», потому что «помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй» [18, с. 46–47]. Имя прилагательное *общий* в сочетании с именем существительным *аршин* получает переносное значение — «определенные, устоявшиеся взгляды, параметры, общие для оценки того или иного явления, события, предмета», которое усиливает семантическую значимость и художественную выразительность приведенных выше средств устного народного творчества. Синтаксический отрицательный параллелизм экспрессивно выделяет смысловой план глаголов без отрицательной частицы *не*, образуя антонимы *понять*, *измерить*, *индивидуальный* (несмотря ни на что, Россию надо все-таки и *понять*, и *измерить*), и усиливает выразительность этих строк. Итак, совместив 1-ю и 2-ю строки и рассмотрев положение слов в контексте, получаем тезис для размышления, который можно прокомментировать так: *нельзя, основываясь на здравом смысле, понять Россию, понимание России связано с разумом души; нельзя оценивать ее с точки зрения общих, устоявшихся позиций; предъявляемые к России требования должны учитывать ее индивидуальность*.

Обоснование тезиса связано с национальной идеей России и основывается, по убеждению С. Булгакова «на религиозно-культурном мессианизме, в который с необходимостью отливается всякое сознательное национальное чувство». «Народное мировоззрение и духовный уклад, — полагает философ, — определяется христианской верой. <...> идеал его — Христос и Его учение, а норма — христианское подвижничество» [5, с. 295]. Такое подвижничество было свойственно и Ф. И. Тютчеву.

Третья строка, краткое обоснование тезиса, построена на использовании семантики словосочетания *особенная статья*. Имя существительное *статья* — устаревшее, является *архаизмом* и так же, как и историзм *аршин*, усиливает выразительность лексического колорита этой строки. По мнению М. Фасмера, имя существительное *статья* существует во всех славянских языках, в греч. *στάσις* имеет значение «прочность, положение; восстание». Этимология его связана с глаголом *стать* (имя существительное *стать* является омонимом), и оно образовано от него [24, с. 748]. В «Словаре трудных слов из богослужения» О. А. Седаковой читаем: «Стáти (стáну) (*цсл*, греч. *ἵστημι*) — быть действительным, твердым» [11, с. 338]. Таким образом, первоначальное значение имени существительного *статья* — твердость, которое возникает на основе связи значений глагола и имени существительного, образованных от одного корня. В современном языке это значение остается в подтексте, несмотря на то что слово стало многозначным, приобрело синонимы и, казалось бы, утратило первоначальную семантику. Приведем некоторые значения имени существительного *статья*: «осанка, фигура; причина, повод, способ», диал. «возможность, случай», олонек. (Кулик.), «обычай, характер, манера», арханг. (Подв.) и др. [24, с. 748]

Таким образом, в контексте миниатюры *статья* — имя существительное, омонимично глаголу *стать*, имеет переносное значение: «характер, склад»

[13, с. 255], в подтексте означает твердость. Имя существительное *стать* характеризует, как правило, одушевленные существительные, поэтому Россия и воспринимается как живое существо. Слово *стать* в данном значении употребляется в пословицах, где часто его заменяют синонимами: *стать* — *вид, образец, ранг, статус, ситуация, склад, сложение, душа, лад, формы, характер, позиция, положение, телосложение, сущность* и др. Вместе с именем прилагательным *особенный*, значение которого хорошо понимается в синонимическом ряду (*необыкновенный, непредсказуемый, самобытный, удивительный, неповторимый, уникальный, исключительный*), прокомментировать третью строку-объяснение можно следующим образом: *У нее непредсказуемый характер* (в подтексте остается слово *твердость*).

Особенная статья в истории русского народа проявилась, читаем у С. Булгакова, в борьбе сначала с «татарщиной, затем московской и петербургской государственностью, с этим многовековым историческим тяглом, стоянием на посту охраны западной цивилизации и от диких народов, и от песков Азии, в этом жестоком климате, с вечными голодовками, холодом, страданиями». Вынести все это, сохранить свои душевные силы русский народ смог только потому, считает С. Булгаков, что «имел источник духовной силы в своей вере и в идеалах христианского подвижничества, составляющего основу его национального здоровья и жизненности» [5, с. 295–296].

Четвертая строка является выводом — в ней заключено идейное содержание философской миниатюры. Это простое односоставное безличное предложение с составным глагольным сказуемым *можно (только) верить*, которое выражает возможность действия *верить* или разрешение на него и устанавливает конечные пределы этих возможностей с помощью ограничительной частицы *только*. Заменяем глагол *верить* аналогичным по смыслу фразеологизмом *иметь веру* и рассмотрим этимологию имени существительного *вера*: общеславянское др.-русск., ст.-слав. вѣра и др. славянских языках, «вероятно, сюда же д.-в.-н. wâga ж. “правда, верность, милость”; др.-исл. vâg “обет, торжественное обещание”, д.-в.-н. wâr “правдивый, верный”, др.-ирл. fîr “правдивый, истинный”, лат. vērus “истинный, правдивый”» [23, с. 292–293]. В «Малом академическом словаре» слово *вера* имеет ряд значений: «твердая убежденность, глубокая уверенность в истинности чего-л<ибо>, обоснованная предшествующим опытом, интуицией. <...> Безусловное признание существования, наличия кого-, чего-л<ибо>, не нуждающееся в опоре на факты или логические доводы» и, далее, «состояние сознания, связанное с признанием существования бога, убеждение в реальном существовании чего-то сверхъестественного» [12, с. 149].

Значение слова *вера (верить)* в данном контексте основано, с одной стороны, на твердой убежденности в исключительности России, ее неповторимой самобытности и особой стати. С другой — слово *вера (верить)* рассматривается как религиозное мировоззрение и, согласно С. С. Аверинцеву, понимается как «центральная мировоззренческая позиция и одновременно психологическая установка, включающая, во-первых, принятие определенных утверждений (догматов), напр., о бытии и природе Божества, о том, что есть благо и зло для человека и т. п., и решимость придерживаться этих догматов вопреки всем

сомнениям». Такую веру называют христианской (твердой верой) и противопоставляют разуму, «догматы веры предлагаются разуму как аксиомы, сами не подлежащие ни доказательству, ни критике, но дающие отправную точку для цепи логических умозаключений (максима Августина и Ансельма Кентерберийского “верую, чтобы понимать”» [1, с. 135–136]. Среди синонимов к слову *вера* есть такие, которые позволяют уточнить и расширить смысловой план: *признание, приверженность, надежность, убеждение, верование, вероисповедание, духовность*. Подбор прилагательных позволяет подчеркнуть семантику понятия вера: *непоколебимая, неоспоримая, твердая, высокая, религиозная, безграничная, беспредельная*.

П. Флоренский указывает, что «латинское слово *veritas*, *истина*, <...> считается сокоренным русскому слову *вера*, *верить*; от того же корня происходят немецкие *währen* — *беречь, охранять* и *wehren* — *возбранять, не допускать*, а также — *быть сильным*. *Wahr, Wahrheit истинный, истина* относится сюда же, равно как и прямо происходящее из латинского *veritas* французское *verité*» [26, с. 19]. И далее, ссылаясь на Серапиона Машкина, Флоренский определяет критерий истины как «состояние обладающего истиной духа, состояние полной удовлетворенности, радости, в котором отсутствует всякое сомнение в том, что выставленное положение соответствует подлинной действительности» [26, с. 23]. Прокомментируем вывод-идею: *Россия, христианская самобытная страна, хранит, несмотря ни на что, свою духовность, и мы убеждены в ее избранничестве* (в подтексте истинности ее пути).

По словам В. Брюсова, в миниатюре, как и в любом его стихотворении, есть «сокровенное содержание <...>, которое вложено им (Тютчевым. — Л. А.) в стихи “бессознательно”, т. е. в силу тайной творческой интуиции», «те подземные ключи (имеются в виду литературный, культурологический, исторический контексты), которыми питается его поэзия» [4, с. 195]. В стихотворении «Эти бедные селенья...», написанном в годы неудач России в Крымской войне, за нищетой крестьянского быта и скудостью родной земли скрываются откровения поэта: противостояние на религиозном уровне гордыни как источника мирового зла и смирения как основы спасения. Вчитаемся в тютчевские строки:

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной [19, с. 71].

Пророческое слово поэта несет идеалы смирения, которые освящают собой терпение и покорность воле Христа. Вера в Россию — это возможность достижения христианского идеала Святой Руси и осознание своей ответственности за эту веру. И верил Тютчев не в Россию императорскую, правитель которой Николай I был «не царь, а лицедей», «не Богу ... служил и не России» [19, с. 73], а воспевал Русь Христову, православный русский народ.

Поэт смотрел на Россию и оценивал ее по-европейски, забыв, что его родина, Святая Русь, совершенно другая: «Пора бы, наконец, понять, что в России всерьез можно принимать только самую Россию» (письмо Ф. И. Тютчева

дочери Екатерине в декабре 1870 г.) [21, с. 395]. По воспоминаниям современников, внешне Ф. И. Тютчев — типичный европеец. Он прожил более 20-ти лет в Германии, увлекался немецкой философией, был знаком с Шеллингом, Гейне, другими выдающимися западноевропейскими деятелями науки и искусства. Ему нравилась устроенная в бытовом плане роскошь европейской цивилизации, а русская жизнь в деревне, на природе пугала его своей бытовой неустроенностью и постоянными холодами. Однако в то же время Ф. Тютчев, по словам И. Аксакова, «положительно пламенел любовью к России» [3], поэтому в своих публицистических статьях и в данной миниатюре он пытается объяснить, что Россия не противостоит Западу, а просто живет по своим самобытным законам.

Все это определяет идейный замысел миниатюры. Да, Россия самобытная страна, ее не любит, не понимает и боится Европа. У России особая миссия, в которую приходится верить и осуществления которой приходится ждать. Нет в мире общепринятых путей в такое будущее России, нет их и у самой России, да они и невозможны. В отличие от рационализма Запада, Россия, опираясь на религиозность и традиционные духовные ценности, просто верит, что ее вера, всеобъемлющая и святая, станет спасением для мира. Современники считали возрождение веры в Святую Русь утопией, но для поэта эта вера вовсе не утопична.

Как следует из вышесказанного, последняя строка и особенно смысловая план глагола *верить* в контексте тютчевской миниатюры может восприниматься неоднозначно. Последняя строка четверостишия звучит словно ответ на вопрос, который задан в подтексте: «Как относиться к России, учитывая ее самобытность и непредсказуемость?» Ответ автора однозначен: безраздельно доверять России, любить ее, не пытаться что-то изменить, принимать Россию такой, какая она есть. Но ответ может быть и другим. Это будет ответ сомневающимся, расчетливых европейцев, которые опасаются самобытной силы России и относятся к непредсказуемости нашей уникальной родины с рассудительной осторожностью. Им не понятна жертвенность русского народа во имя безграничной любви к отечеству. В минуты опасности русский человек ценою жизни без всяких сомнений всегда будет защищать от врага своих детей, свою семью, свою землю. Русского человека невозможно сломить, он сумеет выстоять, вынести самые тяжкие испытания. Однако это все-таки понимают только некоторые рассудительные, умные европейцы, например О. Бисмарк, первый канцлер Германской империи, посол Пруссии в России, предостерегавший своих воинственных соотечественников: «Никогда ничего не замышляйте против России, потому что на каждую вашу хитрость она ответит своей непредсказуемой глупостью».

Тема России, вера в ее всемирное призвание и великое будущее, тревожная непредсказуемость судьбы во времена общественно-политических перемен решается Ф. Тютчевым в перспективе христианской историософии. Образная структура миниатюры подчеркивает ее содержание. Лексика в основном нейтральная, но есть фразеологизм, построенный с использованием историзма — *аршином общим не измерить*, и лексическое переосмысление некоторых слов в четверостишие говорит о наличии определенного истори-

ософского подтекста. Ярких образных средств здесь нет. Среди тропов можно отметить метафоры *умом не понять*, *аршином не измерить*, эпитеты *общим, особенная*. Однако мастерство Тютчева-поэта ярко проявилось в создании подтекста и второго смыслового плана, что обеспечило глубокое понимание самой философской идеи миниатюры.

Содержание философской миниатюры тесно связано и с символизмом цветовой гаммы гласных звуко-букв текста*. В четверостишие с помощью статистического анализа можно выделить следующее количество звуко-букв в цвете, расположив их в порядке убывания: [А] — 10, [И] — 10, [О] — 6, [У] — 4, [Е] — 3. Рассмотрим символику доминирующих звуко-букв. Звук А воспринимается как звук активный и яркий, символизируя силу, борьбу, власть, мужественность, он встречается в ударном положении в двух словах миниатюры *понять* и *стать*, ярко высвечивая их семантику. Одновременно этот цвет символизирует накал страстей, торжественность, величественность чувств. Звук И — символ сдержанности, тихой мечтательности, задумчивости и спокойствия, это цвет неба, вечной истины и небесной веры. Звук О олицетворяет чистоту и святость помыслов, искренность автора и его убежденность в своей правоте. Ударный звук О выделяет следующие слова текста: *умом, общим, особенная, можно*. Таким образом, с одной стороны, как бы подтверждаются высказывания поэта о вере, а с другой — как будто не отвергаются имеющиеся в подтексте сомнения, но не в вере, а в тех размышлениях и взглядах, которые высказывает о России Европа и русские западники. Цветовой символизм оттеняет идейно-тематическое содержание миниатюры.

Подводя итоги, следует отметить, что проведенный лингвопоэтический анализ стихотворения Ф. Тютчева «Умом Россию не понять...» является филологическим подтверждением философского спора об уникальности России, о ее силе, стихийности и непредсказуемости, что до сих пор не может понять и принять Запад.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух і Літера, 2006.
2. Азбука веры. Православная энциклопедия. URL: <https://azbyka.ru/dictionary> (дата обращения: 25.01.2023).
3. Аксаков И. С. Федор Иванович Тютчев: биографический очерк. URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_i_s/text_0050.shtml (дата обращения: 25.01.2023).

* Психолингвисты А. П. Журавлев, Л. П. Прокофьева, Т. Пугачева и др., исходя из того, что подсознательно каждый человек связывает цвет с фонемами, провели ассоциативные эксперименты и установили цвет каждого звука или буквы русского алфавита. Цветовые представления о гласных звуко-буквах примерно одинаковые у разных исследователей. Мы ориентируемся на звуко-цветовые соответствия для гласных, установленные в работе А. П. Журавлева «Звук и смысл»: [А] — ярко-красный, [И] — светло-синий, [О] — яркий светло-желтый или белый, [Е] — светлый желто-зеленый, [У] — темный сине-зеленый, [Ы] — тусклый темно-коричневый или черный [8, с. 120]. Символика цвета рассматривается на основе работ А. П. Журавлева [8] и Е. А. Таныгиной [16].

4. Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1975. С. 193–208.
5. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Булгаков С. Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. С. 275–299.
6. Вейдле В. В. Умирание искусства / сост. и авт. послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 2001.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. 2-е изд., испр. и знач. умнож. по рукописи авт. Т. 4. Р — Ү. М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1882.
8. Журавлев А. П. Звук и смысл. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1991.
9. Лотман Ю. М. Спецкурс «Русская философская лирика. Творчество Тютчева»: неавторизованный конспект лекций / публ. Л. Н. Киселевой // Тютчевский сборник 2 / сост. Л. Н. Киселева. Тарту: Tartu University Press, 1999. С. 272–317.
10. Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев. Пг.: Изд-во Т-ва П. Г. Сытина, 1915.
11. Седакова О. А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008.
12. Словарь русского языка: в 4-х т. Т. 1. А — Й / под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981.
13. Словарь русского языка: в 4-х т. Т. 4. С — Я / под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1984.
14. Современники о Ф. И. Тютчеве: сб. литературно-критических, мемуарных и эпистолярных материалов / сост., подгот. текста и примеч. В. Г. Дехачова. Тула: Приокское изд-во, 1984.
15. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 105–121.
16. Таныгина Е. А. Образ цвета в сознании носителя языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2012.
17. Твардовская В. А. Тютчев в общественной борьбе пореформенной России // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 132–170.
18. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977.
19. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1850–1873 / сост. В. Н. Касаткина. М.: Классика, 2003.
20. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 3: Публицистические произведения / сост. Б. Н. Тарасов. М.: Классика, 2003.
21. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма: в 6 т. Т. 6: Письма 1860–1873 / сост. Л. Н. Кузина. М.: Классика, 2004.
22. Тютчевский сборник 2 / сост. Л. Н. Киселева. Тарту: Tartu University Press, 1999.
23. Фасмер М. Этимологический словарь: в 4 т. Т. 1 (А — Д) / пер. с нем. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1986.
24. Фасмер М. Этимологический словарь: в 4 т. Т. 3 (Муза — Сят) / пер. с нем. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987.
25. Фасмер М. Этимологический словарь: в 4 т. Т. 4 (Т — Ящур) / пер. с нем. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987.
26. Флоренский П. А. Собрание сочинений: в 2 т. Том I (1): Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990.

REFERENCES

1. Averintsev, S. S. *Sobranie sochinenij. Sofiya-Logos Slovar'* [Collected Works. Sophia-Logos. Dictionary]. Eds. N. P. Averintseva, K. B. Sigov. Kyiv, Dukh i litera, 2006. (In Russian).
2. *Azbuka very. Pravoslavnaya entsiklopediya* [ABC of Faith: Orthodox Encyclopedia]. Available at: <https://azbyka.ru/dictionary> (accessed: 25.01.2023). (In Russian).
3. Aksakov, I. S. *Fedor Ivanovich Tyutchev. Biograficheskij ocherk* [Fyodor Ivanovich Tyutchev: Biographical Sketch]. Available at: http://az.lib.ru/a/aksakow_i_s/text_0050.shtml (accessed: 25.01.2023). (In Russian).
4. Bryusov, V. Ya. F. I. Tyutchev. Smysl ego tvorcestva [F. I. Tyutchev. The Meaning of his Works]. Bryusov V. Ya. *Sobranie sochinenij*: in 7 vols., vol. 6. Moscow, Khudozh. lit., 1975, pp. 193–208. (In Russian).
5. Bulgakov, S. N. Geroizm i podvizhnichestvo (Iz razmyshlenij o religioznoj prirode russkoj intelligentsii) [Heroism and Asceticism (Reflections on the Religious Nature of the Russian Intelligentsia)]. Bulgakov S. N. *Dva grada. Issledovanie o prirode obshchestvennykh idealov*. Saint Petersburg, 1997, pp. 275–299. (In Russian).
6. Vajdle, V. V. *Umiranje iskusstva* [The Dying of Art]. Comp. by V. M. Tolmachev. Moscow, Respublika, 2001. (In Russian).
7. Dal', V. I. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]: in 4 vols., vol. 4, R — V. Moscow, publ. of M. O. Vol'f, 1882. (In Russian).
8. Zhuravlev, A. P. *Zvuk i smysl* [Sound and Meaning]. Moscow, Prosveshchenie, 1991. (In Russian).
9. Lotman, Yu. M. Spetskurs 'Russkaya filosofskaya lirika. Tvorcestvo Tyutcheva' [Special Course 'Russian Philosophical Lyrics. The Works of Tyutchev']. Publ. by L. Kiseleva. *Tyutchevskij sbornik 2*. Tartu, Tartu University Press, 1999, pp. 272–317.
10. Merezhkovskij, D. S. *Dve tajny russkoj poezii: Nekrasov i Tyutchev* [Two Secrets of Russian Poetry. Nekrasov and Tyutchev]. Saint Petersburg, Trud, 1915. (In Russian).
11. Sedakova, O. A. *Slovar' trudnykh slov iz bogosluzheniya: Tserkovnoslavjano-russkie paronimy* [Dictionary of Difficult Words from Divine Worship: Church Slavonic-Russian Paronyms]. Moscow, The Greek-Latin study of Yu. A. Shichalin, 2008. (In Russian).
12. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]: in 4 vols., vol. 1, A — J. Ed. by A. P. Evgen'eva. Moscow, Russkij yazyk, 1985. (In Russian).
13. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]: in 4 vols., vol. 4, S — Ya. Ed. by A. P. Evgen'eva. Moscow, Russkij yazyk, 1984. (In Russian).
14. *Sovremenniki o F. I. Tyutcheve: Sbornik literaturno-kriticheskikh, memuarnykh i epistoljarnykh materialov* [Contemporaries About F. I. Tyutchev: A Collection of Literary-Critical, Memoir and Epistolary Materials]. Comp. by V. G. Dekhachova. Tula, Priokskoe izdatel'stvo, 1984. (In Russian).
15. Solov'ev, V. S. Poeziya F. I. Tyutcheva [Poetry of F. I. Tyutchev]. *Literaturnaya kritika*. Moscow, Sovremennik, 1990, pp. 105–121. (In Russian).
16. Tanygina, E. A. *Obraz tsveta v soznanii nositelya yazyka* [The Image of Colour in the Linguistic Consciousness of the Native Speakers]: abstract of Ph. D. thesis. Kursk, 2012. (In Russian).
17. Tvardovskaya, V. A. Tyutchev v obshchestvennoj bor'be poreformennoj Rossii [Tyutchev in the Social Struggle of Post-Reform Russia]. *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 97, 1st book. Moscow, Nauka, 1988, pp. 132–170. (In Russian).
18. Tynyanov, Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literary. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977. (In Russian).

19. Tyutchev, F. I. *Polnoe sobranie sochinenij. Pis'ma* [Complete Works. Letters]: in 6 vols., vol. 2. Stikhotvoreniya 1850–1873. Comp. by V. N. Kasatkina. Moscow, Klassika, 2003. (In Russian).
20. Tyutchev, F. I. *Polnoe sobranie sochinenij. Pis'ma* [Complete Works. Letters]: in 6 vols., vol. 3. Publitsisticheskie proizvedeniya. Comp. by B. N. Tarasov. Moscow, Klassika, 2003. (In Russian).
21. Tyutchev, F. I. *Polnoe sobranie sochinenij. Pis'ma* [Complete Works. Letters]: in 6 vols., vol. 6. Pis'ma 1860–1873. Comp. L. N. Kuzina. Moscow, Klassika, 2004. (In Russian).
22. *Tyutchevskij sbornik 2* [Tyutchev Collection 2]. Comp. by L. N. Kiseleva. Tartu, Tartu University Press, 1999.
23. Fasmer, M. *Etimologicheskij slovar'* [Etymological Dictionary]: in 4 vols., vol. 1 (A — D). Transl. from German O. N. Trubachev. Moscow, Progress, 1986. (In Russian).
24. Fasmer, M. *Etimologicheskij slovar'* [Etymological Dictionary]: in 4 vols., vol. 3 (Muza — Syat). Transl. from German by O. N. Trubachev. Moscow, Progress, 1987. (In Russian).
25. Fasmer, M. *Etimologicheskij slovar'* [Etymological Dictionary]: in 4 vols., vol. 4 (T — Yashhur). Transl. from German by O. N. Trubachev. Moscow, Progress, 1987. (In Russian).
26. Florensky, P. A. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 2 vols., vol. I (1) Stolp i utverzhdienie istiny. Moscow, Pravda, 1990. (In Russian).

*А. Ю. Сидоров**

ГОРА АМБА И ОЗЕРО ТАМУНЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПАЛЕОЛИНГВИСТИКИ

В статье рассмотрен вопрос о необходимости изучения истории Уссурийского края в рамках комплексного подхода к региону, не разделяя его на внутреннюю и внешнюю Маньчжурию. Отмечено, что в условиях скудности материальных источников по ранней истории края определенный прорыв может быть достигнут с помощью методов палеолингвистики. В результате исследования древних топонимов выявлена важная составляющая духовной жизни автохтонного населения края в Средние века — верховная сущность Таму. Приведена расшифровка названия города Харбин, а также впервые в историографии реконструировано название столицы Айсинь гурунь. Кроме того, прослежена связь корейской мифологии с верованиями соседних маньчжуроязычных этносов, включая этимологию имени легендарного прародителя корейского народа Тангуна.

Ключевые слова: Маньчжурия, Уссурийский край, палеолингвистика, Бохай, Золотая империя, Чосон, Харбин.

A. Yu. Sidorov

MOUNT AMBA AND LAKE TAMUN THROUGH THE PRISM OF PALEOLINGUISTICS

The article posits the necessity of examining the history of the Ussuri region within the context of a comprehensive approach, eschewing the conventional delineation of the area as comprising 'inner' and 'outer' Manchuria. In light of the paucity of available material on the early history of the territory, it is suggested that a significant advancement can be made through paleolinguistics. The study of ancient toponyms has revealed an important component of the spiritual life of the indigenous population, namely the supreme essence of Tamu, which was central to people's beliefs and practices in the Middle Ages. The name of the city of Harbin is deciphered, and the name of Aisin gurun (Golden Empire) capital is reconstructed for the first time in historiography. Additionally, the connection between Korean mythology and the

* Сидоров Андрей Юрьевич, филолог, переводчик, действительный член Русского географического общества — Общества изучения Амурского края; sidorov_andrei07@mail.ru

Andrey Yu. Sidorov, philologist, translator, fellow of the Russian Geographical Society — Society for the Study of the Amur Region; sidorov_andrei07@mail.ru

beliefs of neighboring Manchu-speaking ethnic groups is traced, including the etymology of Dangun, the legendary ancestor of the Korean people.

Keywords: Manchuria, Ussury region, paleolinguistics, Bohai, Golden Empire, Joseon, Harbin.

В наши дни уже трудно представить, что на востоке Азии относительно недавно существовало мощное национальное государство маньчжуров — Цинская империя (1636–1912). Ныне она канула в вечность, успев в предсмертной агонии расколоться по краям, и в итоге поглотилась Китайской Народной Республикой.

Маньчжуры — исконные хозяева Монголо-Маньчжурской степи, которая вбирает в себя земли Монгольского плато и Северо-Китайской равнины. Впервые под этим самоназванием они стали известны в 1635 году, когда хан Абахай Айсиньгъоро (1592–1643) — правитель Айсинь гурунь¹ — предписал своим подданным принять единое имя по названию вотчины правящей династии княжества Маньчжу. До этого в течении почти тысячи лет, с переменным успехом отстаивая свое место в степи в войнах с соседями, они были известны под разнородными именами своих племенных союзов.

Географически Маньчжурия — это земли между рекой Амур на севере, Великой Стеной на юге, Японским морем на востоке и монгольскими степями с пустыней Гоби на западе. Будучи сильно вытянутым в широтном отношении, край отчетливо делится на две половины — северную и южную, которые отличаются друг от друга по народонаселению, климату, плодородию почв, растительности и животному миру. Условная граница между двумя частями Маньчжурии — это естественный барьер в виде вулканического плоскогорья со священной горой Амба.

Первым государственным образованием маньчжуров было царство Бохай, существовавшее на севере Корейского полуострова и сопредельных ему земель Маньчжурии в 698–926 годах. Второй опыт — Айсинь гурунь — позволил расширить пределы бохайских владений, но оказался менее долговечным, вновь закончившись в битвах с монголами. Однако память о славных страницах истории не стерлась — через четыре столетия, в 1616 году, маньчжурам вновь удалось возродить собственную государственность: поначалу под старым названием — Золотая империя, которое через двадцать лет, в 1636 году, сменилось на «империю Цин»².

Покорив владения монголов, в 1644 году маньчжуры захватили империю Мин³, включив ее территорию в состав своего государства и тем самым покончив с ханскими по крови династиями властителей Китая. После череды завоевательных походов они подчинили себе Тибет (1750–1751), Джунгарское ханство⁴ (1755–1759) и Восточный Туркестан⁵ (1757–1759); на пике силы и славы их уделы простирались от реки Амур на севере до Гималаев на юге. Однако, просуществовав без малого триста лет, Цинская империя не смогла совладать с огромным подвластным населением своих китайских провинций и после многочисленных антиманьчжурских бунтов 1911–1912 годов пала, уступив место на политической карте мира Китайской Республике⁶.

С крахом национального государства исчез и титульный народ, который, попав в иноязычные тиски, добровольно растворился в чуждом окружении

и словно по мановению волшебной палочки потерял свою идентичность. В итоге официальное средство общения огромной империи Нового времени⁷ перешло в разряд мертвых: на маньчжурском языке уже никто не говорит, не печатают книги, не вещают радио, телевидение и интернет. По насмешке судьбы маньчжуры не оставили после себя практически никакого наследия, если не считать за таковое ряд географических названий на северо-востоке КНР, а их родовые владения — Маньчжурия — оказались поделены между двумя великими соседями: Россией и Китаем.

Таким образом, с тех пор как в 1860 году⁸ полоса земли от реки Уссури до Японского моря сменила свою законную принадлежность и начала именоваться Уссурийским краем⁹, история Маньчжурии стала и неотъемлемой частью истории нашей страны. Правда, зачастую на положении падчерицы, поскольку если отечественные исследователи и берутся за освещение темы, то, по обыкновению, оставляют за скобками южную Маньчжурию, пограничье с Монголией и междуречье Уссури и Сунгари. Между тем, родословная Уссурийского края не может рассматриваться обособленно вне контекста Маньчжурии как единого территориального образования, поскольку в противном случае нам остается довольствоваться отрывочными и крайне субъективными сведениями о предыстории нашей малой родины.

Некоторым оправданием отсутствия комплексного изучения прошлого Маньчжурии служит скудность оригинальных и переводных материалов на русском языке, в результате чего основной упор дальневосточного ученого сообщества делается на археологию. Особенно, когда дело касается ранней истории Маньчжурии — Бохайского царства и Золотой империи. Подобный подход неминуемым образом влияет на односторонность выводов и в свою очередь приводит к искажениям отстоящей от нас по времени действительности. Единственный выход из создавшегося тупика — это объединение знаний из смежных наук: истории религии, этнографии, этимологии и палеолингвистики, при этом последняя дисциплина представляет собой наибольший интерес по причине большей вероятности научных прорывов. Язык, помимо средства общения, это также и отражение картины мира, изучая которую с помощью архаичных пластов лексики мы в состоянии проникнуть в глубь веков и обогатить наши знания о материальной и духовной культуре изучаемого народа и достаточно точно локализовать места его расселения в дописьменную эпоху.

Настоящая работа показывает достижения первого этапа исследования и реконструкции древних географических названий на территории Маньчжурии и севера Корейского полуострова с помощью методов лингвистической палеонтологии. В качестве образца были выбраны два ключевых топонима — гора Амба́ и озеро Таму́нь, которые еще тысячу лет назад сконцентрировали в себе все основные религиозные и мифологические представления коренного населения края об окружающем его мире. Изыскания второго этапа будут опираться на результаты приведенного ниже разбора и включать в себя дешифровку этимологии главных рек региона — Сунгари и Амура, а также царства Бохай.

Гора Амбá

Действующий вулкан в составе Маньчжуро-Корейских гор на стыке границ Китая и Кореи в двухстах километрах от рубежей России; его извержение в 946 году входит в пятерку самых сильных на планете за последние пять тысяч лет; это также высочайшая горная вершина (2744 м) всего Корейского полуострова; на цинских картах XVIII века она указывалась как Амба-Шаньянь¹⁰-алинь, что в переводе с маньчжурского языка означает «огромная белая гора», но к исходу XIX века данный топоним вышел из употребления, уступив место Чанбайшань/長白山 и Пэктусан/백두산, т. е. *кит.* «протяженная белая гора» и *кор.* «белоголовая гора» соответственно.

Многие столетия назад гора была известна как Букури, т. е. «громада», где «буку»¹¹ — «сильный человек/здоровяк» + суффикс «ри», с помощью которого на старо-маньчжурском языке оформлялись названия рек и гор. Стоит отметить, что само наличие в топониме окончания «ри» служит прямым указанием на его бохайское происхождение, поскольку начиная со времен Айсинь гурунь (1.115–1.234) названия географических объектов стали заканчиваться на суффикс «н/нь», что, вероятно, стало следствием прихода к власти носителей иных говоров маньчжурского языка.

В китайском трактате по географии «Описание гор и морей», который принято датировать рубежом нашей эры, гора была указана как Бусянь (*кит.* 不鹹), где «бу» означает «нет», а «сянь» — «соль». Несуразность названия предполагает его явное заимствование, при этом, исходя из расчета, что ханьские географы вряд ли обладали знаниями об этом горном плато до установления связей с Бохаем, можно полагать, что первые сведения о горе Бусянь они получили не ранее эпохи Тан (618–907) и даже позже, если судить по суффиксу, использованному для оформления топонима. С точки зрения этимологии «бусянь» есть не что иное, как буквальная калька слова «чжоогянь»¹², которое, по всей видимости, являлось неформальным названием Золотой империи и, соответственно, одним из названий ее символа — горы Амба.

Как представляется, не имея понятий о настоящем значении первого корня в данном слове, некий писец принял к руководству созвучную запретительную частицу «чжоо» и перевел ее на точный аналог в китайском языке — «бу». Второму корню — «гя(нь)», т. е. *маньчж.* «справедливость», «веление неба», был подобран соответствующий иероглиф «сянь» (*кит.* 僊), т. е. «мир небожителей» или «божественная сущность». Однако впоследствии по оплошности ли переписчика или преднамеренного отрицания святости в землях *северных варваров* произошла подмена одного омонимичного знака на другой, в результате чего сакральность уступила место пищевой приправе.

Согласно китайским летописям, попав на гору, дикие звери и птицы вмиг становились кроткими и не могли причинить вред человеку, а сами люди пересекали окрестности горы не иначе как выказывая все признаки благоговения и страха. Более того, в знак уважения и поклонения обитавшей на ее вершине божественной сущности они не смели оставлять на горных склонах свои испражнения и должны были уносить их с собой.

Цинские хроники¹³ XVIII века утверждали, что предки маньчжурских императоров

первое свое счастье основали при горах Голминь-шангянь-алинь [маньчж. Протяженные Белые горы, т. е. плоскогорье Маньчжуро-Корейских гор]. Положением горы оные превысокие и прекрасные, кои орошаются пречудными в великом множестве собравшимися парами. А понеже на горах оных ветры пронизательные и воздух прохладительный, то прекрасные деревья и пречудные лекарственные зелья всегда рождаются там по состоянию времени в великом множестве. На восточной стороне оных гор лежит гора, называемая Букури, под которою находится озеро Булхури¹⁴ именуемое, о котором исстари носится следующая повесть, а именно: в некоторое время при сем озере жила нисшедшая с небес девица, которая, по вкушении от красных яблоков, родила одного священнейшего сына, который, яко от неба созданный, при самом своем рождении одарен был всесовершеннейшим разумом и купно словом. Вид лица и все сложение его тела изъясляли преудивительные и великие в нем качества. По некотором времени, как стал он быть на возрасте, поехал на небольшой ладье вниз по реке и пристал к некоторой пристани, где жители брали себе воду (цит. по: [2]).

На вопросы местных обывателей он отвечал, что «создан он от неба для пресечения продолжающегося между ими междоусобия», и что он из рода [гъоро] Айсинь. Мудрость и сила духа помогли ему объединить под своим началом окрестные племена. Затем по прошествии времени его прямой *потомок* Нурхаци Айсиньгъоро (1559–1626) возродил Айсинь гурунь, а внук Абахай переименовал ее в империю Цин.

Старинные предания Кореи возводят к горе рождение основателя корейской государственности Тангуна. Якобы 2333 лет до Рождества Христова сын неба Хванун¹⁵ спустился на гору Пэктусан, где вместе со своими спутниками основал Город Божественной Сущности — Синси. На земле он повстречал тигра и медведицу, которые обратились к нему с мольбой помочь им стать людьми. Хванун дал им по двадцать головок чеснока и по одному стеблю полыни, приказав есть только эту еду и уединиться в пещере на сто дней, дабы избежать солнечного света. Тигр не смог выдержать испытание, в то время как медведица успешно перенесла скудное питание и заключение в темницу — она обернулась в женщину и вскоре стала женой Хвануна, родив затем от него сына по имени Тангун. Впоследствии тот унаследовал трон отца и основал новую столицу — Асадаль и первое национальное государство корейцев — Чосон.

Помимо того, что в случае с Хванун проявляется стойкая ассоциация с мифическим прародителем китайцев Желтым императором Хуанди, жившим 2600 лет до Рождества Христова, внимательное рассмотрение перечисленных выше топонимов и антропонима, выявляет некую общую закономерность, а именно их иноязычную первооснову:

Синси (кор. 신시, дословно: «духовный город» и кит. 神市, читается: «шэньши» и «синьси», соответственно, на северном и южном говорах китайского языка). Имя поселения почти полностью созвучно тому, что принято называть «фэншуй» у маньчжуров: согласно полному маньчжуро-русскому словарю И. И. Захарова, «шанси эндური — это название духа, которому приносят в жертву в юго-восточном приделе храма предков» и далее «шэнсинь — это ветер и вода; счастливое местоположение для постройки [...] по выкладкам

особых гадателей» [1]. Очевидно, что при заимствовании названия была произведена смысловая подтасовка, когда последний слог — «ши/си» — в слове «дух» был вычленен из единого корня и искусственно притянута к легенде о создании «города».

Тангун (*кор.* 단군/*кит.* 檀君, где «тан/тань» — это «твердая древесина/санда», а «гун/цзюнь» — «правитель»). В описании стойкости и силы воли медведицы — тотемного животного прото-маньчжурских племен, на фоне слабости тигра — тотемного животного прото-корейцев, проявляются отголоски былого верховенства чужестранцев над севером Корейского полуострова. Сам факт почитания медведя, что не вписывается в традицию корейцев, но присуще автохтонному населению Приамурья, в среде которого подобный культ сохранился до XX века, ненавязчиво намекает на прямое заимствование мифа у северного соседа. В целом диковинность имени наряду с локализацией предания на периферии корейского мира дают веские основания утверждать, что Тангун — это искаженное название небесной сущности Таму(нь) из верований маньчжуров, однако под влиянием буддизма имя древнего бохайского божества было переосмыслено с привнесением в него понятия о древе просветления Тан.

Асадаль (*кор.* 아사달). Данный топоним обнаруживает поразительное сходство с вероятным названием второго главного административного центра Золотой империи — *Айси(нь)-дала, что на старо-маньчжурском языке означало «золотая столица», и который располагался на месте современного города Харбин в КНР. По всей вероятности, это было одно из обиходных имен поселения, официальное название которого дошло до нас лишь в виде его китайской кальки — Хуэйнин (*кит.* 會寧府), где «хуэй» означает «собрание», а «нин» — «мирный/спокойный».

Зная, что при подборе иероглифов для записи заимствованных топонимов древние ханьцы старались сохранить смысловую нагрузку обоих слогов, передавая по возможности и фонетическое сходство с оригиналом, можно предположить, что название первой столицы Айсинь гурунь начиналось на звук «х» и несло в себе понятие о гармонии и умиротворении. Естественный претендент на это звание — город Харбин, вернее, Хаабин¹⁶, как писалось его название на русском языке до начала строительства КВЖД в 1897 году. Однако все попытки найти более-менее приемлемый перевод топонима Хаабин с помощью маньчжурского языка до сих пор оканчивались безрезультатно. И немудрено, поскольку на поверку выясняется, что своим происхождением он обязан языковому недоразумению: китайское слово «хэпин» (和平, дословно: «воедино» + «мир»), перестроившись под произносительные нормы коренного маньчжурского населения, изменило свою звуковую оболочку, после чего носители китайского языка стали воспринимать его как инородный элемент. В конечном итоге, топоним зажил собственной жизнью и получил иероглифическое оформление — 哈爾濱, т. е. «ха-эр-бин», которое, по сути, представляет собой набор созвучных, но бессмысленных знаков. Любопытно, что «хэпин» и его полный синоним «хуэйнин» разделили зону языковой ответственности, и, если первый из них означал название деревни на правом берегу реки Сунгари, то второй — всю округу.

Однако, à nos moutons: имея подсказку в виде двух китайских кáлек и, кроме того, памятуя, что по преданию столица царства Чосон — Асададь находилась на месте города Пхеньян (*кор.* 평양), название которого является искаженным прочтением китайских иероглифов 平壤, т. е. «мирный край», мы можем реконструировать изначальное название маньчжурского *Миргорода* — столицы Золотой империи как *Хала Нэчинь, где «хала» — это «род», «сообщество», а «нэчинь» — «мир» и «спокойствие». Иными словами — это Обитель Покоя¹⁷.

Чосон (*кор.* 조선) — это корейское прочтение иероглифов 朝鮮 (*кит.* «чаосянь», дословно: «утро» + «свежесть»). Сам факт того, что имя древнего государства выбивается из общей парадигмы названий, когда в него не закладывается символическое или сакральное значение, говорит о его неестественности и явном подборе созвучных иероглифов для передачи забытого иноязычного слова. Одновременно местоположение царства на севере Корейского полуострова уверенно намекает на искаженный маньчжурский топоним — Чжоогянь. Подтверждением подобного заявления служат обозначение Кореи в маньчжурском языке — Чоохянь и, как сказано выше, Чаосянь у китайцев: надо полагать, что средневековые ханьские писцы в строгом соответствии с правилами транскрибирования иностранных географических названий, не зная перевода первого слога, просто передали его фонетическое звучание, а для второго слога (*маньж.* «гянь», т. е. «справедливость», «веление неба») поначалу выбрали верный по смыслу иероглиф «сянь» (*кит.* 僊, т. е. «мир небожителей» или «божественная сущность»), но затем по неизвестной причине изменили его на благозвучную, но бессмысленную «свежесть».

Характерно, что первое упоминание о прародителе корейского народа и об основанных им городах и государстве содержится в трактате 1281 года по истории Корейского полуострова «Самгук Юса»¹⁸ (*кор.* 삼국유사, *кит.* 三國遺事), что по времени почти напрямую соотносится с падением в 1234 году Золотой империи. По всей видимости, корейское царство Корё (918–1392) воспользовалось вакуумом власти у своих северных границ и захватило юго-восточные пределы бывшей Айсинь гурунь, присоединив к своим владениям земли со смешанным или совершенно чуждым по крови и менталитету населением. Новая демографическая ситуация потребовала от правительства страны проработку общего мировоззрения одинаково близкого для разных социальных и этнических групп. За основу духовных скреп государства были приняты мифы и реалии исчезнувшего полвека назад соседа, при этом их перенос на местную почву сопровождался частичным переосмыслением под влиянием буддизма и собственных креативных идей.

Озеро Таму́нь

Высокогорный водоем в кратере вулкана Чанбайшань/Пэктусан; площадь озера составляет 9,82 км², а его средняя глубина — двести метров, при этом местами толщина воды достигает почти четырехсот метров; на современных картах оно указано в своей китайской ипостаси — Тяньчи (*кит.* 天池), что принято переводить как Небесное озеро; сам горный водоем и его окрестности служат истоком трех основных рек региона: на цинских картах они обозначались как Сунгари, Тумэнь и Ялу.

Примечательно, что ни в маньчжуро-французском словаре Амиота¹⁹, ни в маньчжуро-русском словаре Захарова²⁰ не указан перевод топонима Тамунь, более того, он весьма редко встречается даже в государственных документах. Так, официальное исследование о происхождении маньчжуров, подготовленное по указанию цинских властей в 1777 году, ограничивалось иносказательным и созвучным китайским Танмэнь (*кит.* 堂門, т. е. «храмовые ворота»).

Вместе с тем расшифровка названия озера вполне возможна, если опираться на подказку со стороны языков соседей маньчжуров. Вернее, исходя, прежде всего, из его китайского варианта, поскольку корейский Чхончжи является лишь разновидностью прочтения иероглифов 天池, где «тянь» — это «день/небо/божество», а «чи» — «пруд/водохранилище». Именно отсылка к небесной сущности позволяет вполне уверенно проследить этимологию Тамунь к древнему маньчжурскому божеству водной стихии — повелителю рек, озер, водопадов, морей и океанов Таму́.

Таму, он же Тэму у автохтонных народов Уссурийского края, весьма схож по своей сути с Посейдоном и Нептуном, но в отличие от антропоморфных божеств греко-римской мифологии воплощается в виде различных животных. Некогда обитатели морского побережья уподобляли его свирепой, черной со спины и боков косатке: о давности подобных воззрений свидетельствует найденная в 2012 году в заливе Посьета фигурка зубатого кита, вырубленная из куска обсидиана несколько тысяч лет до Рождества Христова. В свою очередь, на берегах Уссури, Сунгари и Амура его представляли в образе огромной хищной рыбы калуга, покрытой черной костяной чешуей. Следует отметить, что, если упоминания о косатке-тэму дошли до наших дней, сохранившись напрямую в сказаниях нанайцев, удэгейцев, орочей и ульчей, то о калуге-тэму мы узнаем опосредованно, в частности у ульчей бывшее благоговейное почитание этого животного отражается в запрете на предание его мяса жертвенному огню. В целом из-за отсутствия прямых письменных свидетельств все сведения о калуге-тэму являют собой некую умозрительную мозаику, сложенную из кусочков знаний, добытых из разных источников.

Веским подтверждением верности понятия о Таму является бохайское название озера — Булху́ри, где «булху» является производным от маньчжурского глагола «булху-мби», т. е. «плескаться», «вырываться на поверхность» и словообразующего суффикса «ри». Иными словами — это «тот, кто вызывает волнение вод»: в иносказательности топонима безусловно отражался страх местного населения произносить имя божества всуе.

Кроме того, косвенным доказательством состоятельности указанного выше толкования Тамунь служит иероглиф 魂, который в японском языке читается как «тама» и означает «дух/верховная сущность». Данная лексема входит в известную японскую концепцию «дух Ямато» (*япон.* «ямато дамасий»), т. е. истинные культурные ценности и достоинства народа Японии. Следует полагать, что она была заимствована еще в бохайские времена, правда, судя по всему, во множественном числе, поскольку «сий» должно быть представляет собой искаженный маньчжурский суффикс множественного числа «сы».

Подводя промежуточный итог, можно уверенно утверждать, что согласно представлениям древних маньчжуров озеро Тамунь — это чертоги духовной

сущности — верховного повелителя²¹ водной стихии. Время от времени он покидает место своего обитания, спускаясь по рекам Тумэнь, Сунгари и Амур в открытое море, где вызывает приливы и отливы, а осерчив, поднимает высокие волны: до сих пор в средствах массовой коммуникации Китая появляются рассказы очевидцев о некоем чудовище, которое либо выходит на берег из глубин горного озера, либо гоняется за себе подобным по водной глади.

В завершении темы «Тамунь» нельзя не отметить наличие на картах еще одного топонима со сходным написанием. Это пограничная с Кореей и Китаем река Тумэнь-ула²², которая ныне называется Туманная. Современное русское название реки никак не связано со скоплением мелких водяных капель в приземном слое атмосферы: в ходе компании 1972–1974 годов по переименованию географических объектов на Дальнем Востоке СССР маньчжурское по происхождению слово было ошибочно принято за китайское и адаптировано под привычные для русского слуха гидронимы с максимально возможным сохранением звукового ряда.

Река Тумэнь берет начало близ небесного озера Тамунь/Тяньчи, а возможно, что и из него самого через систему подземных трещин и разломов и через пятьсот километров впадает в воды Японского моря у самого основания Корейского полуострова. Традиционное толкование топонима Тумэнь подразумевает, что в его основе лежит заимствование из монгольского языка, где «тумэн» означает воинское подразделение численностью до десяти тысяч человек. Однако это в корне неверно по нескольким причинам: во-первых, подобное название выбивается из шаблона местных гидронимов; во-вторых, ни в одной традиции мира не принято давать имена рекам или горам на иностранном языке. Надо полагать, что в данном случае мы имеем дело с межъязыковым омонимом, когда слова двух разных языков звучат одинаково, но в то же время совершенно несхожи по значению. В то же время, если объединить лингвистику со сведениями из исторических летописей, не составляет труда понять, что мы наблюдаем классический пример метатезы, когда звуки «а» и «у» поменялись местами. Обычно подобное явление случается вследствие сбоя в восприятии и осмыслении информации, поводом к чему могут служить как природные, так и антропогенные факторы. Применительно к Тамунь/Тумэнь — это замещение на рубеже X–XI веков жителей предгорий Амбы новыми обитателями после угона коренного населения монголами-кидзянами вследствие разгрома Бохая в 926 году, а также последующего катастрофического извержения вулкана Амба в 946 году. После того как лава уничтожила культовые сооружения на вершине горы, слой пепла покрыл ее склоны и долины на сотни километров вокруг, а селевые потоки из священного озера стерли с лица земли поселения вдоль речных русел, люди не скоро вернулись в эти места, подзабыв к тому времени этимологию названий. Кстати, вполне возможно, что отроги гор Пэктусан/Чанбайшань еще таят в себе маньчжурские Помпеи и Геркуланум, которые ждут своих исследователей.

Резюмируя сказанное выше, представляется вполне обоснованным утверждать, что в условиях крайней скудности материальных артефактов и достоверных письменных источников по Бохаю и Айсинь гурунь лингвистическая палеонтология может стать своего рода маяком для археологов, этнографов,

этимологов, теологов, etc.: следуя за его путеводным лучом научное сообщество может прийти к более глубокому и объемному пониманию ранней истории Маньчжурии.

КОММЕНТАРИИ

¹ Айсинь гурунь — *маньчж.* Золотая империя, в исторической литературе более известна под названием «империя Цзинь» (*кит.* 金朝); существовала на северо-востоке Азии в 1115–1234 годах, пала под ударами войск сыновей Чингисхана.

² Империя Цин (*кит.* 清國, т. е. «непогрешимое государство») — сокращение от Дацин, т. е. Великая Цин (*кит.* 大清), она же *маньчж.* Дайчин гурунь.

³ Мин — китайское независимое государство, существовавшее в 1368–1644 годах на землях, отделившихся от монгольской империи Юань (1271–1368).

⁴ Джунгарское ханство — оно же Зюнгарское ханство (1635–1755), монгольское государство, существовавшее на территории современных Казахстана, Киргизии, России (Алтай) и КНР.

⁵ Восточный Туркестан — она же Кашгария, историческая область в Средней Азии, ныне территория Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР.

⁶ Китайская Республика — государство на территории собственно Китая в 1912–1949 годах и на острове Тайвань с 1912 года по настоящее время.

⁷ Новое время — период в истории человечества с конца XV до начала XX веков.

⁸ 1860 год — по Пекинскому договору между Цинской и Российской империями от 02.11.1860 были переданы в единоличное владение России земли от реки Амур до реки Тумэнь, если смотреть с севера на юг, и от реки Уссури до Японского моря, если смотреть на восток.

⁹ Уссурийский край — историческая область России, возникшая после раздела территории Маньчжурии, до 1922 года включала в себя современные Хабаровский (юг) и Приморский края РФ.

¹⁰ Шаньянь — в старо-маньчжурском языке вместо «шаньянь» употреблялось «шаньянь», т. е. «дым/курение», что отражало вулканическую суть горы.

¹¹ Буку — также см. «бэки», т. е. *маньчж.* «сильный», «прочный»; *маньчж.* гласные «э» и «у» могли взаимозаменяться, сравните «верблюды»: *маньчж.* «тэмэнь» или «тэмунь».

¹² Чжоогянь — это также название одного из *маньчж.* родов — Чжоогя, происхождение которого может восходить к *маньчж.* «чоохá» в значении «войско», «орда».

¹³ Хроники — «Обстоятельное описание происхождения и состояния маньчжурского народа и войск, в восьми знаменах состоящего» (1744) в переводе И. К. Россохина (1707–1761) и А. Л. Леонтьева (1716–1786).

¹⁴ Булхури — см. ниже «озеро Тамунь».

¹⁵ Хванун — корейское прочтение иероглифов 桓雄, т. е. «желтый государь»; также см. корейские фамилии Хван (황), т. е. «желтый» и Юн (윤), т. е. «начальник».

¹⁶ Хаабин — см. отчет генерального штаба капитана М. В. Грулёва (1857–1943) «Описание реки Сунгари» (1895).

¹⁷ Обитель Покоя — см. также его прямой аналог — название танзанийского города Дар-эс-Салам (*араб.* «Обитель мира»).

¹⁸ Самгук Юса — *кор.* «Трактат о трех государствах»; история царств Когурё, Пэкче и Силла от истоков веков и до второй половины XIII в.

¹⁹ Амиот — *франц.* Jean-Joseph-Marie Amiot (1718–1793), историк и астроном, миссионер в Цинской империи, составитель маньчжуро-французского словаря (1789–1790).

²⁰ Захаров — Иван Ильич Захаров (1814–1885), профессор Санкт-Петербургского университета, составитель и издатель «Полного маньчжурско-русского словаря» (1875).

²¹ Повелитель — кит. легенда об озере Лунтан (*кит.* «Дворец дракона») и юноше-рыбаке с реки Сунгари — это осколки былой памяти о грозном обитателе озера Тамунь, что дает основание к пересмотру взгляда на безусловно ханьские источники китайской мифологии.

²² Тумэнь-ула — она же *кор.* Туман-ган и *кит.* Тумэнь-цзян; на цинских картах верховья реки имело отдельное название — Айху, т. е. *маньчж.* «самка-соболь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров И. И. Полный маньчжурско-русский словарь. Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1875.

2. Обстоятельное описание происхождения и состояния маньчжурского народа и войска, в восьми знаменах состоящего. [СПб.]: Б. и., 1784.

REFERENCES

1. Zakharov, I. I. *Polnyj man'chzhursko-russkij slovar'* [Complete Manchurian-Russian Dictionary]. Saint Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1875.

2. *Obstoitel'noe opisanie proishozhdenija i sostojanija man'chzhurskogo naroda i vojska, v vos'mi znamenakh sostojashchego* [Comprehensive Description of the Origin and Condition of the Manchu People and Troops...]. [Saint Petersburg], 1784.

УДК 821.161.1

*Е. С. Жилене**

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА**

В статье анализируется сборник «Русские народные пословицы и поговорки» (2020) яркого и неординарного писателя-концептуалиста Владимира Сорокина. Данный сборник рассматривается в контексте более ранних концептуальных текстов прозаика. Сорокин имитирует сборник народных пословиц и поговорок и при этом опирается на определенный претекст — «Пословицы русского народа» В. И. Даля. В ходе исследования обнаруживаются анти-соцреалистические стратегии писателя, выделяются константные черты альтернативной соцреализму поэтики, эксплицируется противостояние писателя канонам и штампам соцреалистического искусства. Среди задач исследования — поиск (без-)идейного замысла осуществленной писателем стилизации и попытка обнаружения конечной цели писателя-концептуалиста, обратившегося к прецедентному пласту русской культуры, устного народного творчества, к пословицам, поговоркам, присказкам.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, концептуализм, соцреализм, жанровый поиск, прецедентный текст и новаторство.

E. S. Zhilene

*RUSSIAN FOLK PROVERBS AND SAYINGS
IN THE INTERPRETATION OF VLADIMIR SOROKIN*

The article analyzes the collection *Russian Folk Proverbs and Sayings* (2020) by the bright and extraordinary conceptual writer Vladimir Sorokin. The analysis is performed in the context of his earlier conceptual prosaic texts. Sorokin imitates a collection of

* Жилене Екатерина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; РХГА им. Ф. М. Достоевского; ebibergan@yandex.ru

Ekaterina S. Zhilene, PhD in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg State Institute of Culture, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; ebibergan@yandex.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

folk proverbs and sayings, and in doing so he relies on a certain pre-text — V. I. Dahl's *Proverbs of the Russian People*. The research reveals the writer's anti-socialist strategies, highlights the constant features of his poetics that are alternative to socialist realism, and explicates the writer's opposition to the canons and stamps of socialist realist art. One of the research objectives is to define the (non-)ideological concept of the writer's stylization and to understand the allusion to the precedented layer of Russian culture comprising oral folk art, proverbs, and sayings.

Keywords: Vladimir Sorokin, conceptualism, social realism, genre search, precedent text and innovation.

Творчество концептуалиста Владимира Сорокина хорошо знакомо читателям и мощно отрефлектировано критикой [1–3]. Как показали современные исследователи [5], Сорокин активно и намеренно играл с образцами соцреалистической литературы, аннигилируя ее идейно-содержательные ракурсы. Можно расширить контекст и добавить, что Сорокин «играл» с традициями не только соцреализма, но и реализма критического (XIX век) и даже с русским национальным фольклором.

Что касается книги Сорокина «Русские пословицы и поговорки», вышедшей в 2020 году в издательстве «Corpus», то в первую очередь обращает на себя внимание сам макет издания. Очевидно, что Сорокин, начинавший свое творчество в среде московских концептуалистов именно как художник, уделяет плану выражения не меньшее значение, чем плану содержания. Обложка книги выполнена в стилистике оформления русских народных сказок Иваном Билибиным, причем сходство не просто угадывается, а представляется намеренным, акцентированным: те же мифологические персонажи, те же орнаменты и, конечно, самый узнаваемый билибинский шрифт. Однако уже на уровне визуального знакомства с книгой просматривается один из главных приемов прозы Владимира Сорокина — смешение, столкновение стилей. Рядом с традиционным (= привычным читателю) оформлением появляется имя автора, выполненное в духе самобытной советской плакатной графики (простые, грубые, угловатые буквы, которые легко прочесть издали).

В содержательном плане сборник представляет собой собрание пословиц и поговорок, которые используют в своей речи герои «неосредневекового цикла» («День опричника», «Сахарный Кремль», «Метель», «Теллурия»). И в данном случае Сорокин выступает исследователем народного языка, бытующего среди его героев, собирателем самых ярких, мудрых, самобытных выражений его носителей.

Однако стоит заметить, что к жанру «народной мудрости», пословицам и поговоркам, концептуалист-Сорокин обратился еще задолго до появления в 2006 году своего первого романа («День опричника»). Придумывать так называемые «псевдопословицы» Сорокин начал еще в 1988 году и, по признанию самого автора, «почувствовал стихию этой игры»:

Выдумывать псевдопословицы, которые чисто формально — по интонации, по этимологии — не вызвали бы вопросов у читающих. Неотличимые по форме, но с некоторым сдвинутым содержанием <...> Интонационно они звучат как нормальные русские пословицы, но по содержанию в них все-таки, чувствуется, что-то другое заложено. Что?.. Я сам силюсь понять <...> У меня было такое чув-

ство, что я тут уловил, поймал некую... исподнюю волну. Народную вибрацию. Или, может быть, точнее это было бы назвать брожением? Таким вот бурчащим в народной перистальтике, да?... И эта музыка заорожила меня. Этим я только и могу объяснить навязчивый интерес к подобной работе [8, с. 136].

Очевидно, что на момент начала работы сочинение таких псевдопословиц представляло для писателя-концептуалиста определенную стиливую игру, имитацию жанров. Однако окончательный замысел (создание сборника) появится гораздо позже.

По признанию самого автора, пословицы представляют для него огромный интерес, а русские пословицы — особенно (по словам Сорокина, они носят «заораживающе-назидательный характер»). Более того, Сорокин акцентирует внимание на том, что у каждой настоящей пословицы есть автор, и признается, что очень хотел бы увидеть авторов знаменитых пословиц [8].

Таким образом, получается, что Сорокин-стилизатор/имитатор, который уже «освоил» жанр рассказа, повести, романа, жанры драматургии, теперь обратился к жанрам пословицы и поговорки, к устному народному творчеству, в котором, как известно, содержится тайна национального характера, и в этом смысле ставит себя в ряд с литераторами-классиками, из-под пера которых вышли в широкое народное употребление многие из известных ныне пословиц и поговорок. Достаточно вспомнить такие имена, как А. С. Грибоедов («Счастливые часов не наблюдают», «Минуй нас пуще всех печалей / И барский гнев, и барская любовь»), Н. М. Карамзин («Смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно»), Н. В. Гоголь («Есть еще порох в пороховницах»), М. Горький («Безумство храбрых», «Человек с большой буквы»), И. А. Крылов («Услужливый дурак опаснее врага» и мн. др.). Причем эти выражения настолько прочно вошли в народный язык, что уже почти не ассоциируются с художественными произведениями, в которых они прозвучали. При этом коренным отличием пословиц и поговорок Сорокина является то, что он создавал их намеренно, и это тоже своеобразная игра. Все перечисленные изречения писателей-классиков вошли в народное употребление из художественных текстов ненамеренно, случайно, потому что нашли отклик в душе русского народа. Сорокин же сразу создает изречение и включает его в сборник «народных мудростей».

Однако исследовательский интерес в данном случае представляет не «механизм» подражания стилю русских пословиц и поговорок. Для талантливого и опытного стилизатора-имитатора концептуалиста Сорокина следование определенному дискурсу не представляет трудности. Сорокин в этом смысле лишь расширяет жанровые горизонты стилистических имитаций. Гораздо интереснее оказывается то, зачем он это делает. При ближайшем рассмотрении, при многоуровневом анализе книги становится очевидным, что отнюдь не жанр пословицы или поговорки оказывается в центре внимания Сорокина (это лишь промежуточный этап, строительный элемент концептуального текста). Сорокин имитирует *сборник* народных пословиц и поговорок, книги, хранящей тайну русского национального характера, национального разума, поиск которого и составлял одну из главных задач классической русской литературы. И в этой имитации Сорокин снова опирается на определенный

претекст, которым оказывается книга В. И. Даля «Пословицы русского народа» [4].

Даль разбил сборник на главы, в которых пословицы и поговорки были собраны по общей тематике (бог — вера, вера — грех, счастье — удача, радость — горе и проч.). Сорокин объединяет свои пословицы и поговорки по схожему признаку. Он выделяет стержневое слово, которое и становится по главе той или иной тематической группы («Авось», «Аноха», «Баба», «Баня» и др.). При этом интересным оказывается выбор стержневых слов, так как он не случаен.

Так, первым оказывается слово «Авось» — самое русское слово, в котором отражен фатализм русского человека, его вера в чудо, в счастливый случай, его упование на удачу. В художественном пространстве произведений Сорокина герои также уповают на русский авось, при этом в пословицах и поговорках Сорокина явно угадывается исходная точка смыслового сдвига: «Авось прямая вывезет» (*авось кривая вывезет*), «Авось на авось не меняют» (*от добра добра не ищут*), «Авось у Анохи за пазухой живёт», «На авось надейся, а жопу береги» (*на Бога надейся, а сам не плошай*), «Хорош авось, да не овёс» (*хорош кусок, да не по наш роток*) [7, с. 7–8]. В сборнике Даля содержатся следующие пословицы: «Русский Бог — авось, небось да как-нибудь» или «Русак на трех сваях крепок: авось, небось, да как-нибудь». У Сорокина также появляются «братья» авоса: «На авосе к небосю за счастьем поехал» [7, с. 7–8].

В числе стержневых слов есть те, которые имеют прямые отсылки к текстам Сорокина. Так, слову «Баня» в сборнике отведен отдельный раздел. С одной стороны, потому что в русской культуре баня — это особое пространство, в котором проводились знаковые в жизни человека обряды (родильные, свадебные, поминальные), именно поэтому связанных с баней пословиц и поговорок так много, в том числе и в художественном мире Сорокина: «Баня паром сильна», «Банный день всей неделей правит», «На баню надейся, а вшей перебирай», «В чистой бане черти не водятся», «Пар да веник — муж да жена», «Води жену во светлицу, а тещу в баню», «Пар-парок, ступай на полоч!», «Парил Аноха Ероху да упарился до смерти», «Баня снится к ярмарке, а веник — к разлуке», «Баню поставил, а сам преставился (*Скупердяй*)», «В теплой бане живут блохи, а в горячей — охи» [6, с. 26–29]. С другой стороны, образ бани неизменно отсылает читателя к роману «День опричника», где эпизод в бане оказывается одним из главных. Опричники собираются в бане, чтобы помыться (= очиститься) и отдохнуть в конце рабочего дня. Именно здесь они познают силу своего единства: опричники и Батя совокупаются в «гусенице опричной», что главный герой Комяга называет «опричным совокуплением». Интересно заметить, что на протяжении действия романа, это не первый раз, когда опричники собираются в бане и совершают некое общее действие. Еще в первой части романа опричники и Батя собирались в Донских банях, чтобы «употребить» золотых стерлядок из аквариума балерины Козловой. Оказывается, что в художественном пространстве романа баня — это место обретения не только чистоты телесной, но и чистоты нравственной: именно здесь реализуется гуманистический (или над-гуманистический, учитывая, что опричнина — это карающий орган) идеал

всечеловеческого (или орденского) равенства и братства. Стоит упомянуть, что в романе «День опричника» ориентация на народные поговорки, при сказки ярко и отчетливо видна в речи «народной героини» — ясновидающей Прасковьи. Ее речь соткана из подобных высказываний, героиня как будто поэтизирует простые истины: «Рубашка нательная — от всего отдельная, живет-поживает, ума наживает, прокиснет-состарится, в кипятке отправится, просушится, прогладится, на милого наладится, к телу прижмется, добром отзовется» [6, с. 134].

Схожим по значимости со словом «баня» в сборнике оказывается слово «печь», которая в русской культуре также имеет особое значение. Известно, что при строительстве изб именно печь закладывали в начале и исходя из этого планировали остальное строительство (отсюда, к слову, и поговорка «Плясать от печки», т. е. от самого начала, от самых основ). Неслучайно печь-кормилица, печь-спасительница становится героиней русских сказок и былин («Гуси-лебеди», «По щучьему велению», «Баба яга и Жихарь», «Илья Муромец»). Помимо того, что печь согревала, кормила, освещала, сушила, она обладала и целительными свойствами. В печную золу добавляли лечебные отвары и мази. В топленной печи после выгребания золы лечили простуженных детей, отправляя их на лопате греться. В контексте творчества Сорокина этот факт оказывается особенно любопытным. Одним из самых (скандално) известных текстов Сорокина является повесть «Настя», в которой главную героиню запекают в печи в день ее шестнадцатилетия и подают на праздничный стол в качестве главного блюда, столь ожидаемого всеми гостями. В художественном пространстве повести подобное действие носит особый, сакральный характер — в финале повести лик Насти, сотканный из солнечных лучей, воссияет над столовой — появится новая, *новоиспеченная* Настя. В сборнике «Печи» отводится не менее значимое место: «Печь — дому голова», «Печь зимой согреет, а летом прохладит», «Сиди на печи да ешь калачи!», «Добрая печь подскажет, как лечь», «Печь на ружьё не меняют», «Чистая печь добро творит» [7, с. 212–214].

Многие из стержневых слов оказываются, по признанию самого автора, неотъемлемой частью жизни героев в художественном пространстве текстов Сорокина, например, «дыба» и «плаха»: «Дыба мозги вправляет да кости расправляет», «Дыба дыбе рознь», «От дыбы к дыбе не бегают», «Жил, молчал, на дыбе кричал», «С дыбы добра не надыбал», «Дыба плахе свояченицей приходится» [7, с. 95–100]; «Плаха с топором дружит, царю служит», «По плахе не плачут», «Плаха топором утирается, в крови купается», «На плахе пляшет, на дыбе качается» [7, с. 221–224]. Писатель полагает, что эти средневековые реалии и в нашей жизни до сих пор присутствуют символически, незримо, но неотъемлемо [8].

Обращают на себя внимание персонажи псевдопоговий: Аноха, Ероха, Макарёк, Долбень и др., имена которых звучат знакомо, но все же неузнаваемо. Сорокин и здесь делает сдвиг в сторону угадываемой непохожести героев его народных мудростей на известных фольклорных персонажей. По словам Сорокина, все они — «продукты коллективного народного тела, к которому он попытался подсоединиться, сыграв роль некоего медиума, ретранслятора» [8, с. 36]. Как говорит Сорокин,

мне хотелось, чтобы слова были новыми, но интонационно и семантически в них чувствовалось бы нечто народное, глубинное... Этот эффект как раз и достигается за счет мифологических персонажей — позабытых, культурно бездомных [8].

Сами же пословицы представляют собой инварианты «самых народных мудростей». Неслучайно открывает книгу пословиц группа, в которой стержневым оказывается самое русское слово — «Авось», а сам Сорокин сравнивает свои псевдопословицы с сушеными грибами:

Знаете, я их воспринимаю как такие, в общем... народные грибы. И вот я их, можно сказать, постепенно нанизывал на нитку и засушивал. Приятно же нюхать, например, сушеные белые грибы — правда? Это особое удовольствие [8, с. 36].

Все это позволяет прийти к выводу о том, что Сорокин вновь обращается к созданию вербального варианта «самого русского» произведения, подобного визуальному эксперименту В. Комара и А. Меламида, когда художники-концептуалисты осуществили широкомасштабный проект «Выбор народа». В рамках этого проекта на основании социологического опроса в 1994 году ими была создана самая русская картина, которая отвечала бы эстетическим запросам большинства населения нашей страны. Она экспонировалась в Москве в Центре современного искусства. Развешанные вокруг картины на стендах диаграммы, графики, таблицы, опросные листы должны были убедить зрителей в том, что все сделано в соответствии с мнением 1001 респондента, которым были заданы 38 вопросов. Задавались вопросы о размере картины, о предпочтительной технике исполнения (реализм), о любимом художнике, о предпочтительной цветовой гамме, о сюжете, персонажах картины и др. В итоге, разумеется, получился абсолютный и откровенный кич. «Самая русская картина» размером с экран телевизора (любимый для большинства респондентов размер живописного полотна), где легко угадывается знакомый до боли среднерусский пейзаж с речкой, леском на горизонте, бурым мишкой на поляне, елочкой на переднем плане, под которой сидит Иисус Христос, а рядом играют дети, будто сошедшие со страниц книжек Сергея Михалкова. Картина получила название «Явление Христа медведю». Сорокин дважды произвел модификацию этого визуального эксперимента на вербальный уровень — в начале в жанре романа (произведение построено на самых узнаваемых образах, мотивах, сюжетных ходах русского социально-психологического романа), а затем в жанре повести — «Метель» так же включает в себя самые узнаваемые черты жанра, использовавшиеся классиками русской литературы (Н. В. Гоголем, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым и др.).

Таким образом, Сорокин, который, казалось бы, исчерпал (=сымитировал) все знаковые жанры русской литературы, обращается к сборнику пословиц и поговорок, тем самым расширяя границы искусства, преодолевая главную оппозицию словесности: противостояние книжности и фольклора. Выдумываемые народные мудрости, используемые в художественной действительности «неосредневекового цикла», Сорокин сам же систематизирует и издает их, создавая как бы книгу в книге (или книгу о книге). При этом любопытно, что подобную рамочную композицию он использовал в раннем творчестве, напи-

сав «Роман» о герое Романе, который умер, тем самым провозгласив рождение нового романа.

И тогда оказывается, что в творчестве писателя-концептуалиста Владимира Сорокина присутствуют повторяющиеся, константные приемы, мотивы, темы, что позволяет говорить о Сорокине не просто как об игроке с текстом и со стилем, а как о современном русском классике. Другое дело, что «новая классика», концептуально маркированная, декларативно и публично отталкивается от традиции, с успехом преодолевая как реалистический, так и соц-реалистический канон в игре и пародии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биберган Е. С. Рыцарь без страха и упрека. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2011.
2. Биберган Е. С., Богданова О. В. «Концептуалистский проект» Владимира Сорокина. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.
3. Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.
4. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Русская книга, 1994.
5. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом: колл. монография / О. В. Богданова, Е. А. Власова, Е. С. Жилене и др.; под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетея, 2023.
6. Сорокин В. Г. День опричника. М.: Захаров, 2006.
7. Сорокин В. Г. Русские народные пословицы и поговорки. М.: CORPUS, 2020.
8. «Судьба и дыба у нас рифмуются». Писатель Владимир Сорокин о «народной мудрости» и попытках ее стилизации / беседовал с В. Сорокиным А. Архангельский // Огонек. 2020. № 33. С. 136–137.

REFERENCES

1. Bibergan, E. S. *Rytsar' bez strakha i upreka. Khudozhestvennoe svoeobrazie prozy Vladimira Sorokina* [The Knight without Fear and Reproach: The Artistic Originality of Vladimir Sorokin's Prose]. Saint Petersburg, Philological Faculty SPbSU, 2011. (In Russian).
2. Bibergan, E. S., Bogdanova, O. V. *'Kontseptualistskij projekt' Vladimira Sorokina* ['Conceptualist Project' by Vladimir Sorokin]. Saint Petersburg, Herzen University, 2020. (In Russian).
3. Bogdanova, O. V. *Sovremennyj literaturnyj protsess. Pretekst, podtekst, intertekst* [Modern Literary Process. Pretext, Subtext, Intertext]. Saint Petersburg, Herzen University, 2019. (In Russian).
4. Dal', V. I. *Poslovitsy russkogo naroda* [Proverbs of the Russian People]. Moscow, Russkaya kniga, 1994. (In Russian).
5. Bogdanova, O. V. et al. *Preodolevshie sotsrealizm. Avangard 1970–1980-kh v bor'be s sotsialisticheskim realizmom* [Overcoming Socialist Realism. The Avant-Garde of the 1970s and 1980s in the Struggle Against Socialist Realism]. Ed. by O. V. Bogdanova. Saint Petersburg, Aletejya, 2023. (In Russian).

6. Sorokin, V. G. *Den' oprichnika* [Day of the Oprichnik]. Moscow, Zakharov, 2006. (In Russian).

7. Sorokin, V. G. *Russkie narodnye poslovitsy i pogovorki* [Russian Folk Proverbs and Sayings]. Moscow, CORPUS, 2020. (In Russian).

8. Sorokin, V., Arkhangel'skij, A. "Sud'ba i dyba u nas rifmuyutsya". Pisatel' Vladimir Sorokin o 'narodnoj mudrosti' i popytkakh ee stilizatsii ['Fate and Dyba Rhyme With Each Other'. Vladimir Sorokin on 'folk wisdom' and attempts to stylise it]. *Ogonek*, 2020, no. 33, pp. 136–137. (In Russian).

*И. А. Митрофанова**

СМЕРТЬ АВТОРА В ПОСТМОДЕРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ПО ПОВЕСТИ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ВРЕМЯ НОЧЬ»)

В статье рассматривается одно из наиболее известных произведений Людмилы Петрушевской — повесть «Время ночь». Основной вопрос, который интересует автора статьи, это возможность дифференциации образов создателя произведения и героя-актанта. Если герой современной прозы, как правило, рассматривается в качестве alter ego автора, то в данном случае намерение самого художника-творца Людмилы Петрушевской направлено в иное русло. Прозаик намеренно и декларативно выносит перед текстом далеко не обязательный перитекстуальный элемент — предисловие. Именно предисловие помогает художнице подчеркнуть разницу между героиней и нею самой в желании избежать обвинений читателей-реципиентов в безнравственности или жестокости автора. В статье показано, что Петрушевская не пересказывает судьбу реальной героини, но художественно моделирует ее, сохраняя дистанцию творца и творения.

Ключевые слова: современная русская проза, Л. Петрушевская, автор и герой, текст и перитекст.

I. A. Mitrofanova

THE DEATH OF THE AUTHOR IN POSTMODERN LITERATURE (BASED ON THE NOVEL BY L. PETRUSHEVSKAYA 'TIME IS NIGHT')

The article examines one of the most famous works of Lyudmila Petrushevskaya — the story *Time is Night*. The main issue that interests the author of the article is the possibility of distinguishing between the writer's personality and the personality of the main character. While, as a rule, the hero of modern prose is considered the author's alter ego, Lyudmila Petrushevskaya according to her creative concept distances herself from her heroine. She intentionally and declaratively introduces a peritextual element before the text, which is far from obligatory — the preface. It is the preface that helps the writer to focus on the difference between the heroine and herself to avoid being accused by readers of immorality or cruelty.

* Митрофанова Ирина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; a_blum@mail.ru

Irina A. Mitrofanova, PhD in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg State University; a_blum@mail.ru

The article shows that Petrushevskaya does not retell the real heroine's life story, but artistically models it, keeping the distance between the creator and the creation.

Keywords: modern Russian prose, L. Petrushevskaya, author and hero, text and peritext.

О создании «маленького романа» «Время ночь», опубликованного в 1992 году и сыгравшего значимую роль в литературной судьбе Людмилы Петрушевской, писали многие [1, 2, 3]. Сама прозаик Петрушевская рассказывает об этом в интервью самой себе «Десять лет спустя» (2002). Здесь она подробно объясняет, почему дописала *предисловие* к русскому изданию: ею владел страх перед простодушными читателями, уже однажды принявшими рассказчицу-героиню «Своего круга» за автора и сурово осудившими ее за то, что посмела ударить ребенка [6]. Петрушевская добавляет и комическую историю о немецком режиссере, приехавшем к ней снимать «тяжелую русскую трали-вали житуху» [6, с. 315] про «нищую поэтессу с маленьким голодным внучком» [6, с. 308]. И она подшучивает над собой и режиссером: «Увидел он совершенно не то. Увидел (думала я) автора среди роз, картин, книг, с роскошной кошкой на коленях» [6, с. 309]. Между тем Петрушевская неслучайно оговаривается, что немец все равно увидел, что хотел увидеть, — нищую советскую поэтессу, о которой и снял фильм. Тогда в чем заключалась необходимость предисловия, если автор сознавала, что условный литературный прием от читательской предзаданности не спасает?

Безусловно, предисловие, с которого начинается «Время ночь», еще более дистанцирует автора от мира героя: автор надевает маску издателя присланной по почте рукописи; старый повествовательный прием сохраняет свою действенность, поскольку ситуация — известный писатель получает для оценки рукопись — вполне жизнеподобная. Однако явная авторская заинтересованность в том, чтобы окончательно отмежеваться в глазах читателя от героини, настаивает, если принять во внимание, что ко времени написания романа уже определилась важная черта поэтики повествования Петрушевской — свободная смена субъектных сфер. Почему в данном случае автор был столь обеспокоен? Вероятнее всего потому, что между автором и героиней-рассказчицей в романе устанавливались какие-то особые отношения, обусловленные отношениями автора и текста. На первоначальном уровне объясним их, вслед за В. Топоровым, художественными возможностями нарратива от лица рассказчика: введение рассказчика до известной степени

вуалирует непосредственную связь изображаемого с фигурой автора и — как следствие — позволяет автору говорить откровеннее о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему самому, а до этого соотносится с тем, кому отдано Я рассказа [8, с. 69–70].

Важно принять во внимание и другое соображение о роли предисловия: «Время ночь» — единственная вещь у Петрушевской в «романной» форме, приближенная к традиции русского классического романа, — представляет собой монологическое высказывание от лица поэта. В самих «Записках на краю стола» Анна предстает перед нами как поэт только в саморекомендации: «Я поэт», — которая повторяется неоднократно, но ставится читателем под сомнение,

поскольку ей противопоставлена оценочная точка зрения дочери — «графоманша», а сам читатель лишен возможности оценить степень совершенства стихов Анны. Более того, читатель склонен скорее признать истинность точки зрения дочери и отказать героине в поэтическом даре. Между тем именно предисловие вводит в роман внешнюю по отношению к героине, но *высокую* точку зрения на ее творчество. Поскольку она принадлежит дочери, не жаловавшей поэтических «штучек» Анны, читатель верит в ее объективность. Слова дочери «Она была поэт» играют роль высокой завершающей оценки, окончательного, посмертного признания, которое призвано настроить читателя на внимательнейшее отношение к героине и ее «Запискам». Таким образом, высокий статус героини — это первый шаг, приближающий ее к автору.

Свои профессиональные занятия Анна упоминает в «записках» вскользь, однако, собранные воедино, они вполне передают представление о житейских буднях непринятого поэта, который «много не наработает» [7, с. 301], но семью кормить надо. Выступления перед детской аудиторией, статьи в редакции календарей, «пять переводов с подстрочников неизвестных мне языков» [7, с. 330], «отвечала на письма в отделе поэзии» [7, с. 324], составила сборник стихов поэтов на темы труда, «два моих стихотворения в год напечатано, оба на Восьмое марта» [7, с. 324] — вот что поддерживает существование поэта и его семьи.

Читателю «записок» точно известно, что героиня пишет не только ради заработка (в «записках» тщательно оговаривается сумма за каждое выступление, за каждый ответ на письмо). Уничтожающую оценку дочери — «А ты пиши свои графоманские стихи!» — Анна комментирует: «А я, если не буду их писать, я умру, у меня разорвется сердце» [7, с. 314]. Писать ночью, когда малыш уснул, в простой тетради карандашом, поскольку на ручку не заработать, — это преодолимая потребность ее человеческой природы. Со слов героини мы знаем, что даже подневольные работы в отделе поэзии пробуждают в ней вдохновение:

Я каждый раз создавала произведение искусства разового употребления, это были безумные ночи, полные разговоров с невидимыми душами пенсионеров, моряков, учетчиц, студентов и школьников <...> Я писала поэмы. Я цитировала, советовала, хвалила, а ругала очень сочувственно. Мой Буркин брал эти мои произведения, и его перекашивало, как от горя. Но ведь за каждой рукописью вставляли передо мной живые люди, может быть даже больные, прикованные к постели, как Николай Островский! Инвалиды и горбуны [7, с. 346].

Читателю становится известно, что рукопись своих стихов Анна дала на рецензию одному поэту. Ближе к концу «записок» концентрируются упоминания, что книга ее стихов вот-вот должна выйти. Разумеется, эта новость может оказаться ее тайным нереализуемым желанием, которым она старается поддержать свое достоинство в глазах собеседников, но не исключается текстом и другой вариант — возможный этап работы над книгой стихов.

Более того, как подлинный поэт, Анна, пользуясь словом Петрушевской, «языколюб» [1, с. 320]. Восхищение стилем писем Алены заставляет ее забыть, что читать чужие письма неэтично. Она рефлексиирует по поводу слов, употребляемых ею и окружающими; цитирует слова «халды-уборщицы»; выстраивает

синонимические ряды, которыми как будто осмысливает свою судьбу в вариантах высокого и низкого стиля («И всю ночь я вертелась на своем диване, на своем продавленном ложе, “в норочке”, как говорит Тимофей» [7, с. 368]). Она чутко дифференцирует свою речь в зависимости от ситуации общения: бесшабашные реплики типа «подайте на чашку водки» [7, с. 345] вписываются в роль непризнанной поэтессы, разыгрываемую героиней в редакции; Нюре, дробящей кости, «сказала пару слов на ее языке» [7, с. 397]. Именно Нюре принадлежит словечко «парадоск» [7, с. 325]. Читатель отмечает, что в жанре «парадоски» Петрушевская пишет последние годы.

Героиня определяет жанр своего текста как «записки», то есть произведение в свободной жанрово-стилевой форме, включающее фрагменты, приближенные к дневниковой записи (начальный эпизод текста — визит к подруге Маше, чтобы подзаянть до пенсии), фрагменты воспоминаний, близкие биографической прозе, для которой характерно отсутствие хронологической последовательности изложения, когда воспоминания цепляются друг за друга по законам припоминания или по ассоциации, рождаемой эмоцией. Герои «записок» — реальные люди из окружения Анны, однако в повествование они входят с речью и психологическими мотивировками, моделируемыми Анной. В повествовании господствует ее субъектная сфера, ее внутренняя точка зрения. Однако это не совсем так: героиня стремится к объективной стереоскопичности изображения, для чего вводит в «записки» дневники дочери, сочиняет от лица дочери фрагмент прозы, которые, впрочем, не ставят под сомнение ее возвышенную характеристику. Анна сама трезво и объективно воспроизводит собственное поведение (эпизоды унижения дочери, вызовы милиции к припозднившимся у дочери гостям, оскорбительные требования выгнать мужа), способное уничтожить ее высокий статус в тексте и вызывающее резкое неприятие читателя и ряда исследователей (см., напр.: [9, р. 58–59]). Одновременно Анна фиксирует противоположное поведение: «Но я не желала им зла и, видя, как они бедствуют, варила и варила запасенный геркулес...» [7, с. 307], а также высокие стремления или внутренние переживания, которые не реализуются во внешнем поведении. К примеру, эпизод, когда навеки уходит из семьи муж Анны, дается в «записках» дважды: в дневнике Алёны и в воспоминании Анны. В дневнике дочери: «папа уходил от нас навсегда, и я цеплялась за его колени, а мать меня в бешенстве отрывала, улыбаясь и говоря: “Что ты, девочка, перед кем ты, а ты уходи, чтобы духу твоего”» [7, с. 292]. В воспоминании Анны: «Когда в последний раз закрылась дверь за их отцом, а я стояла усмехаясь, с горящими щеками и без слез, близкая к тому, чтобы выкинуться из окна и там, там встретить его бесформенной тушей на тротуаре» [7, с. 324–325]. То есть героиня описывает свое поведение в противоборстве глубинных стремлений и их реальных воплощений. В этом заключается противоречивость ее психологического портрета, который она сама создает и этим придает «запискам» характер откровенно исповедальный.

Более важно то, что «записки» запечатлевают постоянное душевное напряжение чувств, в котором Анна существует. Острая боль, страх за беззащитных детей, чувство вины, отчаяние, вызванное невозможностью заработать, прокормить, избежать беды, горькое осознание приближающейся старости,

горькие сетования на вину близких, разочарование в спасительной силе любви — вот что становится главным содержанием ее произведения.

В «записках» Анны повествовательные куски чередуются с фрагментами, содержащими сильный эмоциональный всплеск. Они начинаются с пассажа — «Но за что мне все это? Я же ее безумно любила» [7, с. 277] — и составляют особый, стилистически выделенный смысловой слой текста. Количество данных фрагментов достаточно велико, чтобы можно было сделать вывод, что перед нами проза поэта: они связаны между собой лейтмотивами стремительно уходящей жизни, света молодости, любви как всеобъемлющего закона природы, слез, ребенка как единственной ценности земного существования. Можно говорить о том, что они составляют лирический сюжет, ради которого и пишутся записки. Это текст о переживании жизни — от молодости (начальные слова о малыше, еще не ведающем законов поведения в социуме) до старости (последний большой фрагмент посвящен матери перед лицом смерти). Поэтому категорически нельзя согласиться с интерпретациями, крайним выражением которых можно считать следующую:

Автор намеренно отчуждается от главной героини. Героини сами повествуют о своей жизни, безрадостной, убогой, безысходной, где царит духовная и материальная нищета, где пошлость стала всепроникающей и где только ирония, горькая, опустошающая, высвечивает иногда тусклые лица не-личностей, не-героев [5, с. 132].

Последний фрагмент «записок» (героиня едет в психбольницу за матерью), с точки зрения Л. Гинзбург, представляет собой поток сознания. Текст фиксирует непрерывную работу сознания, предельно перегруженного страданиями за близких и принципиальной невозможностью найти выход из жизненного тупика (обречь родную мать на скорую смерть в интернате или взять ее домой в двухкомнатную квартиру, в которую неожиданно вернулась Алена с детьми), сознания, лихорадочно реагирующего на все внешние впечатления и находящегося на пике готовности к неотвратимой беде. Этот фрагмент текста является чистой литературной условностью, поскольку трудно представить, как Анна смогла задним числом воспроизвести свою непрерывную внутреннюю речь. С другой стороны, его можно интерпретировать как эмоциональную кульминацию «записок». Самый сильный фрагмент — описание места, где санитары выбрасывают Анну с матерью из машины и уезжают. Поэт создает пейзаж, близкий к метафизическим пейзажам сновидений, запечатлевающим состояние покинутой души:

Где-то мы стояли, на каком-то мосту, серым днем, ближе к вечеру, у обочины. Справа дымили огромные трубы, под мостом проходили железнодорожные пути, открывались огромные производственные дали. Мимо проехал незнакомый трамвай приглушенно по снегу, стояли на той стороне какие-то кирпичные дома, шли небольшие осадки. Я вся дрожала. Где мы находимся? [7, с. 393]

Проза ритмизуется в первом предложении через обособляемые обороты: первый оборот на 3 слова, затем 3 оборота по 2 слова, последний оборот в 1 слово. Второе предложение строится на синтаксическом параллелизме, тре-

тье — на инверсиях. Персонажи передают интонации, проясняющие ощущение затаенности, пограничности окружающего их мира. Главное — переживание полной незащитности и брошенности уже не в житейском смысле, как в записях о событиях (брошенная мужем, брошенная дочерью), а в бытийном.

Когда санитары забирают мать, героиня плачет в метро, прощаясь с нею навеки. Но, оказавшись дома и не застав там детей, будучи готовой к их смерти, она сама оказывается покинутой. То есть пейзаж подготавливает домашний эпизод, завершающий текст «записок». Последние слова «записок» можно интерпретировать по-разному, поскольку смыслообразование здесь осуществляется по законам поэтического текста: минимальное количество слов придает каждому особую значимость, предметно-логические связи между словами отсутствуют, смыслы подразумеваются, но прямым словом не обозначаются.

Исследователи по праву отмечают, что в «маленьком романе» «Время ночь»

повествование ведется от лица главной героини и рассказчицы — Анны Андриановны, авторская точка зрения здесь формально не выражена <...> Все события повести преломляются через сознание и речь главной героини; ее точка зрения имеет абсолютную повествовательную власть [4, с. 37].

Между тем художественная уникальность романа проявляется в том, что такая субъектная организация плотно прикрывает в повествовании «биографический слой». Речь идет не о совпадении событий биографии или психологических черт, или мировоззренческих позиций автора и героини. Если признать исходную точку для их сближения — подлинных поэты, то, скорее, речь следует вести о главной коллизии романа и вечной коллизии реальной жизни — о взаимоотношениях поэта и мира. Окружающий мир — это, прежде всего, родные, и в первую очередь — дети, которым посвящается все существование поэта, наполненное бытовыми трудностями, среди них и бедность, и постоянная забота, чем накормить ребенка, и неизменная тревога о его незащитности в огромном человеческом мире. Поэт у Петрушевской не свободен ни в политическом смысле, ни в смысле необходимости общественного служения или исполнения нравственной задачи исправлять пороки общества. Поэт не свободен в смысле вечной заботы о близких, о детях. Одновременно его спецназначение заключается в творчестве, поэтому надо приспособливаться писать в любых условиях и обстоятельствах. Самое лучшее время — ночь, но не в романтическом смысле, а в смысле обретения временной свободы от постоянного страха за «милых сердцу», по слову В. А. Жуковского. Название «Время ночь» утверждает тему творчества как главную в тексте.

Монолог героини представляет собой познание собственной жизни поэтом, перерабатывающим эту жизнь в творчество. И конец творчества становится концом жизни. В какой-то степени этот «маленький роман» ориентируется на «Онегина» так же, как тип русского классического романа в целом. Монолог завершается словами прощения и прощания, которые героиня обращает к самым близким и к себе: «Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы» [7, с. 397]. Героиня прощается со своими близкими читателями, ибо ее главными и первыми читателями должны были стать, по ее замыслу, дети и внуки. Тогда любые читатели

в этом исповедальном общении становятся на место дорогих, близких, то есть устанавливаются отношения максимальной степени откровенности между рассказчицей и читающей публикой. Однако признание «Она была поэт» прозвучит только после ее смерти, то есть только смерть, придавая жизни завершенность, придает ей и абсолютный смысл, который в процессе чтения «записок» трудно уловить читателю, как и стороннему наблюдателю семейной жизни, погруженной в бытовые дразги.

В «Девятом томе», первой книге воспоминаний, рецензий, интервью самой себе, Петрушевская рассказывает историю создания текста «Время ночь». Это было горбачевское время, на Западе началась мода на наших не признанных в советское время писателей, и они пошли нарасхват. «Валюта, еда, путешествия. Пиры, смех, спектакли. Друзья. Телевидение, радио. Пресс-конференции. Интервью по шесть штук в день, до онемения щек. Отели невысказанной роскоши» [6, с. 312]. С одной стороны, на родине бедствовали родные: отсутствие денег, продовольственный кризис эпохи перестройки. Писатели (духовная элита нации), как бедняки, экономили валюту, чтобы как можно больше привезти домой еды, подарков. С другой — «я вдруг вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена. Нечистый покупает, чтобы ты перестал делать то, что раньше, а делал бы совершенно все другое. И я тут же ночью начала писать что-то» [6, с. 314]. Сюжет — покупка художника — был известен Петрушевской с детства по «Портрету» Гоголя, который Петрушевская девочкой рассказывала в эвакуации в чужих дворах и собирала милостыню.

Именно во время «гастрольных» разъездов в день своего рождения она начинает роман о нищей старухе: «В этот день, 26 мая, нам давали завтрак в зале Нобелевского комитета (я не пошла. В это утро я начала писать, в честь дня рождения, первую страницу “Время ночь” <...>)» [6, с. 312]. В «биографическом слое» романа многое сходится: героиня по возрасту приближена к автору, подразумеваются какие-то глубоко личные воспоминания автора о детстве, нужде и первых усвоенных эстетических взглядах, утверждается идея о писании как исполнении жизненного назначения, поэтому значимо, что день рождения автора стал днем рождения героини.

А закончила «Время ночь» в Кракове <...> Все ходили на спектакли, а я сидела, где придется, на сквере, в кафе за столиком в тени, как Штирлиц, не слушая родную польскую речь (посполиту), полная только одним, этой жизнью, и свято помня о своем спецназначении. О, счастливые дни... Писала про нищую старуху [6, с. 317].

Анна также пишет свои «записки» где придется: «Я поэт, я всегда и во всем дома» [7, с. 299]. Какая-то личностная заинтересованность автора в героине обнаруживается в том, что, по авторскому замыслу, героиня ни разу не отступает от своего высокого назначения; Анна избавлена от соблазнов, которые заставили бы ее хотя бы раз пропустить «время ночь» — время свидания со звездами и с Богом. С одной стороны, автор назначает героине крайне бедную жизнь, с другой — жизнь Анны предстает как образцовая для поэта. «Время ночь» — это этапное произведение, не случайно больше в такой художественной манере она не писала.

В композиции «Время ночь» Петрушевская намеренно использовала «работающий» литературный прием — предисловие, подчеркивающее разницу между нею и героиней: это давало большую свободу в решении сугубо индивидуальных и вечных для художника проблем (достижение гармонического единства между житейскими требованиями и требованием высокого служения). Надо принять во внимание и «недоверчивость» автора — психологическую черту, которая сформировалась в результате известных обстоятельств и которую сама Петрушевская за собой знает. Она была воспитана «без матери, в детском доме, затем во всяких лесных школах, санаториях и пионерских лагерях. То есть, — рассуждает она, — ежели ты чем-то дорожишь, у тебя это отнимут. Поэтому я и интервью не даю. И это не дам» [6, с. 311].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004.
2. Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, ин-тертекст. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.
3. «Время ночь» Людмилы Петрушевской: сб. ст. / отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009.
4. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003.
5. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. Минск: Экономпресс, 1998.
6. Петрушевская Л. С. Девятый том: [сб. ст.]. М.: Эксмо, 2003.
7. Петрушевская Л. С. Жизнь — это театр: рассказы, роман. СПб.: Амфора, 2006.
8. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.
9. Porter R. Russia's Alternative Prose. Oxford: Berg Pl., 1994.

REFERENCES

1. Bogdanova, O. V. *Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60–90-e gody XX — nachalo XXI v.)* [Postmodernism in the Context of Modern Russian Literature (60–90s of the XX — beginning of the XXI century)]. Saint Petersburg, Philological Faculty SPbSU, 2004. (In Russian).
2. Bogdanova, O. V. *Sovremennyj literaturnyj protsess. Pretekst, podtekst, intertekst* [The Modern Literary Process. Pretext, Subtext, Intertext]. Saint Petersburg, Herzen University, 2019. (In Russian).
3. 'Vremya noch' Lyudmily Petrushevskoj [‘Time is Night’ by Lyudmila Petrushevskaya]. Ed. by O. V. Bogdanova. Saint Petersburg, Faculty of Philology and Arts SPbSU, 2009. (In Russian).
4. Markova, T. N. *Sovremennaya proza: konstruktsiya i smysl (V. Makanin, L. Petrushevskaya, V. Pelevin)* [Contemporary Prose: Construction and Meaning]. Moscow, State University of Education, 2003. (In Russian).
5. Nefagina, G. L. *Russkaya proza vtoroj poloviny 80-kh — nachala 90-kh godov XX veka* [Russian Prose of the Second Half of the 80s — Early 90s of the XX Century]. Minsk, Ekonompress, 1998. (In Russian).

6. Petrushevskaya, L. S. *Devyatyj tom* [Ninth Volume]: Collection of essays. Moscow, Eksmo, 2003. (In Russian).
7. Petrushevskaya, L. S. *Zhizn eto teatr: rasskazy, roman* [Life is Theatre: Short Stories, Novel]. Saint Petersburg, Amfora, 2006. (In Russian).
8. Toporov, V. N. *Strannyj Turgenev (Chetyre glavy)* [Strange Turgenev (Four Chapters)]. Moscow, RSUH, 1998. (In Russian).
9. Porter, R. *Russia's Alternative Prose*. Oxford, Berg Pl., 1994.

Юй Чжан*

«МИЛАЯ ШУРА» ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ АЛЛЮЗИЙ

В статье рассматривается вопрос генезиса образа старухи в творчестве молодой начинающей писательницы Татьяны Толстой, в частности — в ее рассказе 1985 года «Милая Шура». Внимание автора фокусируется на подтекстовой связи образа героини-старухи у писательницы-постмодернистки Толстой с образами героинь-старух в так называемой деревенской прозе: в творчестве В. Шукшина, В. Распутина, В. Астафьева и др. В ходе исследования показано, что Толстая продолжает традицию деревенской прозы и моделирует образ героини-юродивой, но одновременно и отталкивается от своих предшественников, создавая образ старухи-горожанки с бурной и яркой молодостью, любовными увеселениями и многочисленными романами. Установлено, что в начале 1980-х годов Толстая еще не целиком исповедует идеалы и эстетику постмодерна, но оказывается в позиции между традициями русской литературной классики и новыми тенденциями постмодернистской литературы. В работе прослежены интертекстуальные проекции, отчетливо проступающие в тексте рассказа, которые дают возможность Толстой создать представление о мнимости современного мира и, как следствие, иллюзорности человеческих чувств, в том числе любви.

Ключевые слова: Татьяна Толстая, рассказ «Милая Шура», деревенская проза, реализм и постмодернизм, образ героини-юродивой.

Yu Zhang

*'SWEET SHURA' BY TATIANA TOLSTAYA
IN THE CONTEXT OF LITERARY ALLUSIONS*

The article examines the genesis of the old woman's image in the story of 1985 *Sweet Shura* by Tatyana Tolstaya who was a young aspiring postmodernist writer then. The article focuses on the subtext connection of this image with the similar images in 'village prose', particularly in the works of V. Shukshin, V. Rasputin, V. Astafyev et al. The study shows that Tolstaya holds to the traditions of 'village prose', however her heroine, a strange woman, is

* Чжан Юй (КНР), соискатель, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; yu.zhang92@yandex.ru

Yu Zhang (China), postgraduate student, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; yu.zhang92@yandex.ru

very different from female characters portrayed by her predecessors, as her city life was rich in romantic affairs. It is known that in early 1980s Tolstaya did not fully follow the ideals and aesthetics of postmodernism, but found herself influenced by the traditions of Russian classical literature and new trends in postmodern culture. The article traces intertextual elements that are evident in the story, and which enable Tolstaya to create the impression that the modern world is imaginary and illusory as well as human feelings, including love.

Keywords: Tatyana Tolstaya, the story 'Sweet Shura', village prose, realism and postmodernism, the image of holy fool.

Первая половина 1980-х годов стала временем активной творческой работы Татьяны Толстой, которая в это время написала большую часть рассказов, принесших ей внимание критики и признание читателей. Именно в начале 1980-х были созданы «На золотом крыльце сидели...» (1983), «Свидание с птицей» (1983), «Соня» (1984), «Чистый лист» (1984), «Река Оккервиль» (1985) и др. К этому времени относится и появление рассказа «Милая Шура» (1985), который вместе с вышеперечисленными вошел в первый сборник Толстой «На золотом крыльце сидели...» (1987) [9]

Рассказ «Милая Шура» обращает на себя внимание. Если в других коротких рассказах этих лет главной героиней становилась автор-повествователь, как правило, молодая рассказчица, которая повествует преимущественно о себе, о своем детстве, о ярких юношеских впечатлениях, то в «Милой Шуре» на передний план выдвигается образ пожилой, даже старой женщины («Ей девяносто лет, подумала я» [10, с. 39]), и именно ее жизнь становится центром наррации.

Повествование, как и прежде, ведется Толстой от первого лица, от имени молодой рассказчицы «я», но теперь точка зрения Александры Эрнестовны, милой Шуры, уверенно доминирует, причем не фабульно, не сюжетно, как, например, в «Соне», не за счет изображаемого событийного ряда, но ментально, содержательно-психологически. Возникает вопрос: почему героиней Толстой становится старуха?

С одной стороны, можно поверить, что в основе рассказа «Милая Шура» вновь лежат детские впечатления-воспоминания автора, и в частности история жизни ее старой няни (как и в рассказе «Соня»). Однако, с другой стороны, важен и литературный контекст появления рассказа: расцвет так называемой деревенской прозы с ее героями стариками и старухами. Исследователь О. В. Богданова уже писала о том, что начало творческого пути Толстой напрямую связано с деревенской прозой, с ее идеалами и нравственными ориентирами [2, с. 227]. Рассказ «Милая Шура» становится своеобразным подтверждением этого наблюдения. Возникает предположение, что Толстая, увлеченная, как и многие читатели и критики в 1980-е годы, произведениями В. Шукшина и В. Распутина, пытается затронуть тот же образно-мотивный и проблемный пласты, но с иной точки зрения. Если у писателей-деревенщиков герои-старика (чаще всего старухи) — жители деревень, обитатели отдаленных сибирских сел, то у Толстой героиней избирается старуха-горожанка, коренная москвичка. Если героини писателей деревенской темы — простые сельские женщины, малообразованные, никогда не выезжавшие из своих деревень, питавшиеся впечатлениями исключительно родных мест, то героиня Толстой — аристократка (капризная «упойительная красавица», «и в шляпке, и без

шляпки», «дама в турнюре» [10, с. 30]), много повидавшая, путешествовавшая по миру («Весной — в Финляндию. Летом — в Крым» [10, с. 31]), любительница театров, ресторанов, роскошных приемов и проч. «Белые кексы, черный кофе. Шляпы с кружевами. Устрицы — очень дорого... Вечером в театр...» [10, с. 31]. То есть Толстая избирает такую героиню, которая является полной противоположностью пожилым персонажам деревенской прозы, но, кажется, она с не меньшей долей поэтичности и восхищения намерена описать судьбу старухи-горожанки, сделать примерно то же, что с «последним поклоном» (В. Астафьев) проделывали авторы деревенской тематики. Образ почти девяностолетней милой Шуры ставится в (эпи)центр повествования, становится объектом (субъектом) пристального внимания и размышлений нарратора.

В отличие от простонародных героинь деревенской прозы — Матрен, Нюр, Настен — героиня Толстой изначально выделяется даже именем, точнее именем-отчеством — Александра Эрнестовна, поименованием «милая Шура», малоподходящим деревенским труженицам астафьевским Марьям или распутинским Дарьям.

В структурном отношении характер повествования об Александре Эрнестовне имеет «тройную» глубину: первый пласт наррации организует голос рассказчицы — «я», второй — образ сегодняшней Александры Эрнестовны, обитательницы многолюдной московской коммуналки, третий — воспоминания юной милой Шуры о ее былых годах и яркой шумной молодости. В духе литературы пост-реалистической, пост-соцреалистической, носившей в 1980-е годы определение «постмодерной», зоны голосов героев не дифференцированы, скорее намеренно слиты, с одной стороны, подчеркивая эмоциональную близость и родство героев-информантов, с другой — демонстрируя артистизм стилиевой манеры, которая стала отличительной чертой ранней прозы Толстой (неслучайно исследователи отнесли толстовскую малую прозу к «артистической» вариации русского постмодерна) [1–5]. Условно голос молодой рассказчицы вбирает в себя всю окружающую информацию и транслирует ее *через себя*, одновременно насыщая ее аксиологическими нюансами, незаметными комментариями и неэксплицированными оценками.

Обычно в статьях по нарратологии рассказа «Милая Шура» исследователи говорят о двусоставной системе повествователей (рассказчица и милая Шура) [1; 6–8]. Однако, на наш взгляд, это не вполне верно, так как (помимо реальности героини-рассказчицы) реальность бытия *милой героини* в свою очередь корректируется прошлым и настоящим, подлинным и ирреальным, действительным и иллюзорным. Между реальностью и ее восприятием героиней Александрой Эрнестовной ощутима брешь.

Толстая пишет свой рассказ в то время, когда постмодернистические тенденции в русской литературе были весьма ощутимы и доминантны, по-своему модны. Едва ли не каждый писатель того периода обязательно подходил в своем творчестве к мысли об иллюзорности современного существования, по-постмодернистски обыгрывал мысль бытия=небытия, иллюзии реальности. В русле таких представлений оказывается и Толстая с ее героиней. Действительность бытия Александры Эрнестовны каждый раз (в каждом воспроизводимом эпизоде) не просто ставится под сомнение, но выводится на первый

план, требующий уточнения. Героиня-актант у Толстой *живет* в ирреальном мире — героиня-рассказчица *дает понять* эту фантазмагорию, несовпадение истинного и мнимого.

Буквально с первых строк повествования это «бытийное» несовпадение эксплицировано. Героиня-рассказчица ранним московским утром встречает на улице старуху:

Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. <...> Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол. <...> Черное одеяние, светлая шляпа, побрякивающая мертвыми фруктами, скрываются за углом [10, с. 29].

Весь облик персонажа свидетельствует о старости, бедности и одиночестве существования персонажа. Кажется, героиня должна понимать всю убогость собственного бытия, чувствовать себя несчастной. Между тем это не так.

Блаженно улыбаясь, с затуманенными от счастья глазами движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги. <...> Александра Эрнестовна улыбается утру, улыбается мне (курсив мой. — Юй Ч.) [10, с. 29].

Лексический повтор в данном случае семантически значим. В ходе повествования в рассказе в силу вступает прием контраста, бинарных оппозиций, которые пронизывают и организуют всю наррацию. Героиня нищенствует, но она счастлива. Героиня на пороге смерти (мортальные мотивы сопровождают ее повсюду), но она с радостью и благодарностью воспринимает мир.

Другое дело, что мир, в котором оказывается героиня Толстой, *иной*, не такой, как у всех. Чуткая и наблюдательная рассказчица улавливает на блаженном лице старой героини знаки пребывания ее в ином мире — мире рая, мире ангелов.

Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим — где повис чугунный балкон на нежилой высоте, где крутая крыша, какая-то нежная решеточка, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая башенка, шпиль, голуби, *ангелы*, — нет, я плохо вижу [10, с. 29].

Разумная молодая героиня признается — «я плохо вижу», для нее окружающая Москва — ад («В каменном московском аду...» [10, с. 38]), тогда как пожилая героиня, по всем признакам счастья на ее лице, видит много больше и умеет насладиться райским простором мира.

Примечательно, что героями так называемой деревенской литературы нередко становились герои дурачки, идиоты, сумасшедшие, блаженные, *юродивые*, традиционно признаваемые русской культурой *святыми*. В разряд таких героев-старух попадает и Александра Эрнестовна. В другом мире, не деревенском, но городском, она тоже предстает блаженной («*блаженно улыбаясь*»), юродивой, не такой, как все. Потому мир, в котором она существует, — это рай: «Ветер пешком пришел с юга, веет морем и розами, обещает [*героине*] дорогу по легким лестницам в *райские* голубые страны» [10, с. 29].

Деревенской литературе был свойственен мощный фольклоризм, близость устному народному поэтическому творчеству. В текстах писателей-деревенщиков широко представлены фольклорные приемы: троичность, сказочность, утопизм. И героиня Толстой окружена той же идиллически сказочной условностью. Артистический стиль Толстой поддерживает эти тактики — тернарная структура, троекратные повторения (лексические, стилевые, ситуативные) насквозь пронизывают как портрет героини, так и ее поступки и воспоминания. Например, до знакомства с милой Шурой героиня-рассказчица *трижды* встречает Александру Эрнестовну: на московской улице, в тихом дворе, на детской площадке, в кинотеатре. В том же ряду могут оказаться и *три* мужа Александры Эрнестовны, и *троекратные* повторы ее жизненных любовных обстоятельств. Как русская народная сказка строится на приеме троичности, так и в «несказке»^{*} Толстой этот прием может быть признан доминирующим и сквозным.

Даже фольклорный сюжет «спасения-избавления» (по В. Проппу) актуализирован Толстой *по-сказочному*: согласно фабуле, ее героиня-рассказчица *спасает* персонажа-старушку в опасном-грозном потоке московских машин.

Она закрутилась в потоке огнедышащих машин у Никитских ворот, заметалась, теряя направление, вцепилась в мою руку и выплыла на спасительный берег <...>. Александра Эрнестовна, дрожащая, перепуганная, выпученная, повисла на мне и потащила меня в свое коммунальное убежище... [10, с. 30]

Символический план фольклорного образа-мотива *реки (потока, жизни)* урбанизирован Толстой, из мира живого и природного он перенесен в мир городской, в мир цивилизации и прогресса («поток машин»).

Молодая героиня-повествовательница называет коммунальное жильё Александры Эрнестовны на военный манер враждебного в постмодерне окружающего мира «убежищем», но для самой героини-юродивой, героини-блаженной ее коммунальный приют — часть ее жизненного рая.

Две крошечные комнатки, лепной высокий потолок; на отставших обоях улыбается, задумывается, капризничает упоительная красавица — милая Шура, Александра Эрнестовна. Да, да, это я! И в шляпе, и без шляпы, и с распущенными волосами... [10, с. 30]

«Безделушки, овальные рамки, сухие цветы» — всё это мир героини, живые-мертвые знаки ее яркой и долгой жизни.

Интертекстуальные включения, неброско растворенные в тексте Толстой, ассоциативно иллюстрируют долготу жизни героини: от прецедентной для русского сознания интертекстемы «Никитские ворота» (А. Пушкин) и, далее, до литературной истории любви, тянущейся (как у А. Чехова) от крымского ялтинского побережья до Москвы в «Даме с собачкой» (аллюзия через «белых собачек <...> еще до японской войны» [10, с. 30]). Реальная жизнь героини, милой Шуры, обрастает литературными аллюзиями и реминисценциями,

* Обратим внимание, что монография Е. А. Аверьяновой так и названа: «Несказки Татьяны Толстой» [1].

не требующими детального раскодирования, порождая в сознании реципиента, знакомого с лучшими образцами русской литературы, однозначные любовные проекции и фоновые любовные контексты.

Любовь у Толстой становится сутью жизни милой Шуры. С одной стороны, «три мужа», три замужества, три реальных факта ее биографии, с другой — контрастно противопоставленный им призрачно-иллюзорный Иван Николаевич в белом мундире на берегу Черного моря, который то ли был, то ли не был реальностью в судьбе Александры Эрнестовны.

Литература постмодерна, как известно, ставила мечту выше реальности, иллюзию выше действительности — именно так и происходит в событийном пространстве рассказа Толстой. Но прозаик не просто инверсирует реальную жизненную действительность героини, не просто переворачивает ее, но порождает в рассказе о милой Шуре допустимое сомнение, причем генерирует сомнение мотивированно и вполне реалистическими средствами.

Исследователи, как правило, не сомневаются в существовании личности Ивана Николаевича, не сомневается, кажется, и молодая героиня-рассказчица, которая как будто бы даже ищет на южном вокзале влюбленного офицера, ожидающего приезда милой Шуры. Но именно героиня-рассказчица так выстраивает структуру наррации, что вопросы подлинности/вымышленности героя Ивана Николаевича появляются неизбежно и закономерно. Постмодерный ракурс ненастоящности жизни-действительности углубляется, дублируется, нагнетается. Мотив несостоявшейся любви дополняется мотивом вымысла, измышления, иллюзорности самого субъекта мечты. Был ли в реальности Иван Николаевич?

Толстая так строит повествование, что можно было бы поверить в рассказ героини об Иване Николаевиче, тем более что его образ фактически «подтвержден» наличием фото с золотой каемкой, стиснутого в старом бархатном альбоме [10, с. 30]. Но дар героини Шуры «преображать» действительное допускает и возможность вымысла ею героя-возлюбленного, другими словами, позволяет предположить еще одну интертекстуальную проекцию — теперь уже по И. Бунину, по его «Солнечному удару» или подобному тексту.

Созданный Толстой тип героини — блаженной, юродивой — реализуется в тексте «Милой Шуры» через вспышки-картинки, которые воспроизводит рассказчица. И все они связаны исключительно с любовными историями Шуручки. «О, конечно, у нее всю жизнь были рома-а-аны, как же иначе? Женское сердце — оно такое! <...> Да, сердце Александры Эрнестовны никогда не пустовало» [10, с. 31].

Вновь срабатывает сказочная условность-троичность. Первой вполне самостоятельной (мини)историей в сюжетно-нарративной структуре рассказа предстают события, изложенные самой Александрой Эрнестовной и имевшие место в Москве совсем недавно.

Да вот три года назад — у Александры Эрнестовны скрипач снимал закуток. Двадцать шесть лет, лауреат, глаза!.. Конечно, чувства он таил в душе, но взгляд — он же все выдает! Вечером Александра Эрнестовна, бывало, спросит его: «Чаю?..», а он вот так только посмотрит и ни-че-го не говорит! Ну, вы понимаете?.. Ковва-арный! Так и молчал, пока жил у Александры Эрнестовны. Но видно было,

что весь горит и в душе прямо-таки клокочет. По вечерам вдвоем в двух тесных комнатках... Знаете, что-то такое в воздухе было — обоим ясно... Он не выдерживал и уходил. На улицу. Бродил где-то допоздна. Александра Эрнестовна стойко держалась и надежд ему не подавала. Потом уж он — с горя — женился на какой-то, так, ничего особенного. Переехал. И раз после женитьбы встретил на улице Александру Эрнестовну и кинул такой взгляд — испепелил! Но опять ничего не сказал. Все похоронил в душе [10, с. 31].

Совершенно очевидно, что реальной истории Александрой Эрнестовной приданы нереальные смыслы. Едва ли можно поверить, чтобы молодой скрипач влюбился в 84-летнюю старушку и «с горя» женился на другой. Скорее правдивее иное. Александра Эрнестовна — выдумщица, и приведенный эпизод обнаруживает, как реальность вокруг нее легко превращается в иллюзию. Милая Шура сама творит свой мир, наделяет его теми сказочно-райскими слагаемыми, в которых она нуждается и в которых она комфортно и счастливо (псевдо)существует.

Второй (мини)историей, удостоенной самостоятельного и выделенного описания, оказывается рассказ о смерти второго мужа Александры Эрнестовны. «Со вторым до войны жили в огромной квартире. Известный врач. Знаменитые гости. Цветы. Всегда веселье» [10, с. 31]. Имея некий жизненный опыт, вряд ли можно жизнь известного врача охарактеризовать как «всегда веселье». Скорее — большая практика, множество больных, сострадание и забота о многочисленных пациентах. Но в представлении милой Шуры — жизнь-веселье. В подобном контексте возникает еще одна литературная аллюзия, поддерживающая антуражный фон рассказа Толстой, — интертекстуальный подтекст чеховского рассказа «Попрыгунья», где героиня, подобно милой Шурочке, не считалась с обязанностями мужа-врача, но всецело отдавала себя увлечениям и веселью.

Примечателен эпизод умирания мужа-врача в описании милой Шуры:

...когда уже ясно было, что конец, Александра Эрнестовна решила позвать цыган. Все-таки, знаете, когда смотришь на красивое, шумное, веселое, — и умирать легче, правда? Настоящих цыган раздобыть не удалось. Но Александра Эрнестовна — выдумщица — не растерялась, наняла ребят каких-то чумазых, девиц, вырядила их в шумящее, блестящее, развевающееся, распахнула двери в спальню умирающего — и забренчали, завопили, загундосили, пошли кругами, и колесом, и вприсядку: розовое, золотое, золотое, розовое! Муж не ожидал, он уже обратил взгляд *туда*, а тут вдруг врываются, шаялями крутят, визжат; он приподнялся, руками замахал, захрипел: уйдите! — а они веселей, веселей, да с притопом! Так и умер, царствие ему небесное [10, с. 31–32].

Александра Эрнестовна не понимает нелепости и трагизма предсмертной ситуации — ей хочется найти для мужа способ «умереть полегче». Она, по ее представлениям, создает для мужа преддверие «царства небесного». В результате последние трагические минуты жизни ее мужа-врача окрашиваются чертами цирка, балагана, красками шутовства («розовое, золотое, золотое, розовое»). Трагический мотив смерти оборачивается мотивом абсурдного надругательства, искренне не осознаваемого милой и наивной Шурой. Ресторанно-литературная

апелляция к цыганам бросает ответ и на образ самой Александры Эрнестовны, доброй и глупой, святой и юродивой одновременно.

Третий эпизод — крымская встреча с «белым» офицером в 1913 году — требует некой меры допущения. С одной стороны, молодая красивая замужняя Шуручка действительно могла завести «случайный» роман в Ялте (как у Чехова) или в Анапе (как у Бунина), но, с другой стороны, тяготение выдумщицы Шуры к литературным проекциям и умение видеть то, чего в действительности нет (недавний эпизод с юным скрипачом), наводят на мысль об еще одной иллюзии, которую создала в своем воображении героиня.

Шестьдесят лет после встречи с Иваном Николаевичем в жизни Александры Эрнестовны («Шестьдесят лет прошло, а вот ведь...» [10, с. 32]) предстают в подобном контексте *видимостью жизни* и, как следствие, *видимостью любви*. Вполне может быть, что и эта история (подобно истории с юным скрипачом) — только игра воображения блаженной героини, женского варианта городского «чудика» (по следам В. Шукшина).

Однако в отличие от деревенской прозы постмодерный «перевертыш» торжествует в рассказе Толстой. Как показывает прозаик, вся жизнь Александры Эрнестовны оказалась обманом, самообманом, видимым со стороны, но не осознаваемым героиней. Ее рай искусственный, и в итоге он разрушен — и не только смертью, но и самой правдой (=вымыслом) ее земного существования.

За углом, на асфальтовом пятачке, в мусорных баках кончаются спирали земного существования. А вы думали — где? За облаками, что ли? Вон они, эти спирали — торчат пружинами из гнилого разверстого дивана [10, с. 39].

Любовь — главная тема «женской прозы» — в рассказе Толстой тоже оказывается ложной, обманной, ненастоящей. Героиня самозабвенно верила в иллюзию, жила этой грёзой, спасалась от настоящего мира в этой причудливо-миражной вере-мечте. Но все повествование в рассказе построено таким образом, что иллюзия развеивается, не только жизнь героини предстает сплошной фантазией, но и ее любовь (даже сам предмет любви — Иван Николаевич) вызывает сомнение и недоверие. Тем самым Толстая как бы с удвоенной силой утверждает и доказывает справедливость постмодернистских представлений о ненастоящности жизни, ее бессмысленности и бестолковости.

Более того, хронотоп рассказа Толстой выводит эти суждения на «вечный» уровень, придавая им характер универсальности и вневременности. С одной стороны, героиня Толстой живет в конкретном времени («арифметически», вероятно, в 1973 году: 1913 год + 60 лет), в точно обозначенном месте (Москва, возле Никитских ворот), но, с другой стороны, ее существование располагается вне времени и вне пространства.

Если рассказчица описывает сегодняшнее положение Александры Эрнестовны, то фраза звучит как «одна на свете» [10, с. 30], продуцируя размах целого (= безграничного) света и в нем маленькой милой Шуры. Если идет описание жизненных обстоятельств героини, то им сопутствуют наречные и местоименные обороты «всегда», «никогда», «никуда», «весь», «вся», «всё», которые акцентируют крайние точки любого «места, времени и образа дей-

ствия» [10, с. 33] и тем самым с видимой настойчивостью подчеркивают безбрежную амплитуду происходящих с милой Шурой событий. Если героиня идет на кухню по коммунальному коридору, то и тогда «путь» будет бесконечным: «В кухню надо идти *далеко*, по *бесконечному* блестящему полу...» [10, с. 33], «*Длинен* путь назад по темному коридору...» [10, с. 33]. Время, которое занимает кипячение чайника — вечность: «Я *вечность* отсутствовала...» [10, с. 34]. Прожитая жизнь Александры Эрнестовны измеряется не годами, но временами года: «На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь. Весна!!! Лето. Осень... Зима? Но и зима позади для Александры Эрнестовны — где же она теперь?» [10, с. 32]. И в итоге все завершается исчислением *тысячами*:

Тысячи лет, тысячи дней, тысячи прозрачных непроницаемых занавесей пали с небес, сгустились, сомкнулись плотными стенами, завалили дороги, не пускают Александру Эрнестовну к ее затерянному в веках возлюбленному (курсив мой. — Юй Ч.) [10, с. 35].

Повторы *тысяч* возводят их в арифметическую степень, в умножающуюся — вечную — прогрессию.

Летоисчисление жизни милой Шуры ведется неконкретизированным временем, его поток: «Время идет <...> Время течет...» [10, с. 36], приводя формулу жизни героини к единому знаменателю, всеобщему, всечеловеческому, вселенскому. История судьбы Александры Эрнестовны, героини особой и особенной, возводится на уровень универсалии и емкого обобщения, проецируемого на судьбы всех людей, всего человечества. Человеческая жизнь — бессмысленная и бестолковая — по-постмодернистски утрачивает значимость и ценность, растворяясь в проекциях всеобщности и безграничности. Жизнь героини-старухи Александры Эрнестовны, прекрасной очаровательницы милой Шуры, — «никому больше не интересная», всего лишь «где-то там отшумевшая жизнь» [10, с. 34]. Система координат, в которую помещена героиня, — бесконечность.

Если писатели деревенской тематики возвеличивали своих старух, представляли их как столпов русской крестьянской общины, писали грандиозные портреты хранительниц-берегинь домашнего семейного очага (вспомним Дарью из «Прощания с Матерой» Ракспутина или бабушку из «Последнего поклона» Астафьева), то старуха Толстой представляет собой полную постмодернистскую противоположность. На новом историческом витке социальных представлений, как будто бы еще опираясь на духовность деревенской прозы, Толстая на самом деле создает уже иной тип героини, персонажа-старухи, лишенной будущего и не подкрепленной верой в ее прошлое. «Маленький человек» постмодернистской прозы (о чем многократно писали критики [1–3; 5]) превращается у Толстой в героя ничтожного, в малую песчинку, не могущую справиться с потоком времени и обстоятельств. Постмодернистское представление о малости человека превалирует в рассказе Толстой.

Между тем целый ряд исследователей относит творчество Татьяны Толстой к постмодернизму с большими оговорками, подчеркивая, что постмодернистская деиерхаризация лишь в ограниченной мере коснулась ее рассказов, особенно применительно к нравственно-этическим слагаемым духовного мира ее

героев [2, с. 225–296]. В рассказе Толстой «Милая Шура» позицию, не совпадающую с канонами постмодерна, демонстрирует молодая героиня-рассказчица.

При всей «малости» и внешней непривлекательности героини Александры Эрнестовны молодая рассказчица, тем не менее, испытывает к ней и признается в этом:

Вы мне нравитесь, Александра Эрнестовна, вы мне очень нравитесь <...> Мне нравится ваша никому больше не интересная, где-то там отшумевшая жизнь, бегом убежавшая молодость, ваши истлевшие поклонники, мужа, проследовавшие торжественной вереницей, все, все, кто окликнул вас и кого позвали вы, каждый, кто прошел и скрылся за высокой горой [10, с. 34].

Вопреки милому «сумасшествию» героини, а может быть, именно благодаря ему, чужая, посторонняя и старая Александра Эрнестовна вызывает симпатию молодой рассказчицы, тем самым обнаруживая отход писательницы от тенденций постмодерного видения и постмодерной аксиологии. В литературе постмодерна, как правило, не только отсутствует автор (согласно бартовской «смерти автора»), но и намеренно аннигилирована проявленная авторская позиция. У Толстой же не так: молодая рассказчица (отчасти) выступает в качестве alter ego автора и, следовательно, возлагает на себя авторскую аксиологическую маркированность — выражение интереса и эмпатии к старой героине. Толстая как родовитый начинающий прозаик действительно оказывается в положении *между* представлениями постмодерна и традицией русской классической литературы.

Завершая наблюдения над текстом рассказа «Милая Шура», следует обратить внимание еще на один эпизод, «выпадающий», на наш взгляд, из стройной системы всей рассказовой наррации. Этим эпизодом представляется тот, когда молодая милая Шура готовится к отъезду в Крым к любящему ее Ивану Николаевичу и по какой-то причине не делает этого.

Она уже послала телеграмму (еду, встречай), уложила вещи, спрятала билет подальше в потайное отделение портмоне, высоко заколола павлиньи волосы и села в кресло, к окну — ждать. И далеко на юге Иван Николаевич, всполошившись, не веря счастью, кинулся на железнодорожную станцию — бегать, беспокоиться, волноваться, распоряжаться, нанимать, договариваться, сходить с ума, вглядываться в обложенный тусклой жарой горизонт. А потом? Она прождала в кресле до вечера, до первых чистых звезд. А потом? Она вытащила из волос шпильки, тряхнула головой... А потом? Ну что — потом, потом! Жизнь прошла, вот что потом [10, с. 33].

Не получив конкретного ответа у Александры Эрнестовны, молодая героиня-рассказчица позже сама у себя спросит: «...что ей помешало?» — и сама же ответит в форме риторического вопроса: «Что нам всегда мешает?» [10, с. 35]. В ответе-вопросе я-Шуры сливается с я-рассказчицы и возникает обобщение — *нам*. Грамматически и семантически обнаруживается близость героини-старухи и молодой героини-рассказчицы. В этом плане, на наш взгляд, ситуация исчерпана, и на этом должны были бы прекратиться «толкования» эпизода. Юродивая и счастливая героиня не дает объяснений и не ищет их.

Тем не менее Толстая на этом не останавливается. В несобственно-прямой речи, слитой с речью героини-рассказчицы, в какой-то момент звучит суждение: «Пообещала. Потом, в Москве, призадумалась: а на что жить? И где?» [10, с. 32]. И чуть позже уже более твердо отвечает: «А у самого, бедного, денег на билет в Москву не хватает!» [10, с. 32], где *бедный* — далеко не поэтический синоним, а прямая отсылка к понятию *нищий*. Интонация вопроса сменяется интонацией утверждения с выразительным восклицательным знаком. В итоге складывается представление, что героиня милая Шура отказалась от поездки в Крым по соображениям прагматичным и меркантильным.

Однако, на наш взгляд, Толстая так полно и убедительно создала образ блаженной юродивой, что подобные штрихи к ее портрету порождают новые (и чуждые) коннотации, приводят к десемантизации созданного в повествовании образа милой Шуры. Разбросанные по тексту уточняющие объяснения причин отказа от поездки колеблют и частично разрушают цельный образ милой Шуры, героини чудаковатой и иррациональной. Поведенческие доминанты образа «юродивой» смещаются. Созданный Толстой как образ вне-земной, над-мирный, типаж «милой Шурочки» вдруг в отдельных микрофрагментах прирастает разумно-рациональными компонентами, чуждыми образу блаженной юродивой.

Подобная перекодировка может быть сочтена неопытностью начинающего автора либо может быть мотивирована (оправдана) переплетением голосов милой неразумной Александры Эрнестовны и разумной и умной молодой рассказчицы, их невольной речевой аберрацией. В любом случае прагматически приземленные детали к портрету милой необычной героини деформируют ее поведенческий импульс и воспринимаются неорганичными и неубедительными. Оторванность героини от мира бытовых и реальных деталей более соответствует образу, созданному в ходе наррации, способствует цельности выписанного характера милой Шуры. Вся жизнь героини-бабочки (подобная ассоциация мелькает в заключительном абзаце рассказа [10, с. 39]) не зависела от обстоятельств реальной жизни, от прагматики действительности. Отказ от поездки в Крым к влюбленному бедному офицеру Ивану Николаевичу (уже в духе «Поединка» А. Куприна) вряд ли требовал избыточной конкретики и детализации, которую предложила Толстая.

Между тем, как бы то ни было, можно заключить, что в целом в рассказе «Милая Шура» Толстая создала емкий и выразительный образ героини-старухи (отчасти отталкиваясь от аксиологии старух деревенской прозы), но одновременно и образ неземной героини-ангела, героини-бабочки, героини-мечты, безумной и блаженной, как фантазия. Мотив любви избран центральным и сюжетообразующим в рассказе, пронизывающим не только фабульную, но и морально-этическую, психологическую плоскости проблемного поля рассказа. Любовь реальная, юридически подкреплённая брачными узаконивающими узам (три официальных брака героини), терпит крах, не оставляя реальных следов в судьбе и памяти милой Шуры, тогда как мимолетная встреча с неким Иваном Николаевичем, любовь-иллюзия, любовь-призрак, любовь-мечта, поддерживает долгое одинокое существование героини в продолжение более, чем полувека.

Однако в традиции русской (и мировой) литературы конца XX века, прозы постмодерна, любовь милой Шуры — это любовь-обман и даже — любовь-самообман. При этом модальная установка Татьяны Толстой в рассказах середины 1980-х — создание иллюзии любви парадоксально «реальной, как мираж» [10, с. 39].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверьянова Е. А.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012.
2. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX — начало XXI в.). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004.
3. *Богданова О. В.* Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.
4. *Грекова И.* Расточительность таланта // *Новый мир* 1988. № 1. С. 252–256.
5. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003.
6. *Марьина О. В.* Время и пространство в текстах рассказов Т. Толстой // *Культура и текст*. 2005. № 8. С. 213–216.
7. *Новикова Э. Г.* Конвергенция речевых художественных приемов в малой прозе Т. Толстой // *Вестник Томского государственного университета*. 2015. № 390. С. 26–34.
8. *Новикова Э. Г.* Лингвопоэтическая структура художественного хронотопа в рассказе Т. Толстой «Милая Шура» // *Филологический класс*. 2011. Вып. 25. С. 41–45.
9. *Толстая Т. Н.* «На золотом крыльце сидели...» Рассказы / послесл. А. Михайлова. М.: Молодая гвардия, 1987.
10. *Толстая Т. Н.* Река Оккервиль. Рассказы. М.: Подкова, 1999.

REFERENCES

1. *Aver'yanova, E. A.* *Neskazki Tat'yany Tolstoj* [Not-fairy Tales by Tatiana Tolstoy]. Saint Petersburg, Philological Faculty SPbSU, 2012. (In Russian).
2. *Bogdanova, O. V.* *Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60–90-e gody XX — nachalo XXI v.)* [Postmodernism in the Context of Modern Russian Literature (60–90s of the XX — beginning of the XXI century)]. Saint Petersburg, Philological Faculty SPbSU, 2004. (In Russian).
3. *Bogdanova, O. V.* *Sovremennyj literaturnyj protsess. Pretekst, podtekst, intertekst* [The Modern Literary Process. Pretext, Subtext, Intertext]. Saint Petersburg, Herzen University, 2019. (In Russian).
4. *Grekova, I.* *Rastochitel'nost' talanta* [Waste of Talent]. *Novyy mir*, 1988, no. 1, pp. 252–256. (In Russian).
5. *Lejderman, N. L., Lipovetskij, M. N.* *Sovremennaya russkaya literatura. 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature. 1950–1990s]: in 2 vols. Moscow, Akademiya, 2003. (In Russian).
6. *Mar'ina, O. V.* *Vremya i prostranstvo v tekstakh rasskazov T. Tolstoj* [Time and Space in T. Tolstoy's Stories]. *Kul'tura i tekst*, 2005, no. 8, pp. 213–216. (In Russian).

7. Novikova, E. G. Konvergentsiya rechevykh khudozhestvennykh priemov v maloj proze T. Tolstoj [Convergence of Speech Art Devices in the Small Prose by T. Tolstaya]. *Tomsk State University Journal*, 2015, no. 390, pp. 26–34. (In Russian).

8. Novikova, E. G. Lingvopoeticheskaya struktura khudozhestvennogo khronotopa v rasskaze T. Tolstoj «Milaya Shura» [Linguopoetic Structure of the Artistic Chronotope in the Short Story ‘Sweet Shura’ by T. Tolstaya]. *Filologicheskij klass*, 2011, iss. 25, pp. 41–45. (In Russian).

9. Tolstaya, T. N. *‘Na zolotom kryl’tse sideli...’ Rasskazy* [‘On the Golden Porch Sat...’ Stories]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1987. (In Russian).

10. Tolstaya, T. N. *Reka Okkervil’. Rasskazy* [‘The Okkervil River’ Stories]. Moscow, Podkova, 1999. (In Russian).

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

*М. Ю. Данилевская**

«ЗАПИСКИ» М. И. ГЛИНКИ: К ПРОБЛЕМЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО И РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО

Исследование из трех частей (статей) посвящено проблеме творческой личности: ее самоидентификации и ее самопрезентации, реализуемых в мемуарном тексте. Анализируется текст «Записок» М. И. Глинки. В качестве контекстуальных полей взяты литературные и культурные традиции сентиментализма, романтизма (преимущественно) и реализма. В качестве методологии избрано предлагаемое М. Хайдеггером разграничение *экзистенциального* (сакрального, онтологического) и *репрезентативного* (профанного, онтического) для понимания фигуры я-повествователя — великого музыканта. В данной (первой) статье анализируется *репрезентативное*, которое рассмотрено в трех аспектах: структура текста, принцип повествования, самопрезентация повествователя. Выявлено, что хронотоп указывает на принцип регистрации событий; принцип повествования сводится главным образом к фиксации наблюдаемого и переживаемого. Анализ локусов (пространство-место) и топосов (пространство-образ) (усадьба, Петербург, Европа) демонстрирует, что я-повествователь остается в границах профанного, не приобщаясь к сакральному бытию, не отождествляя и не репрезентируя себя как принадлежащего к миру усадьбы, миру «Петербургского текста», культурно-историческому типу «русского европейца», к которому он принадлежал. Самоидентификация и самопрезентация «я — русский» выражены в повествовании о профессиональной деятельности и службе русскому двору.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Записки», психологическая проза, музыка, М. Хайдеггер, онтологическое, онтическое, национальное, космополитическое, Петербург, усадьба, «русский европеец».

* Данилевская Мария Юрьевна, канд. филол. наук, ведущий специалист отдела сопровождения научных проектов, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; m.danilevs@gmail.com

Maria Yu. Danilevskaya, PhD in Philology, leading specialist of the Department of Support of Scientific Projects, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; m.danilevs@gmail.com

M. Yu. Danilevskaya
NOTES' BY M. I. GLINKA:
ON THE PROBLEM OF THE EXISTENTIAL AND REPRESENTATIVE

The three-part study (3 articles) is focused on self-identification and self-presentation of a creative personality via a memoir text. For the analysis of M. I. Glinka's *Notes* literary and cultural traditions of sentimentalism, romanticism (mainly) and realism are taken as contextual fields. The methodology is based on M. Heidegger's distinction between the existential (sacred, ontological) and the representative (temporal, ontic) in order to understand the narrator's personality of a great musician. This (first) article analyzes *the representative*, which is considered in three aspects: the structure of the text, the principle of narration, and the narrator's self-presentation. The study reveals that the chronotope indicates the principle of recording events; of narration is mainly reduced to fixing the things that are observed and experienced. The analysis of loci (space-place) and topoi (space-image) (the manor, Petersburg, Europe) demonstrates that the narrator remains within the boundaries of the temporal, without joining the sacred being, without identifying and representing himself as belonging to the world of the manor, the world of 'Petersburg text', the cultural and historical type of the 'Russian European' to which he actually belonged. Russian self-identification and self-presentation are expressed in the narrative of professional activity and service to the Russian court.

Keywords: M. I. Glinka, 'Notes', psychological prose, music, M. Heidegger, ontological, ontic, national, cosmopolitan, St. Petersburg, manor, "Russian European".

Статья первая

Введение

Подступы к анализу мемуарного текста сулят исследователю обманчивую простоту задачи: текст, как правило, дает проследить хронологическую последовательность событий, круг лиц и мест, значимых для я-повествователя, и его оценку происходящего. Степень его информативности проявляется посредством комментария и определяется степенью достоверности, т. е. совпадением «чистой информации»* в мемуарном тексте с реальными фактами. Однако это лишь внешняя достоверность, которую принято отождествлять с объективными данными. Внутренняя достоверность требует интерпретации сообщения, т. е. того субъективного, что конкретный человек пережил, воспринял, запомнил, отобрал, выразил. Именно его субъективность и отбор, зачастую интуитивный, в конечном счете выстраивает текст (подробней см.: [9, с. 432–453]).

Субъективность и отбор принципиально важны, но в высшей степени они важны, когда я-повествователем выступает художник и когда целью исследователя выступает желание понять его личность и взгляд; именно этого художника и художника вообще.

В предпринимаемом анализе представляется методологически плодотворным исходить из априорного соображения о внутренней иерархичности текста, о шкале неравнозначных ценностей, позволяющих фиксировать принципиально важные и «проходные» подробности и их качественное разделение. Такое разделение делается зримым и доказательным в процессе аспектного

* Терминологическое определение Л. Я. Гинзбург [9, с. 439].

анализа, когда текст рассматривается с привлечением предложенного М. Хайдеггером разграничения онтологического (экзистенциального, сакрального) и онтического (репрезентативного, профанного), бытия и присутствия [24].

Такой анализ позволяет проанализировать структурно-повествовательные и проблемные аспекты «Записок» М. И. Глинки, великого композитора и творческого человека. Приступая к исследованию, мы предполагаем, что в центре внимания оказывается творчество, организующее бытие художника (экзистенциальное, сакральное, онтологическое), и его представление об эпохе и обществе, и о себе внутри эпохи и общества, реализуемое в тексте (репрезентативное, профанное, онтическое).

Когда интерпретация смысла бытия становится задачей, присутствие не только первично опрашиваемое сущее, оно сверх того сущее, которое в своем бытии всегда уже имеет отношение к *тому*, о чем в этом вопросе спрашивается. Но бытийный вопрос есть тогда ничто другое как радикализация принадлежащей к самому присутствию сущностной бытийной тенденции доонтологической бытийной понятливости [24, с. 30–31].

Прочтение воспоминаний Глинки — с учетом их жанровой природы, т. е. эстетических канонов той эпохи, литературных традиций и синхронных культурных процессов, — позволяет выделить несколько проблемно-тематических блоков, развивающих тему «Я», его экзистенции и его присутствия. Они образуют определенную иерархию; внутри каждого из «этажей» этой иерархии просматриваются пропорции саморефлексии частного человека и художника, фиксация и способ подачи пережитого с позиции художника либо частного человека. Рассмотрим последовательно эти блоки, определяя их иерархию.

1. Репрезентативное (профанное, онтическое)

Структура текста, принцип повествования, самопрезентация повествователя

Структура текста

Незавершенный текст «Записок», начатых в мае 1854 г., позволяет судить о его архитектонике, т. е. о его цельности, достигаемой гармонической соразмерностью неравнозначных по объему и смыслу составляющих. Опубликованный текст включает в себя четыре части, каждая из которых делится на «Периоды» (всего 15), за исключением названия в части первой «Эпоха 1» (Рождение. Пребывание с бабушкой) (далее — Период 2). Дробление на «Периоды» имеет тематическо-хронологический характер, напр.: «Период 2. От кончины бабки до проявления первого музыкального чувства»; «Период 7. Возвращение в Новоспасское, поездка в Москву и Петербург, женитьба, первое представление оперы»; «Период 8. Определение капельмейстером Придворной Певческой капеллы, поездка в Малороссию, начало оперы: “Руслан и Людмила”; оставление службы. — Разрыв с женою»; «Период 9. От оставления службы в Певческой

капелле до первых представлений оперы «Руслан и Людмила»»; «Период 14. Вторичное пребывание в Варшаве и в Петербурге».

Как видно из приведенных примеров, жизнеописание (совокупность «Периодов») совершается за счет описания событий, а ими становятся: явления душевной жизни (пробудившееся музыкальное чувство), профессиональной жизни (набор и обучение певчих), собственно творческой (композиторской) ее части, личной жизни (женитьба, разрыв с женой), события, связанные со службой, путешествия. Эти факторы отражают *самоидентификацию и самопрезентацию* автора-повествователя, или я-повествователя: то, что для него было вехой самосознания в темпоральном потоке (родился; понял свою любовь к музыке; сочинил музыкальное произведение; женился и разорвал с женой и т. д.). На структурном уровне самоидентификация и самопрезентация совпадают.

Названия «Периодов» наводят на предположения о следовании автора литературным традициям: в эпизодах детства это, возможно, семейная хроника и отголоски идиллии; в эпизодах службы в Петербурге это «Петербургский текст» (романтическая традиция, магический реализм) и/или традиции русского реализма, выработывавшиеся в 1840-е гг. авторами «натуральной школы»; в главах («Периодах»), посвященных поездкам по России и Европе, это травелоги.

Однако анализ текста обнаруживает формальную принадлежность, но внутреннюю фиктивность этой принадлежности текста Глинки к названным жанровым формам.

Первое, но очень важное понимание в соотношении онтического и онтологического дает *хронотоп* «Записок». На первый взгляд, текст представляет разнообразие хронотопов, описанных рядом исследователей (подробней: [25]). Для нас существенней не описать это разнообразие, а выделить наиболее важную в смысловом отношении черту. Хронология «Записок» подробна и отчетлива, в повествовании выдержан прямой фабулярный порядок, т. е. последовательность событий по мере их совершения без вставок-воспоминаний или вставок-размышлений. Характеристика временных отрезков не сопровождается пространными, нагруженными оценками суждениями, позволяющими говорить, напр., об идеализации жизненной поры (детства, юности, влюбленности, первых успехов и т. д.) (см.: [18]), либо об ироническом переосмыслении собственного образа мыслей и жизни (см.: [16]), либо о критическом восприятии окружающей действительности (см.: [4]), либо о духовной и/или исторической связи с предшествующими эпохами, другими местами и людьми*. Столь же отчетлива и *профанно однозначна* привязка описываемого к месту: оно также выступает только как локация события.

* Такая своеобразная духовная связь указана П. В. Анненковым в «Замечательном десятилетии». Характеризуя В. Г. Белинского, совершенно невосприимчивого к реальной Европе, которую лишь в конце жизни он посетил, Анненков пишет: «По действию воображения и представительной способности, развитых у него неимоверно, он переносил ненависть на лица, уже отошедшие в область истории, на давно минувшие события, почему-либо возмущавшие его. У него было множество врагов и предметов злобы как в современном мире, так и в царстве теней» [2, с. 224].

Принцип повествования

Избранный Глинкой принцип повествования вполне отвечает его творческому плану, изложенному в письме Н. В. Кукольнику от 12 ноября 1854 г.:

По просьбе сестры <...> я предпринял еще в июне и постоянно продолжаю писать мои записки, начиная от эпохи моего рождения, т. е. 1804, и до моего теперешнего приезда в Россию, т. е. до 1854 года. Не предвижу, чтоб впоследствии жизнь моя могла бы подать повод к повествованию. Пишу я эти записки без всякого покушения на красоту слога, а пишу просто, что было и как было в хронологическом порядке, исключая все то, что не имело прямого или косвенного отношения к моей художественной жизни [8, с. 502].

«Эпоха 1» заканчивается программным заявлением — пояснением читателю:

Несколько забавных анекдотов я мог бы привести здесь, <...> но считаю их излишними, ибо они не имеют прямого отношения к моей артистической жизни, — притом я отнюдь не желаю подражать г-ну женевскому философу [7, с. 9].

Принятая Глинкой установка противоположна установке Ж. Ж. Руссо, воспроизводящего в памяти события из прошлого при помощи «цепи переживаний»: Руссо может позабыть или исказить факты, но ясно передает эмоциональную сторону произошедшего, на которую и опирается в изложении (см.: [5, с. 147]; о том, как установка Руссо реализовывалась у др. русских мемуаристов, см.: [9, с. 439–441]). Кроме собственно «музыкальной» части, текст воспоминаний Глинки в первую очередь и главным образом есть фиксация объективно наблюдаемого (т. е. могущего быть подтвержденным посредством обращения к другим источникам) и в гораздо меньшей мере — рефлексия субъективно переживаемого. Последнее также может выступать как реакция на событие внешней жизни (девять базовых эмоций) — либо как внутреннее беспокойство, порождаемое творческим началом и организующее его бытие.

Самоидентификация и самопрезентация Я-повествователя

Самоидентификация определяется по повторяющимся констатациям, характеризующим социальную роль, связи и пристрастия, а также по индивидуализирующим признакам. Самопрезентация определяется по стилистике: авторским акцентам на составляющие самоидентификации, значимые в социальном и культурном контекстах.

Глинка прописал свои *социальные роли и отношения с социумом* подробно, но без углубления в психологические детали, типологические или характерологические рассуждения. Просматривается несколько значимых для него тем.

1) Топонимическая составляющая

Она представлена обширно и детально рядом локусов (упоминаемое в тексте пространство) и топосов (устойчивый образ) (подробнее: [19]). Ее специфика явственней всего просматривается в свете литературной традиции.

Новоспасское, родовое имение, в котором Глинка родился и получил домашнее образование, формально есть топос отчего дома и одновременно *топос*

усады; другим топосом усадьбы выступает Качановка — поместье его «доброто <...> знакомого, помещика Черниговской губернии, Борзненского повета, Григория Степановича Тарновского» [7, с. 81–84]. Традиционный хронотоп усадьбы — неизменность пребывания, цикличность и непрерывность времени. «Записки» демонстрируют разрыв я-повествователя со временем-местом усадьбы (в воспоминаниях о Новоспасском много пишет сестра Глинки).

«Эпоха I» — рождение и детство в Новоспасском — занимает несколько абзацев, менее двух страниц. Вопреки мемуарной традиции, в ней нивелирована значимость детства в сравнении с профессиональной творческой жизнью. Посещение Тарновского связано с тем, что взрослый я-повествователь, Глинка, по поручению Государя набирал певчих для Петербургской Капеллы. Гощению у Тарновского посвящено несколько страниц, на которых упоминаются известные имена и события: так, Глинка пишет два романа на стихи Виктора Забеллы (Забилы): «Не щебечи, соловейко...» (рус. пер. «Ты, соловушко, умолкни...») и «Гуде витек», встречается с В. Штернбергом, художником, рано умершем, упоминаемом тогда же гостившим у Тарновского Т. Г. Шевченко в его документальной («Дневник») и художественной («Художник») прозе.

Сопоставительный анализ упоминаний двух авторов об одних и тех же лицах позволяет характеризовать смыслообразующие акценты у обоих. Если у Шевченко-мемуариста и еще более у Шевченко-художника упоминания Штернберга и Тарновского (повесть «Музыкант») эмоционально и социально окрашены — сатрап-помещик и бедняк страдалец, инвектива и сострадательно-элегическое воспоминание (подробнее см.: [9, с. 501–523, 531–540]), — то у Глинки, несмотря на художническую зоркость, в описании личности Тарновского и ближайших к нему людей [7, с. 82] отсутствует тенденция к беллетризации материала, к развитию оценочности, которую допускает документально-художественный жанр — эпистолярка, дневник, мемуары, литературный портрет. Регистрация увиденного в общих и иногда более детализированных планах лишь сопутствует повествованию о том, как Глинка набирал певчих, т. е. изложению эпизода из жизни профессионального музыканта.

Таким образом, усадьба в «Записках» выступает как локус (место), но не как топос-образ: не как особого рода незывлемые патриархальные человеческие отношения, не как символическая составляющая идиллии или семейной хроники («утраченная Аркадия»), не как особый «усадебный текст» [10; 11; 12] (с поправкой на неполноту такого представления [20]). Усадьба у Глинки лишена сакрального значения, каким она наделена в творчестве его предшественников и современников: в их произведениях усадебная жизнь онтологична [1; 3]. Самоидентификация и самопрезентация Глинки не обнаруживает глубинных связей с усадебным топосом как частью национального культурного кода, с усадебной жизнью как формой экзистенции.

Другой локус и топос в «Записках» — *Петербург*.

Глинка фиксирует свое пребывание в Петербурге, отъезды и приезды, свои петербургские адреса и адреса знакомых, у которых он жил или бывал:

В конце лета я переехал в Загородный проспект, в дом Нечаевой, на квартиру Александра Яковлевича Римского-Корсака, пансионского товарища и земляка [7, с. 26];

Секретарю Геденова А. Л. Неваховичу, на кв<артире> Кукольника, у Синего моста в доме Гавриловой [7, с. 70];

Фонарный пер., дом Мерца, в той самой квартире, которую впоследствии заняли Кукольники с братией [7, с. 76];

дача Ланских между Черной речи и Выборгской дороги. Там жили и Одоевские [7, с. 77];

жил на квартире Степанова, в Гарновском доме у Измайловского моста [7, с. 92];

1го декабря мы с сестрой переехали в дом Жукова, на углу Невского проспекта и Владимирской улицы [7, с. 139] (и др.).

В некоторых случаях Глинка даже описывает жилье (напр., [7, с. 89, 139]). Это не более чем локусы: они зарегистрированы, но не наделены символическим смыслом (как, напр., Невский проспект у Гоголя), в принципе органичным для «Петербургского текста» [22] с его неизменным компонентом — спецификой «больных» человеческих отношений и типами героев («маленький человек», «художник» и т. д.) — и его мифологичностью [17]. Текст Глинки не отмечен ни фантастической составляющей, характерной для «магического реализма» (Н. В. Гоголь, ранние повести Ф. М. Достоевского, Е. И. Замятин, Г. И. Алексеев и др.), ни сатирической, характерной, напр., для «натуральной школы» (Д. В. Григорович и др.).

«Записки» Глинки даже с натяжкой трудно отнести к «Петербургскому тексту». Обратимся к нескольким эпизодам, своего рода маркерам. Свидетельство о наводнении 7 ноября 1824 г. в «Записках» Глинки очень кратко. Самое существенное в нем — забота о музыкальном инструменте, рядом с которой он выражает иронию над горем плачущей экономки о погибшей корове:

Когда же вода начала значительно прибывать, я обратился жившим надо мною (наша квартира была в нижнем этаже) с просьбою позволить на время перенести мой рояль к ним. Экономка немка, оставшаяся за отсутствием барыни, ломала руки и плакала горько, сопровождая оханье соболезнованием о утонувшей корове на ломаном немецко-русском языке. Рояль перенесли, но вода, достигнув порога моей комнаты, начала убывать [7, с. 24].

Другое крупнейшее историческое событие — восстание на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. — также описано лаконично и с позиции частного человека, который по причине знакомств с участниками мятежа был привлечен к объяснениям, чем дело для него и закончилось*. Для образа Петербурга наводнение и мятеж — события несомненно сакральные, что отражено в искусстве (в первую очередь «Медный всадник» А. С. Пушкина и мн. др.).

Третье крупнейшее событие — кончина А. С. Пушкина, с которым Глинка был лично знаком и встречался в дружеских кругах, — отсутствует в описании событий начала 1837 г., хотя в оглавлении «Периода 8» указано: «Начало оперы: “Руслан и Людмила”» [7, с. 74–76, 114]**.

* И столь же немногословен Глинка в упоминании дела Петрашевского: «...к сожалению, некоторые из них довели себя до беды в течение того же 1849» [7, с. 134].

** За исключением краткой оговорки: «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей “Руслан и Людмила”, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать

Повествователь «Записок», пишущий с позиции отражать то, что имело или «не имело прямого или косвенного отношения к [его] художественной жизни» [8, с. 502], не десакрализирует эпохальные события, т. е. не подвергает пересмотру их общекультурный масштаб. Но пространство Петербурга для Глинки не мифогенно, оно для него не «принадлежит к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического» [22, с. 7]. Три перечисленных события (наводнение, политический мятеж, смерть поэта от раны на дуэли) являются символическими и структурообразующими для Петербурга «Петербургского текста» как для города, имперской столицы и культурного пространства. Петербуржец, который осознает себя в духовном плане «внутри “Петербургского текста”», переживает эти и ряд подобных событий как *личный экзистенциальный опыт*; в данном случае символически пережитое читателем если не отождествляет два различных жизненных опыта, то все же является своего рода инициацией, полученной посредством проекции исторического и даже мифологического события (Медный всадник побежал за Евгением) на личный опыт читателя. Инициация символична, включает ритуальную «смерть», «наведение на резкость» профанного и сакрального, она приобщает к *бытию*.

Для *петербуржца* Глинки наводнение запомнилось нереализовавшейся опасностью для его рояля, в принципе, вещи дорогой, но возместимой; самоидентификация Глинки как *петербуржца* в аспекте «Петербургского текста» неотчетлива, тогда как для *музыканта* Глинки наводнение запомнилось угрозой нанесения вреда *музыкальному инструменту*, в его восприятии не менее разделенному жизнью, чем корова экономки. Отметим, что в этом смысле не событие, произошедшее с роялем, обретает смысл «музыкального» варианта «Петербургского текста», но «Петербургский текст» своей мощной традицией сообщает подтекст масштабной гибельности происходящего эпизода, который в целом описан Глинкой кратко и не слишком эмоционально, при этом окрашен легкой иронией.

Самопрезентация же Глинки «я — музыкант» не декларируется, но через деталь явлена однозначно. Так считывается *иерархия* ценностей в его индивидуальной системе.

Третий локус и топос в «Записках» — *Европа*.

Маршрут путешествий Глинки весьма обширен: Варшава, Дрезден, Лейпциг, Франкфурт-на-Майне, Майнц, Рейн, Эмс, Ахен, Базель, Золотурн, Берн, Лозанна, Женева, Милан, Турин [7, с. 39–41], Неаполь, Турин, Генуя, Ливорно, Чивита Веккиа, Рим [7, с. 44], Комо, Варенна, Колико, Монте Стельвио, Инсбрук, Зальцбург, Линц, Вена, Баден [7, с. 57], дорога домой: Берлин, Познань, Кенигсберг, Тильзит, Юрбург, Ковно, Вильно, Минск, Смоленск, Новоспасское [7, с. 61]. Далее: Варшава, Черстохов, Бреславль, Берлин, Ганновер, Кёльн, Страсбург, Париж, Лион [7, с. 141–142] и т. д.; очень подробно описана поездка в Испанию [7, с. 121–129].

от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения» [7, с. 79, 171].

В рассказах о заграничных путешествиях также приводятся адреса проживания, описания съемных квартир, и лишь вскользь упоминаются достопримечательности. Так, в пору пребывания в Неаполе Глинка посетил Везувий. Один абзац среднего размера Глинке посвящен комическому рассказу, как в первый раз непогода помешала Глинке со спутником повидать кратер, но спустя короткое время ему «вполне <...> удалось видеть поток раскаленной лавы» [7, с. 49]. Европа и Россия были в те годы захвачены не только общим интересом к раскопкам в Помпеях, Стабиях и Геркулануме, но и модой на посещение городов, погибших от извержения Везувия. Путешественник в пространстве оказывается причастным к великим событиям прошлого, т. е. к чужому времени. Поездка к Везувию считается как составляющая культурного кода «русского европейца», каким по праву можно назвать Глинку. Точечное упоминание в «Записках» о восхождении на вулкан и взгляде вниз, в его жерло, так же как воспоминание очевидца наводнения 1824 г. и мятежа 1825-го, с одной стороны, выглядит как самоидентификация и самопрезентация принадлежности к культурному коду. С другой же стороны, роль *зрителя* в тексте Глинки противоположна мысли Ф. И. Тютчева («Цицерон», 1831, опубл. 1836)*:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил! [23, с. 122]

Мысль Тютчева — о бытии, о приобщении к вечному ходу истории, событию, он — собеседник «всеблагих». «Я-путешественник» в «Записках» Глинки не репрезентирует увиденное как «высокое зрелище», как *проявление бытия, которое он был призван увидеть*. Зритель-повествователь «Записок» остается в границах профанного («видел»), репрезентативного («упомянул», «описал»).

Путешествия же, как они описаны в «Записках», не окрашены мотивом романтического странничества, а связаны для Глинки в первую очередь и главным образом с профессиональным интересом и необходимостью. Глинка знакомится с итальянской и немецкой музыкой, сводит личное знакомство с выдающимися композиторами и исполнителями, обучается композиторскому искусству. Его мысль о русской музыке и намерение создать русскую национальную оперу питаются знанием и любовью к музыке европейской.

* А также тому взгляду на историческое, который К. Ясперс иллюстрирует сновидением Сципиона в описании Цицерона (Цицерон. О государстве. VI): «Историчность — это не происходящее во времени, а вот что: то, что *поперек* времени и *вопреки* ему есть непостижимо Единое и Одно *во времени*, которое вечно; это значит, что оно существует не вне времени, как платоновские идеи, и не бессмертно во времени, например, как слава, но, принадлежа к истории, оно выходит за рамки исторического, поднимаясь выше этих рамок» [26, с. 107].

2) «Русский европеец»

Как уже сказано, в культурной традиции Глинка относится к культурно-историческому типу «русского европейца» (подробней о типе см.: [14; 15; 21]. Однако, в отличие от известнейших «русских европейцев», напр., П. Я. Чаадаева и А. И. Герцена, Глинка далек от исторических и общественно-политических интересов. Самоидентификацию и самопрезентацию Глинки как «русского европейца» наглядней всего отражают три фактора: владение языками; музыкальные пристрастия и видение перспектив; отношение к государственной службе и социальным связям.

Свободному владению языками как сильному механизму социальной адаптации Глинка обязан учебному заведению, природным способностям и интересам. Он окончил Благородный пансион в Петербурге (подробней об учебном заведении см.: [13]). Привилегированное учреждение давало серьезную языковую подготовку. В обязательном порядке Глинка изучил латынь, французский, английский и немецкий языки. По личной инициативе он выучил итальянский, испанский и персидский [7, с. 12]. По свидетельству А. П. Керн, он обладал «способностями высокого таланта» к языкам, за два месяца при ней выучив итальянский настолько, что «уже говорил бегло, быстро, с удивительно милым итальянским произношением, без иностранного акцента» [6, с. 156]. Готовясь к поездке в Испанию, Глинка изучал испанский язык с учителем по определенной, очень продуктивной для него системе [7, с. 116–117]. Часть имен, топонимов, названий художественных произведений и даже реплик в «Записках» приводится на иностранных языках, причем эти переходы в тексте выглядят органично. Языковой свободе способствовал и обширный опыт проживания за границей с частой сменой мест.

Однако именно в повествовании о заграничных путешествиях и впечатлениях (Берлин) Глинка фиксирует *мысль о русской музыке* — перспективе своего творчества как следствии своего национального самосознания:

Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась, я сочинил тему «Как мать убили» (песнь сироты из «Жизни за царя») и первую тему *allegro* увертюры. Должно заметить, что я в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы [7, с. 60].

Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски [7, с. 57].

Отметим: «писать по-русски» означает писать музыку, т. е. выработку национального музыкального языка, национальной музыкальной манеры.

3) Служба

Служба и социальные связи в «Записках» представлены неожиданно подробно.

Прежде всего, Глинка фиксирует свои *связи с двором*. На страницах «Записок» несколько раз он упоминает, как видел Государя или Императрицу, как был ими награжден. Эти описания отмечены детальностью, эмоционально-

стью, личным впечатлением, для иллюстрации чего требуется выборка цитат с минимальными купюрами:

Декабря 14 рано утром <...> мы пошли на площадь и видели, как государь вышел из дворца. до сих пор у меня ясно сохранился в душе величественный и уважение внушающий вид нашего императора. Я до тех пор никогда не видал его. Он был бледен и несколько грустен; сложив спокойно руки на груди, пошел он тихим шагом прямо в середину толпы и обратился к ней с словами: «Дети, дети, разойдитесь!» [7, с. 26]

Незадолго до первого представления я имел счастье встретить государя на одной из репетиций <...> Государь подошел ко мне и ласково спросил: доволен ли я его артистами? — «В особенности ревностию и усердием, с которыми они исполняют свою обязанность», — отвечал я. Этот ответ понравился государю, и он передал его актерам.

Через содействие Гедеонова я получил позволение посвятить оперу мою государю императору, и вместо «Ивана Сусанина» названа она «Жизнь за царя» [7, с. 72].

Государь первый поблагодарил меня за мою оперу, заметив, что нехорошо, что Сусанина убивают на сцене <...> После императора благодарила меня императрица, а потом великие князья и в. княжны, находившиеся в театре.

В скором времени я получил за оперу императорский подарок: перстень в 4000 руб. асс., он состоял из топаза, окруженного тремя рядами превосходнейших бриллиантов [7, с. 73].

Далее упоминается приказ министра двора о назначении Глинки капельмейстером придворной капеллы и новое свидание с императором:

Того же дня вечером за кулисами государь император, увидя меня на сцене, подошел ко мне и сказал: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следовательно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами». Эти ласковые слова привели меня в столь приятное замешательство, что я отвечал государю только несколькими почтительными поклонами [7, с. 74].

Далее упоминается «подарок е. и. высочества г. цесаревича в 1500 руб. асс. ценою: это был перстень, состоявший из рубина, украшенного алмазами» [7, с. 76]. Следом: «Государь, присутствовавший на <...> концерте, сказал <...>: “Глинка великий мастер, жаль, если при одной этой опере останемся”» [7, с. 76–77].

После путешествия в Малороссию, где Глинка набирал певчих, он «имел счастье представить их государю императору» [7, с. 84]. Следует подробное, на треть страницы, описание представления:

Государь был видимо доволен <...> В знак удовольствия его величество поклонился мне весело-шутливо до пояса, отпуская меня.

Этим не ограничилось изъявление монаршего благоволения ко мне. Однажды, увидев меня на сцене, государь подошел ко мне и, обняв меня правой рукой, прошел, разговаривая со мною, несколько раз по сцене Большого театра в присутствии многих находившихся тогда на сцене, и между прочими министра двора, который мне в пояс поклонился. <...>

После этого я почти постоянно присутствовал на литургии в церкви Аничкинского двора и потом в Зимнем дворце на больших и малых выходах.

Иногда приглашали меня на вечера к е. и. в. государыне императрице, где ее величество принимала меня весьма ласково [7, с. 85].

Далее упоминаются другие случаи высочайшего внимания, вознаграждений и подарков [7, с. 99, 102]. Упоминания о контактах с придворными и аристократией также часты.

Служба в капелле закончилась 18 декабря 1839 г. вследствие скандала: разрыва с женой, слухов и не сложившихся отношений с директором капеллы А. Ф. Львовым. Несмотря на бесславный финал, приведенные цитаты показывают значимость для самого Глинки успехов на государственной службе и столь подробных описаний высочайшего одобрения.

Таким образом, Глинка идентифицировал себя как высокопрофессионального музыканта, служащего России: двору, музыкальной и певческой культуре. В «Записках» он репрезентировал себя как успешного служащего, приближенного и обласканного лично русским двором и высшей аристократией, с заслуженно хорошей репутацией. Однако мы говорим об *имиджевом успехе* (явленном и на социальном, и на текстовом уровне); *служба* отлична от *служения*, речь идет не о сакральном, а о *профанном, онтическом*.

Продолжение следует.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамовская И. С., Егорова К. М., Князева Т. С.* «Быт» и «бытие» русской усадьбы в поэзии Г. Р. Державина // Казанский лингвистический журнал. 2018. Т. 1. № 3 (3). С. 80–87.
2. *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983.
3. *Вершинина Н. Л.* Идея порядка в онтологии усадебного быта (на материале русской литературы XIX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 116–119.
4. *Герцен А. И.* Былое и думы: в 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1953.
5. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. 2-е изд. Л.: Худож. лит., 1976.
6. Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1955.
7. *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988.
8. *Глинка М. И.* Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Письма и документы. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1953.
9. *Данилевская М. Ю.* Осколки голограммы: статьи разных лет. СПб.: Скифия, 2022.
10. *Дмитриева Е. Е.* Русская усадьба: семантика, топос и хронос. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-usadba-semantic-topos-i-hronos/viewer> (дата обращения: 01.02.2023).
11. *Доманский В. А.* Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-usadba-v-hudozhestvennoy-literature-hgh-veka-kulturologicheskie-aspekty-izucheniya-poetiki/viewer> (дата обращения: 10.02.2023).

12. Ерохина Е. А. Еще раз об организации усадебного сюжета у И. С. Тургенева (на примере повестей 1850-х годов) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2022. № 3. С. 152–161.

13. Жуковская Т. Н., Дубровская Н. В. Благородный пансион при Санкт-Петербургском университете (1817–1830 гг.): организационная структура и повседневная жизнь // Клио. 2017. № 10 (130). С. 57–65.

14. Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). М.: РОССПЭН, 2001.

15. Мареева Е. В. «Русский европеизм» и его исторические типы в свете диалектики особенного. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-evropeizm-i-ego-istoricheskie-tipy-v-svete-dialektiki-osobennogo> (дата обращения: 10.02.2023).

16. Панаев И. И. Литературные воспоминания. М.: Правда, 1988.

17. Полещук Л. З. «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В. Н. Топорова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2008. № 1. С. 98–101.

18. Полонский Я. П. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986.

19. Пыхтина Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11 (160), ноябрь. С. 29–36.

20. Ребель Г. М. Усадебный топос и жанровая специфика тургеневского романа // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. 2020. Т. 30, вып. 6. С. 1055–1060.

21. Семина В. С., Баженова Т. П. Феномен «русского европейца» в контексте русской культуры XVIII — середины XIX веков. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-russkogo-evropeytsa-v-kontekste-russkoy-kultury-xviii-serediny-xix-vekov> (дата обращения: 01.02.2023).

22. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство — СПб, 2003.

23. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: в 6 т. Т. 1: Стихотворения 1813–1849. М.: Классика, 2002.

24. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Библихина. Харьков: Фолио, 2003.

25. Чернухина М. А. Проблема хронотопа в философии культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2 (4). С. 44–47.

26. Ясперс К. Шифры трансценденции. URL: <https://einai.ru/wp-content/uploads/2018/07/5.-%D0%AF%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81.pdf> (дата обращения: 15.02.2023).

REFERENCES

1. Abramovskaya, I. S., Egorova, K. M., Knyazeva, T. S. “Byt” i “bytie” russkoj usad’by v poezii G. R. Derzhavina [“Life” and “being” of the Russian estate in the poetry of G. R. Derzhavin]. *Kazan Linguistic Journal*, 2018, vol. 1. no. 3 (3), pp. 80–87. (In Russian).

2. Annenkov, P. V. *Literatyrnyje vospominaniya* [Literary Memoirs]. Moscow, Fiction, 1983. (In Russian).

3. Vershinina, N. L. Ideya porjadka v ontologii usadbnogo byta (na materiale russkoj literatury XIX veka [The Idea of Order in the Ontology of Manor Life (based on the material of Russian literature of the XIX century)]. *Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky*, 2014, no. 2 (2), pp. 116–119. (In Russian).

4. Gertsen, A. I. *Byloe i dumy* [The Past and the Duma]: in 3 vols., vol. 3. Moscow, Goslitizdat, 1953. (In Russian).
5. Ginzburg, L. Ya. *O psikhologicheskoy proze* [On psychological prose]. 2nd ed. Leningrad, Khudozh. lit., 1976. (In Russian).
6. *Glinka v vospominaniyakh sovremennikov* [Glinka in the Memoirs of His Contemporaries]. Ed. by A. A. Orlova. Leningrad, Moscow, State Musical publishing house, 1955. (In Russian).
7. Glinka, M. I. *Zapiski* [Notes]. Moscow, Music, 1988. (In Russian).
8. Glinka, M. I. *Literaturnoje nasledie* [Literary heritage]: in 2 vols., vol. 2. Leningrad; Moscow, State Music Publishing House, 1953.
9. Danilevskaya, M. Y. *Oskolki gologrammy: stat'i raznykh let* [Fragments of a Hologram: Articles of Different Years]. Saint Petersburg, Scythia, 2022. (In Russian).
10. Dmitrieva, E. E. *Russkaya usad'ba: semantika, topos i khronos* [Russian Manor: Semantics, Topos and Chronos]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-usadba-semantika-topos-i-hronos/viewer> (accessed: 01.02.2023). (In Russian).
11. Domansky, V. A. *Russkaya usad'ba v khudozhestvennoy literaturne XIX veka: kul'turologicheskiye aspekty izucheniya poetiki* [Russian Manor in the Fiction of the XIX Century: Cultural Aspects of the Study of Poetics]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-usadba-v-hudozhestvennoy-literaturne-hgh-veka-kul'turologicheskiye-aspekty-izucheniya-poetiki/viewer> (accessed: 10.02.2023). (In Russian).
12. Erokhina, E. A. *Esche raz ob organizatsii usadbnogo syuzheta u I. S. Turgeneva (na primere povestey 1850-kh godov)* [Once Again About the Organization of the Manor Plot by I. S. Turgenev (on the example of novels of the 1850s)]. *Bulletin of Cherepovets State University*, 2022, no. 3, pp. 152–161. (In Russian).
13. Zhukovskaya, T. N., Dubrovskaya N. V. *Blagorodnyy pansion pri Sankt-Peterburgskom universitete (1817–1830 gg.)* [Noble Boarding house at Saint Petersburg University (1817–1830): organizational structure and daily life]. *Klio*, 2017, no. 10 (130), pp. 57–65. (In Russian).
14. Kantor, V. K. *Russkiy evropeets kak yavlenie kul'tury (filosofsko-istoricheskiy analiz)* [Russian European as a Cultural Phenomenon (philosophical and historical analysis)]. Moscow, ROSSPEN, 2001. (In Russian).
15. Mareeva, E. V. *'Russkiy evropeizm' i ego istoricheskie tipy v svete dialektiki osobennogo* ['Russian Europeanism' and Its Historical Types in the Light of the Dialectic of the Special]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-evropeizm-i-ego-istoricheskie-tipy-v-svete-dialektiki-osobennogo> (accessed: 10.02.2023). (In Russian).
16. Panaev, I. I. *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]. Moscow, Pravda, 1988. (In Russian).
17. Poleshchuk, L. Z. *'Peterburgskiy tekst' i peterburgskiy mif v kontseptsii V. N. Toporova* ['The Petersburg text' and the Petersburg myth in the concept of V. N. Toporov]. *Vestnik of Kostroma State University*, 2008, no. 1, pp. 98–101. (In Russian).
18. Polonsky, Ya. P. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Moscow, Fiction, 1986. (In Russian).
19. Pykhtina, Yu. G. *K probleme ispol'zovaniya prostranstvennoy terminologii v sovremennom literaturovedenii* [On the Problem of Using Spatial Terminology in Modern Literary Studies]. *Bulletin of the Orenburg State University*, 2013, no. 11 (160), November, pp. 29–36. (In Russian).
20. Rebel, G. M. *Usadbnyy topos i zhanrovaya spetsifika turgenevskogo romana* [Manor Topos and Genre Specificity of Turgenev's Novel]. *Bulletin of Udmurt university. Series History and Philology*, 2020, vol. 30, iss. 6, pp. 1055–1060. (In Russian).
21. Semina, V. S., Bazhenova T. P. *Fenomen 'russkogo evropeytsa' v kontekste russkoy kul'tury XVIII — serediny XIX vekov* [The phenomenon of the "Russian European" in the context of

Russian culture of the XVIII — mid-XIX centuries]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-russkogo-evropeytsa-v-kontekste-russkoy-kultury-xviii-serediny-xix-vekov> (accessed: 01.02.2023). (In Russian).

22. Toporov, V. N. *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy* [The Petersburg Text of Russian Literature: Selected works]. Saint Petersburg, Iskusstvo — St. Petersburg, 2003. (In Russian).

23. Tyutchev, F. I. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete collection of works and letters]: in 6 vols., vol. 1: Poems 1813–1849. Moscow, Classics, 2002. (In Russian).

24. Heidegger, M. *Bytie i vremya* [Sein und Zeit]. Transl. from German by V. Bibikhin. Kharkiv: Folio, 2003. (In Russian).

25. Chernukhina, M. A. Problema khronotopa v filosofii kul'tury [The Problem of Chronotope in the Philosophy of Culture]. *Bulletin of the Vyatka State University for the Humanities*, 2011, no. 2 (4), pp. 44–47. (In Russian).

26. Jaspers, K. *Shifry transtsendentsii* [Chiffren der Transzendenz]. Available at: <https://einai.ru/wp-content/uploads/2018/07/5.-%D0%AF%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81.pdf> (accessed: 10/15/2024). (In Russian).

*Е. Китова**

СЛОВО И ЕГО СОБСТВЕННИК (размышления о творческом процессе)

Статья посвящена особенностям творческого процесса с точки зрения философско-эстетической проблематики. Автор исходит из многочисленных свидетельств о том, что творческий процесс и его исполнитель находятся в явной зависимости от некоего голоса или от некой экстра-субъектной силы, находящейся как бы над поэтом и записываемым или же произносимым вслух текстом. Так что же это за сила, о голосе которой не перестают говорить в творческой среде на протяжении вот уже многих веков? Или, другими словами, кто является собственником реализуемого и реализованного произведения: только ли сам поэт или есть еще некто/нечто, свое право на творческий процесс и произведение имеющее, нечто, чему поэт служит и чему он волей-неволей подчиняется? В данной связи переосмысливаются главным образом произведения Платона, Г. Лорки, М. Цветаевой и такие концепты, как даймоний/демон, дуэнде, стихийные силы, стихия языка, стихия речи и др. Уделяется внимание понятию творческой воли художника, которая антиномична по своей природе и отличается от воли субъективной. В кругу внимания автора также оказываются довольно сложные и практически неразрешимые вопросы о греховности искусства, о его «нравственном изъяне», о вине художника и его ответственности.

Ключевые слова: творческий процесс, поэзия, собственник, даймоний/демон, дуэнде, стихийные силы, язык, творческая воля, совесть, вина, ответственность.

E. Kitova

THE WORD AND ITS OWNER (Meditations on the Creative Process)

The paper deals with the peculiarities of the creative process in the perspective of philosophical and aesthetic problems. The author proceeds from numerous evidences that the creative process and its doer are explicitly dependent on a voice, or an extra-subjective force that seems to be above the poet and the text being written down or spoken aloud. So, what is this

* Китова Елена, кандидат филологических наук, доцент, издательство Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского; kitova-semenova@yandex.ru

Elena Kitova, PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky Publishing House; kitova-semenova@yandex.ru

force whose voice has been talked about in the creative community for centuries? Or, in other words, who is the owner of the piece: is it only the poet himself, or is there someone/something else that has its right to the creative process and the piece, something to which the poet serves and to which he volens-nolens obeys? In this connection, the paper reinterprets mainly the works by Plato, G. Lorca, M. Tsvetavaeva and, accordingly, such concepts as daimonium/daemon, duende, elemental forces, language, speech, and others. Considerable attention is given to the concept of creative will, which is antinomic in its nature and differs from subjective will. The author also focuses on rather complex and practically insoluble questions about the sinfulness of art, about its 'moral flaw', about the writer's guilt and responsibility.

Keywords: creative process, poetry, owner, daimonium/daemon, duende, elemental forces, language, creative will, conscience, guilt, responsibility.

МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ с благодарностью

Я слышу голоса, которые повелевают мной...

Жанна Д'Арк

Слова, взятые в качестве эпиграфа, предворяют ряд фундаментальных тезисов М. Цветаевой о природе творческого процесса и, прежде всего, о природе творческого восприятия. Речь идет о статье «Поэт о критике» (1926), где Цветаева четко дифференцирует наиважнейшие составляющие своего поэтического ремесла: «кого я слушаю», или «к чьему голосу я прислушиваюсь», и «кого я слушаюсь», или же «какому голосу я повинуюсь». *Прислушиваюсь и слушаюсь* — это, разумеется, вещи совершенно разные. И если первое относится к авторитетным суждениям людей, сведущих в той или иной области, то второе из них, вероятнее всего, относится к области сверхчеловеческой и связано с человеческой природой лишь каким-то отдаленным, едва уловимым образом. По поводу второго Цветаева говорит следующее:

Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего — спорю, когда приказующего — повинуюсь.

Приказующее есть первичный, неизменяемый и не заменимый стих, *суть представляющая стихом*. (Чаще всего последним двустушием, к которому затем прирастает остальное*.) Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищю.

Левей — правей, выше — ниже, быстрее — медленнее, затянуть — обрвать, вот точные указания моего слуха, или — чего-то — моему слуху. Все мое писанье — вслушивание. <...> Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее — точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? Не позволяю ли себе — своеволия?

Верно услышать — вот моя забота. У меня нет другой [28, с. 285].

* Подобное признание по поводу последнего стиха-сути, который, однако, приходит первым и к которому затем прирастает все остальное, содержится и в эссе М. Цветаевой «Нездешний вечер» (1936) [27, с. 282].

В этом отношении также более чем красноречивы и поздние «прозаические» признания Ахматовой. Они, правда, не настолько обстоятельные, как вышеприведенные, и тем не менее:

Х. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно [4, с. 274].

Мне всегда казалось, что кто-то стоит за моей спиной и диктует стихи. Иначе, по-моему, писать невозможно [5, с. 269].

Перед нами вполне достоверные и даже чуть ли не документальные свидетельства: творческий процесс и его исполнитель оказываются в явной зависимости от некоего голоса, или некоего третьего лица, третьей силы, находящейся как бы над поэтом и записываемым или же произносимым вслух текстом. Запечатлевая услышанное, поэт постоянно к этой третьей силе апеллирует, настраивается в соответствии с ее ритмом, сосредоточивается на малейшем ее проявлении в сфере своего восприятия, чтобы как можно точнее передать в слове обнаруживающую себя сущность. Или же дело обстоит значительно «проще»: стихи, как выражается Ахматова, кто-то диктует.

Так что же это за сила, о голосе которой не перестают говорить в творческой среде на протяжении вот уже многих веков? Или, другими словами, кто является собственником реализуемого и реализованного произведения: только ли сам поэт или есть еще некто/нечто, свое право на творческий процесс и произведение имеющее, некто, чему поэт служит и чему он волей-неволей подчиняется?

В области собственно поэтических произведений мы также находим немало подтверждений действительного существования этой таинственной силы, или же особого рода предметности. Она имеет разные обличья и, как правило, наделена голосом, по крайней мере, какой-то сверхъестественной способностью вмешиваться в ход размеренной жизни и уже одним своим присутствием понуждать к словотворчеству. Это может быть и Аполлон, требующий поэта к священной жертве и касающийся божественным глаголом его чуткого слуха (А. Пушкин), и Господь, открывающий поэту его назначение (О. Мандельштам), и Муза, милая гостья с дудочкой в руке, диктовавшая Данту страницы Ада (А. Ахматова) и т. д.

Однако что еще может быть сказано о природе этой третьей силы, и неужели она прямо-таки диктует строку за строкой, страницу за страницей, а творческая личность выступает лишь в качестве скриптора или транслятора ее воли? И дело здесь, конечно же, не только и не столько в факте самого нисхождения Музы, но и в том особом слухе и, в общем, той особой целостной настроенности поэта, которому уже изначально дано нечто запредельное слышать (или еще каким-то иным образом воспринимать) и в этом состоянии пребывать. Если бы Муза и на самом деле просто диктовала, и диктовала бы готовыми языковыми единицами и тем более фразами, то услышал бы каждый имеющий уши, и каждый, знающий язык, записал бы диктуемое. Но жизнь каждого коренным образом отличается от жизни того, кому удастся «диктуемое» не только услышать, но и каким-то образом его воспроизвести.

Мы живем в мире суесловия, в мире безгласном, ни о какой звучащей ткани мироздания мы, исходя из личного опыта, знать не знаем и ведать не ведаем. Для нашего уха не слышны голоса вещей, голоса стихий в их существном звучании, мы их просто не слышим, они присутствуют в нашем восприятии чаще всего как сплошной фон звучащей физической реальности или же как раздробленные, сами по себе ничего не значащие звуки. Они лишь сопровождают основные для человека события, которые в большинстве случаев упираются в слышание себя в отъединенности от мира. Не слышим мы и голосящую языковую стихию, язык в его речевом осуществлении, голоса самих слов вне их конкретного указания на предмет: сами по себе, в их звуко-смысловом отношении, в их глубинной онтологической данности, они для нас никакой ценности не представляют. Тогда как поэт в этом сплошном фонировании реальности способен различать голоса вещей как взывающих непосредственно к нему сущностей, голоса слов как стяжание сущностных элементов многовековой, всепроницающей культуры-жизни, и в ходе творческого процесса они говорят через него, вроде бы, своим, но в то же время уже не своим, а его голосом, формирующимся здесь-и-сейчас в конкретном произведении. Голоса стихий, голоса вещей говорят через работу автора, как бы самолично в выявляющемся произведении присутствуют, но скрытым, непрямым образом; они, с одной стороны, прикрываются, облачаются словом (и текстом в целом), тогда как с другой — словом (и текстом в целом) раскрываются, разоблачаются, обличаются, становятся явственно слышимыми, осязаемыми. Творчество есть не столько говорение и выговаривание себя, сколько — и прежде всего — восприятие, центр внимания здесь всегда повернут на бытие, а не на себя-субъекта: на самую неизбежную печаль, на самую радость, на самую боль как сущее в его бытийном многоголосии через поэта различающееся и оплотняющееся. Поэт, как автор произведения, отдает свои уста другому, другим, жертвует собой во имя запечатления того, что через него стремится запечатленным быть. Слышать голоса — это способность внимать, принимать в себя, обнаруживать в себе *иное* и *себя-иным*, в ином модусе бытия, присущем тебе на глубинном уровне, способность умалиться, убрать свое Я, переключиться от себя-субъекта на бытие, уступить место *другому* и *другим*, стать нищим духом, бесформенным, податливым, открытым для вхождения всего: не только светлого, Божьего, явственно освященного, но и темного, в своей эмпирической (органической и неорганической) данности еще не просвещенного светом разума, не согретоного теплом личности. Но здесь нельзя упускать из виду, что творческий процесс не огражден непроницаемой стеной и от извращенно Божьего, уже переходящего в область зла, Божьему установлению противящуюся, дабы последнее претерпеть, изжить, преобразить. И в этом деле претерпевания, в этом бесконечном прении с бытием, о себе заявляющем, желающем каким-то образом в человеческой речи присутствовать, творческая личность позволяет или не позволяет *иному* в произведении проговариваться, она со-изволяет, со-гласует свою волю с волею оплотняющейся предметности или не согласует. И чем полнее это согласие, тем явственнее в произведении говорит *иное*: говорит не только на чисто содержательном уровне, но и через так или иначе установленный

порядок слов, смыслокорневые ассоциативные движения языковой ткани, знаки препинания, фиксирующие интонационные, ритмические и, в конце концов, смысловые сдвиги, сверх того — говорит через наличествующие в произведении пробелы (минус-стих/стихи), через никак не закрепленные, однако явственно ощутимые «опущенные звенья» (О. Мандельштам), отсутствующие и, тем не менее, присутствующие.

Поэт находит свое место в мире через собирание, через сосредоточение себя, через открытость и готовность мир услышать во всей его природной и культурной полноте, во всей множественности его архэ, не подлежащих исчерпанию. Так, обращаясь к переселившемуся на *тот свет* Р. Рильке, теперь уже видящему не гадательно, как бы сквозь тусклое стекло, а воочию, как *там* обстоят дела, М. Цветаева, вроде бы, и вопрошает своего собеседника, но на самом деле, исходя из личного творческого опыта, упреждает его вероятный ответ:

Что за горы там? Какие реки?
Хороши ландшафты без туристов?
Не ошиблась, Райнер — рай — гористый,
Грозовой? Не притязаний вдовьих —
Не один ведь рай, над ним другой ведь
Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*
Баобаб? Не Золотой Людовик —
Не один ведь Бог? Над ним другой ведь
Бог? [30, с. 135]

Именно так. Поэт живет в мире абсолютной, неубывающей полноты смысла и его всегда возможного стремления воплотиться, вочеловечиться, обрести плоть, но при этом плоть не суесловную, не мертвую, а способную эту бесконечную смысловую актуальность удержать. Поэт и смысл всегда предостоят друг другу: лицом к лицу здесь-и-теперь и в то же время в бесконечном будущем, еще-всегда предстоящем свершении в иных, в данный момент существующих и еще не существующих, не оформленных контекстах. Но кто же все-таки в этом предстоянии говорит, чьи голоса здесь различимы, насколько далеко простирается их власть, и в каком отношении находятся слышащий со слышимым?

Данный вопрос был в сфере постоянного внимания М. Хайдеггера, однако и в его работах не все столь очевидно и однозначно:

Die Sprache *spricht*. Dies heißt zugleich und zuvor: Die Sprache spricht. Die Sprache? Und nicht der Mensch? Ist, was der Leitsatz uns jetzt zumutet, nicht noch ärger? Wollen wir auch noch leugnen, daß der Mensch dasjenige Wesen sei, das spricht? Keineswegs. Wir leugnen dies so wenig wie die Möglichkeit, die sprachlichen Erscheinungen unter dem Titel «Ausdruck» einzuordnen. Doch wir fragen: Inwiefern spricht der Mensch? Wir fragen: Was ist Sprechen? <...>

Die Sprache spricht.

Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht. Das Entsprechen ist Hören. Es hört, insofern es dem Geheiß der Stille gehört* [34, S. 17–18, 30].

Значимость языка и его колоссальная роль в говорении понятна, понятно, в общем, и то, что человек, и тем более поэт, говорит в меру своего соответствия языку. Поэт взрыхляет почву языка, нисходит до его корней, до его глубинных пластов, до его залежей, поглощенных временем, выводит их на поверхность, заключает в звуко-смысловую форму, и поскольку язык и поэт взаимно открыты навстречу друг другу, то через поэта говорит именно язык/речь. И, в конце концов, сама Муза может пониматься в качестве языка в его особом, интенсивном режиме существования. «То, что в просторечии именуется голосом Музы, — утверждает И. Бродский, — есть на самом деле диктат языка»; не язык является «инструментом поэта», а сам поэт является «средством языка к продолжению своего существования»; язык поэту «подсказывает или просто диктует следующую строчку» [15, с. 52–53]. Подобное утверждение мы находим и у М. Цветаевой: «Поэт — издали заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь» [29, с. 184]. — В общих чертах понятно и это. Язык сам по себе и язык в его речевом осуществлении действительно с невероятной силой понуждает к тому или иному слогу, слову, фразе, но только в тех редких случаях, когда поэт способен следовать за ведущим его языком, когда он, обладая волевым усилием слуха, соглашается на это речевое следование, со-ответствие, со-творчество. Однако не только сам конкретный язык, сама речь в ее русском, немецком, французском и т. д. варианте в процессе стихосложения задействована, но в дополнение к этому — и некий сверх- или же до-язык как бессловесная сущность, включающая в себя всю безначальную сферу языковых возможностей и их конкретизаций (экзистенций в рамках того или иного языка); другими словами, в этом процессе задействовано еще и нечто, по сути, языком не являющееся, но через язык себя обнаруживающее и, таким образом, через поэта, как необходимого посредника, выражающееся. И если это нечто и можно назвать тишиной (*die Stille* — по именованию Хайдеггера), то это не мертвая, не «чистая» тишина, не полая, но наполненная сущностями, в ней есть что-то слухом различаемое, каким-то особым ухом слышимое, она — говорящая, голосащая, требующая соответствующей телесной оболочки, нуждающаяся в возделывании, в огранке, и посему она призывает к поэту, к тому месту в бытии, где язык и речь имеют свое средоточие.

Однако обратимся к родственным поэтическому творчеству примерам, которые в той или иной степени помогут нам прояснить важнейшие составляющие творческого процесса.

* Язык говорит. И это означает одновременно: язык говорит. Язык? А не человек? Не вызывает ли раздражения это утверждение? Не сомневаемся ли мы, что именно человек является говорящим существом? Ни в коем случае. Мы отрицаем все это столь же мало, как и возможность подтверждения явлений языка под рубрику «выражение». Мы только спрашиваем: насколько говорит человек? Мы спрашиваем: что значит говорить? <...>

Язык говорит.

Человек говорит постольку, поскольку он соответствует языку. Соответствие есть слушание. Слышат постольку, поскольку слушают призывы тиши [24].

Если говорить об истоках или же первых имеющихся свидетельствах этого таинственного голоса (голосов), то здесь, прежде всего, вспоминается Сократ, а затем и Платон, скрепивший своими произведениями признания своего учителя о сопровождающем его в ходе жизни божественном знамении, или даймонии, который время от времени обнаруживает себя как нечто слышимое и к тому же — настоятельно рекомендующее. Сократ упоминает о нем довольно часто и в высшей степени серьезно, однако почти ничего существенного не сообщает. Немного словен Сократ в этом отношении и в своей оправдательной речи на суде:

...вы часто и повсюду от меня слышали, а именно что мне бывает какое-то чудесное божественное знамение; <...>. Началось у меня это с детства: вдруг — какой-то голос, который всякий раз отклоняет меня от того, что я бываю намерен делать, а склонять к чему-нибудь никогда не склоняет. Вот этот-то голос и не допускает меня заниматься государственными делами. И кажется, прекрасно делает, что не допускает (Plato. *Apol.* 31cd).

В платоновских диалогах зрелого периода Сократ также говорит о божественном знамении и даже передает непосредственно воспринятые им слова, но не более того:

В течение жизни мне много раз являлся один и тот же сон. Правда, видел я не всегда одно и то же, но слова слышал всегда одинаковые: «Сократ, твори и трудись на поприще Муз» (Plato. *Phaedo* 60e).

Лишь только собрался я, мой друг, переходить речку, мой гений подал мне обычное знамение, — а оно всегда удерживает меня от того, что я собираюсь сделать: мне будто послышался тотчас же какой-то голос, не разрешавший мне уйти, прежде чем я не искуплю некий свой проступок перед божеством (Plato. *Phaedr.* 242c; см. также: Plato. *Theaet.* 151a).

Из диалога Плутарха мы узнаем, что Симмий, близкий ученик Сократа, спрашивал своего учителя о том, «какова сущность и сила так называемого демона», но, «не получив никакого ответа, больше не допытывался».

Однако ему (Симмию. — Е. К.), — продолжает Плутарх, — часто доводилось быть свидетелем того, что Сократ людей, говоривших о том, что им было явлено божественное видение, признавал обманщиками, а к тем, кто говорил об услышанном ими некоем голосе, относился с уважением и внимательно их расспрашивал. Это наблюдение побуждало нас <...> подозревать, что *даймон Сократа был не видением, а ощущением какого-то голоса или созерцанием какой-то речи, постигаемой необычным образом*, подобно тому как во сне нет звука, но у человека возникают умственные представления каких-то слов, и он думает, что слышит говорящих (курсив мой. — Е. К.) [20, с. 242].

Так или иначе, даймония Сократа представляет собой нечто наподобие разумного жизненного принципа, настоятельного назидания в делах неясных человеческому разумению, хотя и заявляет о своем присутствии неким сверхразумным, необъяснимым образом — отличным от человеческой природы голосом (речью), который, по предположению Плутарха, непосредственно

Сократом ощущался или же созерцался. Однако не стоит упускать из виду и некое своего рода исключительное происшествие, имеющее место в диалоге «Федр», в преддверии второй, искупительной речи Сократа (Plato. *Phaedr.* 242c-243e). Текст Платона позволяет предположить, что здесь мы имеем дело не только с обычным для Сократа божественным знамением, но и с какой-то неведомой силой, всякую обычность превосходящей.

В. Эрн различает в данном отрывке два следующих друг за другом события, причем говорит о них как о разноприродных. Так, после произнесения первой речи Сократ испытывает «внутреннее движение демона», «привычное божественное знамение», которое заставило его почувствовать «недолжность уже совершенную» и не позволило ему перейти речку. Этот отрицательный запрет, по словам Эрна, «не говорил еще ничего положительного и отнюдь не внушал», но далее Сократ подвергается «положительному и определенному внушению». И здесь необходимо учитывать мистические представления народной религии, связанные с «зенитным расцветом солнца», с его «полуденным экстазом», который «был излюбленным часом особенной “игры” и особых явлений Пана, когда внезапно слышался и так же внезапно обрывался голос великого бога». Эрн настоятельно утверждает, что

это внушение исходит уже не от внутреннего демона, а из некоего *внешнего источника*. Сократу *чудится*, что он слышит «какой-то голос» (τινα φωνήν). <...> Покаянное внушение исходит от какого-то внешнего полуденного «гласа», слышанного Сократом, и это «паническое» содрогание Сократова духа делается новым поворотом беседы, взлетающей после сего на такие высоты солнечного дифирамбизма, которые решительно господствуют над всеми другими энтузиазмами и экстазами Платоновой мысли [33, с. 515–516].

Какова сущностная природа этого назидającego, а временами и повелевающего голоса, был ли это всегда один и тот же голос или в особые моменты появлялся из ряда вон выходящий, необычный глас, и слышал ли его Сократ непосредственно умным ухом или же непосредственно умными глазами созерцал, мы не знаем. Однако не приходится сомневаться в том, что Сократ (и сам Платон) жил в присутствии или, вернее, в свете потусторонней реальности. Знание о незыблемом существовании этой реальности понуждало его так или иначе поступать, так или иначе говорить, в том числе говорить и о явственно доступном его восприятию голосе, но откуда этот голос приходит, и куда он уходит, остается на наше усмотрение.

Второй важный для нас момент — это указание Платона на связь поэтического творчества не столько с необходимой для него тэхне, сколько с одержимостью, неразумием, неистовством (μανία), то есть с некой трансцендентной силой, ниспосылаемой Музами. Ей-то поэт и должен быть подвержен в первую очередь, и именно с ней он, прежде всего, в процессе стихосложения должен взаимодействовать. При этом относительно неистовства (μανία) Платон делает существенные замечания:

Если бы неистовство было попросту злом, то это было бы сказано правильно. Между тем величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар (Plato. *Phaedr.* 244a).

Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых (Plato. *Phaedr.* 245a).

Действует ли (с точки зрения Платона) в отношении поэзии все та же или близкая ей даймолическая сила, которой временами был охвачен Сократ, и к голосу которой он прислушивался, или же поэзия связана с каким-то особым, чисто поэтическим даймонием и присущим только лишь ему голосом, я рассуждать не берусь. Пусть это будут разные голоса и разные источники, поскольку они у Платона в большинстве случаев разведены как разум и неразумие, как спокойное рассуждение и неистовствующее состояние. И все же, если полагаться на вышеприведенные замечания Эрнста, то и в отношении сопровождающего Сократа голоса мы вынуждены признать, что его природа и, соответственно, его воздействие временами вызывает состояние близкое к «паническому», неразумному, дионисийскому. К тому же Сократ перед тем как произнести речь покаянную заявляет, что эта его речь будет принадлежать не ему самому, а именно Стесихору, поэту (а не философу), который в свое время лишился зрения за поношение Елены и дабы очиститься тут же сочинил покаянную песнь, что, в свою очередь, и навело Сократа на мысль о необходимом очищении за поношение Эрота в первой речи (Plato. *Phaedr.* 242e-244a). Это перепоручение речи, или так называемое «непрямое говорение» (Л. Гоготшвили), в данном случае можно понимать двояко: там, где действует сила неистовствующая, устами Сократа говорит именно подверженный неистовству поэт, и в то же время Сократ не только не отказывается от посетившего его «неразумия», а с великим рвением соглашается, чтобы эта порожденная неистовствующим состоянием покаянная речь Эроту вошла в мир именно через его уста. Однако в данном случае достаточно и того, что и в отношении поэтов, и в отношении самого Сократа как философа действует нечто необъяснимое, трансцендентное, отличное от человеческой природы. Это трансцендентное каким-то способом повелевает, указывает, так или иначе голосом или его подобием себя обнаруживает: оно звучит и слышится (или является и созерцается) соответствующим образом на него настроенным слухом/зрением (не физическим), и в зависимости от настроенности воспринимающего процесс мыслительной словотворческой деятельности претерпевает кардинальные изменения.

Помимо Платоновых рассуждений на обозначенную тему и последующих рецепций его мысли, у нас имеется еще и другое, достаточно развернутое свидетельство, автор которого явно высказывается в пользу связанности творческого акта с состоянием неистовства, неразумия, однако неистовства, не Музами и не Музой ниспосылаемого.

Речь идет о дуэнде, как это понятие и зафиксированное им феноменальное состояние представлены в интерпретации Гарсиа Лорки («Teoría y juego del duende» / «Дуэнде, тема с вариациями»). Так, Г. Лорка вспоминает:

Великий андалузский артист Мануэль Торрес сказал одному певцу: «У тебя есть голос, ты умеешь петь, но ты ничего не достигнешь, потому что у тебя нет

дуэнде». <...> Изумительный исполнитель деблы, певец Эль Лебрихано говорил: «Когда со мной дуэнде, меня не превзойти». А старая цыганка-танцовщица Ла Малена, услышав, как Брайловский играет Баха, воскликнула: «Оле! Здесь есть дуэнде! — и заскучала при звуках Глюка, Брамса и Дариуса Мийо» [17, с. 391].

Как видим, дуэнде безошибочно узнается в живой исполнительской деятельности. И дело здесь вовсе не в исключительной безукоризненности исполнения произведения в соответствии с формальными, общепринятыми эстетическими канонами, а именно в том особом телесно-духовном состоянии исполнителя, которое разрушает канон, «ломает стиль», «сметает уютную, затверженную геометрию» и которое, подчеркивает Г. Лорка, никогда «не повторяется, как облик штормового моря». Разумеется, дуэнде возможен в любом искусстве, но все же ему «просторней в музыке, танце и устной поэзии», именно для них «необходимо воплощение в живом человеческом теле», и именно «они рождаются и умирают вечно, а живут сиюминутно» [17, с. 395]. Замечу, что очевидная для данных форм «одномоментность», вместимость в предельно короткий промежуток времени, задает им, по сравнению с другими формами искусства, предельную событийную насыщенность, максимальную интенсивность и напряженность, которая не только экстраполируется вовне и воздействует на зрителя (или слушателя). Это состояние все глубже и глубже прорывается вовнутрь самого исполнителя: охватывает весь его телесно-духовный строй, зарождается, нарастает и в конце концов завершается в непосредственной связанности с его ритмически организованным (под стать этой напряженности) дыханием-жизнью.

«Дуэндэ, — утверждает Г. Лорка, — это мощь, а не труд, битва, а не мысль», это «черные звуки», «дух земли», «тайна, корни, вросшие в топь», «дуэндэ не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв» [17, с. 392]. Ангел, дарующий свет, и муза, дарующая строй, целостность, нисходят, тогда как дуэнде «надо будить самому, в тайниках крови. Но прежде — отстранить ангела, отшвырнуть музу...» [17, с. 393] Дуэнде — что крайне принципиально для Г. Лорки — «не появится, пока не почует смерть, пока не переступит ее порог»; «мыслью, звуком и пластикой дуэнде выверяет край бездны в честной схватке с художником» [17, с. 398].

Это, как я полагаю, вовсе не условность, не метафора (наподобие метафоры Р. Барта «смерть автора»), а вполне реальная и неизбежная угроза жизни тому, кто пускается на поиски дуэнде и решается разбудить его в самом себе. Это не восприятие внешних, гармоничных и светлых сил, нисходящих сверху и одновременное пробуждение сил им подобных, обитающих в человеческом существе. Это восприятие сил стихийных и темных, поднимающихся снизу, исходящих от самой неорганизованной, непросветленной материи и одновременное пробуждение родственных им внутренних сил. При таком положении вещей исполнитель в поисках дуэнде неизбежно вступает в схватку со смертью, с темным началом, и в то же время — в схватку с самим дуэнде как началом стихийным, уже в нем самом разбуженном. Дуэнде всегда пребывает в границах наличного человеческого существования в пассивном, дремлющем состоянии и, будучи из этого состояния выведенным, обнаруживает себя тут как сущность повелевающая, диктующая, в конце концов, использующая того,

в ком она пробудилась и пришла в движение. Другими словами, творческий субъект пробуждается в его глубинной, темной, хтонической природе и в этот родственнейший ему, внешний «дух земли» впадает всем своим существом, всеми своими речевыми и голосовыми органо-проекциями. Именно в танце, пении и поэзии противостояние с этими стихийными силами достигает апогея, поскольку здесь нет никаких посредствующих звеньев (инструментов), все происходящее осуществляется непосредственно через самого исполнителя и в нем самом — танцующем, поющем, поэтизирующем (слагающем стихи).

Основные тезисы Г. Лорки во многом сходны с тем, что сообщает о творческом процессе М. Цветаева в своем трактате «Искусство при свете Совести». Здесь мы имеем дело с подобным, однако не тождественным положением вещей. Но, прежде чем перейти к осмыслению ряда положений этого фундаментального итогового произведения, обратимся к нескольким тематически родственными между собой поэтологическим рефлексиям М. Цветаевой, предшествующим во времени.

Так, в одном из писем к Б. Пастернаку, 1 июля 1926 г., где речь идет о разнообразии поэтической ткани поэмы «Крысолов», Цветаева замечает:

Я как-то докрикиваюсь, доскакиваю, докатываюсь до *смысла*, который затем овладевает мною на целый ряд строк. Прыжок с разбегом [32, с. 240].

Немного позднее, уже во время работы над «Федрой», также в письме к Б. Пастернаку (начало августа 1927 г.) Цветаева как бы продолжает сказанное ранее:

Заметила одно, от меня ничего не зависит. Все дело — ритма, в который я попадаю. Мои стихи несет ритм, как мои слова — голос — <нрзбр.>, в котор<ый> попадаю. Как только не в тот ритм (а какой *тот*? Не знаю, только знаю, *не этот!*) — конечно, ползу, 3 строки в день, не только бескрылость, безлапость [32, с. 374].

И еще несколько замечаний в связи с разъяснением так называемой поэтической задачи в эссе «Наталья Гончарова» 1929 г.:

Для поэта все дело в *что*, диктующем *как*. «Ритмы» Крысолова мне продиктованы крысами. Весь Крысолов по приказу крыс. Крысоприказ, а не приказ поэтической задачи, которой просто нет. Есть задача каждой отдельной строки, то есть осуществление всей задачи вещи. Поэтическая задача, если есть, не цель, а средство, как сама вещь, которой служит. И не задача, а процесс. — Задача поэзии? Да. Поэтическая задача? *Нет* [26, с. 119].

Вышеприведенные слова М. Цветаевой, по-видимому, не были бы столь удивительными, если бы мы не отдавали себе отчета в том, какую колоссальную роль в ее поэзии и мышлении в целом играет язык и собственно речь как звуко-смысловая реализация языка. И тем не менее, помимо этой, исконно поэтической материи, которая, без сомнения, помогает поэту «докрикиваться», «докатываться» до смысла и в смысловом поле удерживаться, здесь фигурирует еще и некий другой «диктатор», другой собственник: через язык произведения, через саму вещь выговаривается нечто иное, своего языка как такового не имеющее.

Ритм задает общую форму стиха, его целостную, уже завершенную «мелодическую картину», которая существует в некоей единовременности, как бы поверх последовательно разворачивающихся строк; звуки-слова-фразы, то есть сама поэтическая материя, в высшей степени этой целостностью определена, и выбор материи, ее крайне жесткий отбор осуществляется так называемым голосом, но не субъективным, не своевольным голосом поэта. Это не вполне его голос, но и не абсолютно ему чужой, не чуждый. Возможно, здесь следует говорить о голосе как об особой трансцендентальной предметности (не физической и не метафизической). В соответствии с этой особого рода предметностью поэт и согласует свою творческую волю, которая отнюдь не есть его индивидуальная, единоличная установка. Не поэт по своему самоволию хочет так сказать, но сама вещь, которая в данный момент пишется, повелевает быть высказанной только так и никак иначе. Ведь именно ради ее запечатления в слове фактически все и совершается. Очевидно, что у крыс нет голоса, они говорят не на языке и не языком, нет голоса и, соответственно, нет языка ни у гор, ни у комнаты, ни у лестницы, ни у куста и т. д. (см. «Крысолов», «Поэму Горы», «Попытку комнаты», «Поэму Лестницы», «Куст» и др.). Но они каким-то особым, каждому из них присущим «голосом», доступным для восприятия поэта, требуют от него, чтобы он высказал их правду, высказал ее их «языком», их «голосом» и в то же время — уже своим языком, своим голосом, освоенным в пределах своего жизненного мира. Есть *нечто другое*, существующее помимо или же сверх-языка, а возможно, и по ту его сторону, и *этим другим* поэт не в меньшей степени оказывается захваченным, воодушевленным, чем самим языком.

Название трактата М. Цветаевой — «Искусство при свете Совести» — говорит за самое себя. Прежде никто из поэтов не решался выходить на такой предельный уровень откровенности относительно своего ремесла. И здесь, практически в самом начале Цветаева вновь обращается к уже знакомой нам тематике — «поэт и стихии». В данной связи она цитирует гимн в честь Чумы Вальсингама из «Пира во время чумы» А. Пушкина, и в частности такие его строки:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
<...>
Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может — полное Чумы! [25, с. 14–15]

Осмысляя в заданном ракурсе исполненный Вальсингамом гимн, который, как мы понимаем, написан никем иным, как самим Пушкиным, Цветаева, тем не менее, утверждает:

Не Пушкин, стихи. Нигде никогда стихи так не выговаривались. Наитие стихий — все равно на кого, сегодня — на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами — написано. И эта заглавная буква Чумы, чума уже не как слепая стихия — как богиня, как собственное имя и лицо зла.

Самое замечательное, что мы все эти стихи любим, никто — не судим [25, с. 15].

С точки зрения М. Цветаевой, «весь Вальсингам — экстериоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина» [25, с. 19], который спасается от нашествия стихий через своего героя, в гимне Чуме, в песне, то есть изживает, преодолевает стихосложением стихию, явно угрожающую ему гибелью и как человеку, и как поэту. Однако в самом гимне стихи продолжают «выговариваться» и по сей день. Пушкинские строки, по словам Цветаевой, повергают нас в некий «мертвый сон совести с бодрствующими в нем природными — нашими же — силами» [25, с. 15]. Они опьяняют, чаруют, усыпляют и одновременно пробуждают в нас вовсе не благие чувства, до определенного момента дремлющие в глубинах нашего существа: желание раствориться в «неизъясных наслаждениях» на краю гибели.

Подобным образом рассуждает Цветаева и относительно произведения И. Гете «Страдания юного Вертера», которое, как известно, повлекло за собой огромное количество подражающих самоубийств, что впоследствии было названо эффектом Вертера. При этом никакой злой воли у самого Гете не было, он руководствовался исключительно волей творческой и связанной с ней воедино волей к спасению. Как выражается Цветаева, «самоубийственному демону поколения нужно было воплотиться рукой именно Гете» [25, с. 20]. Оказавшись во власти внешних губительных сил и одновременно во власти подобных им сил внутренних, Гете, так сказать, самооборонялся, спасался от одолевающей его напасти. И в результате, позволив этим силам через поступок своего героя в слове объективироваться, он сохранил себя, одержал победу: и как человек, поскольку превозмог стихию в себе, и как поэт, поскольку оставил миру Вертера, оставил, по сути дела, выбор, не пример для подражания*. Формулировка Цветаевой — у поэта есть «выход героя, третьего лица, его», употребляемая ею по отношению к Пушкину, оказывается не менее убедительной и применительно к Гете. Неприятие данного выхода, отказ от творческого воплощения «самоубийственного демона» в случае Гете привел бы к вполне очевидному итогу.

Еще один показательный пример, который представляет М. Цветаева все в том же ракурсе, — «Двенадцать» А. Блока:

«Двенадцать» Блока возникли под чарой. Демон данного часа революции (он же блоковская «музыка Революции») вселился в Блока и заставил его. <...>

Блок «Двенадцать» написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

* В данной связи знаменательны финальные строки из цикла Б. Пастернака «Разрыв» (1919). Его лирический герой как раз отвергает поступок Вертера как единственно возможный выход в ситуации разрыва с возлюбленной: «Я не держу. Иди, благотвори. / Ступай к другим. Уже написан Вертер, / А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно — что жилы отворить».

Блок Двенадцати не знал, не читал с эстрады никогда. («Я не знаю Двенадцати, я не помню Двенадцати». Действительно: *не знал*)* [25, с. 22–23].

Истолкованное таким образом положение вещей находит подтверждение и в записях самого Блока, и притом не только в связи с написанием «Двенадцати»:

<...> в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). Поэтому те, кто видит в «Двенадцати» политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги или друзья моей поэмы [13, с. 474].

Относительно «Двенадцати» Блока, по-видимому, нельзя однозначно говорить о так называемом «выходе героя», уходе от себя-демонического в поступок конкретного «третьего лица», но при этом, несколько изменяя терминологию Цветаевой, можно говорить о специфически блоковском «выходе автора», о воплощении данной стихийной силы во всех конкретных образах и целостной, прежде всего ритмической и стилистической, структуре произведения. Ни в мощном воздействии внешней, демонической силы, ни в действительности внутренней силы поэта, уступившей силе внешней и одновременно вступившей с ней в творческое противостояние, здесь сомневаться не приходится.

И, в общем, все, казалось бы, идет к тому, что собственником произведения выступает не поэт, а прежде всего та внешняя демоническая сила, которая в особые моменты бытия по какому-то роковому сцеплению событий им завладевает. Ведь именно она через него «выговаривается», наставляет, повелевает. К тому же Цветаева определяет представителей подлинно творческой среды (поэтов и вообще художников), употребляя французское слово «*intoxiqués*», отравленные, одурманенные, — именно так и никак иначе, в чем можно усмотреть сознательную (или неосознанную) отсылку к творчеству так называемых «проблкятых поэтов»,

* Основные тезисы М. Цветаевой о демонической силе, действующей в отношении искусства, и в данном случае — в отношении Пушкина, Гете, Блока, во многом созвучны понятию «вестничества», как оно раскрывается Д. Андреевым в «Розе мира». С точки зрения Д. Андреева, понятие «вестничества» близко к понятию художественной гениальности, однако не совпадает с ним; большинство гениев, в большей или меньшей степени, являются вестниками, но вестниками так же могут быть и таланты. Основной признак вестничества, согласно Д. Андрееву, — явное ощущение художника, что им самим и через него говорит некая высшая, внешняя инстанция [3, с. 174]. По дефиниции Д. Андреева, Александр Блок является равно и гением, и вестником, причем — гением «нисходящего ряда», гением трагическим, павшим жертвой неразрешимых им внутренних противоречий [3, с. 176]. Размышлениям о судьбе Блока в книге Андреева посвящена отдельная глава «Падение вестника». Сопоставление взглядов М. Цветаевой и Д. Андреева относительно природы искусства заслуживает специального исследования.

и в первую очередь — к «Цветам зла» («Les Fleurs du mal») Шарля Бодлера*. Но это, однако, не дискредитация дела поэта, не умаление его правды и его законных прав на выходящие из-под его пера тексты, а та предельная точка, где его дело и дело искусства в целом должны быть переосмыслены. Таким образом, Цветаева берется утверждать не только свою особую правду как поэта, но и правду своих «проклятых» предшественников и, по существу, — особую правду именно такого, «проклятого» искусства, в том числе и в философском вопросе права собственности на произведение.

Раскрывая смысл этого однословного определения («intoxiqués»), она сосредоточивает внимание прежде всего на двух взаимосвязанных моментах: что есть собственно «одержимость» применительно к творческому процессу и какова при этом состоянии одержимости роль индивидуальной творческой воли художника, хотя, на первый взгляд, одержимость и воля — вещи абсолютно не совместные.

Когда я говорю об одержимости людей искусства, я вовсе не говорю об одержимости их *искусством*.

Искусство есть то, через что стихия держит — и одерживает: средство держания (нас — стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости. <...>

Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чых-то руках [25, с. 36].

И без одержимости художника, понимаемой исключительно в данном смысле, а не в смысле обыденном (одержимость искусством), подлинное искусство практически невозможно. При этом одержимость искусством, одержимость делом рук своих, конечно же, существует, и, как замечает Цветаева, «в безмерно-большем количестве», но это — лже-искусство, лже-поэзия. Это так называемый эстетизм, «исключение из стихий». У такого искусства, по-видимому, только один собственник, и его единоличное право на произведение под вопрос не ставится. Произведение без одержимости, без «наития стихий» действительно принадлежит поэту (? лже-поэту). Чудом здесь ничего не случается, ни о каком внешнем инспирирующем воздействии и вмешательстве в творческий процесс здесь говорить не приходится: все осуществляется только лишь при помощи единоличной, субъективной воли, или же самоволия. «Лже-поэт, — заключает Цветаева, — искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам» [25, с. 38]. Можно ли такую волю назвать подлинно творческой волей? С точки зрения Цветаевой — безусловно, нет.

* Известно, что М. Цветаева еще с ранней молодости была хорошо знакома с творчеством Ш. Бодлера, и этим знакомством она была в немалой степени обязана своему наставнику и старшему другу Эллису (наст. имя — Лев Львович Кобылинский), который в те годы был одним из первых переводчиков Ш. Бодлера на русский язык [14]. В ранней поэме Цветаевой «Чародей» (1914), посвященной Эллису, есть, в частности, такие строки: «Я между Дьяволом и Богом / Разорван весь. / Две правды — два пути — две силы — / Две бездны: Данте и Бодлер!» Много позднее, в 1940 году, Цветаева переводит на русский язык финальный шедевр «Цветов зла» из цикла «Смерть» — «Le Voyage» (в пер. Цветаевой — «Плаванье»).

На таком специфическом понимании одержимости основывается и определение гения:

Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. Высшая степень душевной разъятости и высшая — собранности. Высшая — страдательности и высшая — действенности. <...>

Бог посылает кару, но дает и силу. То неуловимое движение мускула, которого в такой час (гибели всего, гибели тебя) достаточно, чтобы сдвинуть не только гору, а и собственную надгробную плиту. Этой-то последней крупницы рассудка достаточно для уцеления, дабы потом *сотворился свет* [25, с. 15, 16].

Как видим, в ходе творческого процесса различаются две силы: темные и светлые, разрушительные и созидательные. Стихийные, разрушительные (или демонические) силы исходят, условно говоря, «снизу», из какой-то сугубо природной, неразумной среды; они открываются тем, кто не поработен обыденной, эмпирической действительностью. Здесь необходимо отрешение от эмпирики, от уже заранее известного, названного, каким-то образом понятого и оцененного мира, необходима сосредоточенность в своей отрешенности и одновременно разомкнутость на мир, открытость для вхождения *иного*: необходимы, так сказать, другие уши (другой слух) и другие глаза (другое зрение, другое видение). При этом стихия (стихии) не обрушивается на чуждую ей, безмятежную, только лишь в свете разума живущую личность, она безошибочно находит личность себе родственную — такую, в которой присущая личности природная стихийность уже разбужена или, по крайней мере, такую, в которой есть, что будить (см. напр. стихотворение «Жив, а не умер / Демон во мне!»). «Наитие стихий» это не само собой разумеющееся событие, осуществляющееся «вдруг», «ни с того ни с сего», это и неременная внутренняя (возможно, и не осознанная) готовность поэта к его приятию, к его вхождению, к его, наконец, актуальной жизни в слове в пределах личного бытия. И противостояние поэта со стихийными силами, по крайней мере, в том ракурсе, как его представляет Цветаева, не в меньшей степени опасно, чем противостояние с дуэнде.

Нельзя, — настаивает Цветаева, — говорить стихиям: твой. Они только и ждут этого. <...> Им нужно твое слово отречения: от тебя, разума, — безумия, от тебя, воли, — безволия, <...> им нужен именно «Пир во время чумы». А на пиру разрушения они забывают, зачем пришли к тебе. <...> Пришедшие к тебе ради жизни — в тебе, через тебя, в слове — кончают твоей гибелью в них... [25, с. 15, 16]

Причем поэт обладает некой врожденной способностью эти стихийные силы воспринимать. Ему, по сути дела, не дан выбор, слышать или не слышать «голоса» или же слышать только нужное, светлое, благое, а ненужное, темное, губительное игнорировать, пропускать мимо ушей. Услышать/увидеть для поэта означает уже ответить и тем самым подтвердить и утвердить свою готовность. Закрывать те самые (не телесные) уши поэт не в состоянии. В данном контексте крайне существенно хотя и краткое, но предельно ясное замечание Цветаевой в связи с возможным оценочным суждением художника по завершении им творческого процесса: «Не “чудно вышло”, а чудом — вышло, всегда чудом вы-

шло, всегда благодать, даже если ее посылает не Бог» [25, с. 37]. Единственная в таком случае молитва поэта — это «молитва о глухости» [25, с. 34]. Но будет ли тогда поэзия и следует ли поэту о глухости молить? В том то и дело, что нет.

Наравне с силами стихийными, разрушительными поэту ниспосылаются и силы разумные, спасительные, исходящие, условно говоря, «сверху» («Бог посылает кару, но дает и силу»). Они также открываются личностям свободным от власти эмпирической действительности и в то же время — личностям неистовствующим, плененным силами стихийными. Ведь не будь кары (то есть особого рода благодати) не было бы необходимости и в светлой, разумной силе, но и на эту внешнюю разумную силу должна быть непременно найдена сила внутренняя. Другими словами, необходимо внутреннее согласие, чтобы искушающие темные силы светом разума просвещать и преодолевать. В противном случае эти силы поглотят всю область наличного бытия, и поэтического, и собственно человеческого: поэтического — поскольку это неизбежно заканчивается немотой, человеческого — поскольку это заканчивается безумием, бредом. Искусство, таким образом, выступает в качестве своеобразного, необходимого самой жизни «чистилища», в качестве той сферы деятельности, той формы, где эти неразумные силы могут и должны быть пресуществлены. Именно «могут» и «должны», но положение вещей таково, что далеко не всегда это осуществляется.

Искусство — искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли <...>

Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!). Третье царство, первое от земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай [с. 30].

Однако что же в таком случае остается на долю творческой воли художника, что именно она из себя представляет?

Творческая воля (она же и художественная), действующая в момент написания произведения, и воля разума, направляющая нас на совершение поступков в обыденной действительности, — вещи принципиально разные. По признанию Цветаевой, произведение нередко пишется ею «против разума и совести. По желанию вещи, но против своей воли» [25, с. 34], то есть против воли субъективной, самостоятельно волящей, можно сказать, против воли человеческой, но — по воле творческой, не только лишь от самого поэта исходящей. Творческая воля имеет свой ум, свой метод и свою совесть. Это в высшей степени строгая необходимость, практически роковая неизбежность, и в нее поэт (и каждый художник) втягивается всем своим существом. Это объективная власть самого произведения, которое здесь-и-сейчас (поэтом и через поэта) оплотняется, проступает в своей явственности и, таким образом, направляет, повелевает, диктует, по крайней мере, диктует, как не должно поступать. Подлинно творческая воля антиномична по своей природе: и принудительно-освободительная, и освободительно-ограничительная. Она, с одной стороны, исходит от самой сущности, желающей быть в слове запечатленной, тогда как с другой стороны, — от самого поэта, волевым усилием

исполняющего возложенную на него миссию. Руководствуясь творческой волей, поэт посредством слова высвобождает, обличает сущности, но в то же время (посредством слова) их прикрывает, облачает необходимой им самим (и нам, читателям) материей, оболочкой. Они, будь то «идеи» (εἶδος) или «стихии», при непосредственном участии творческой воли выявляются в своей необходимой сокренности — сокровенно, прикровенно. И вот этому-то освободительному и вместе с тем ограничительному диктату поэт должен всецело подчиниться. Однако «всецело» не означает подчиниться слепо, беспрекословно; именно прекословие в случае поэзии необходимо и неизбежно: в том смысле, что здесь имеет место не менее глобальный спор, не менее серьезное противостояние с самой стихией языка:

На сто строк десять — данных, девяносто — заданных: недававшихся, давших, как крепость — сдавшихся, которых я добилась, то есть дослушалась. Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь и не заносить ничего, чего не услышал. Не черного (в тщетных поисках исчерканного) листа, не белого листа бояться, а *своего* листа: самовольного.

Творческая воля есть терпение [25, с. 37].

Итак, стихийным силам одного порядка, внешним и связанным с ними внутренним, противопоставляется стихия иного порядка, высшая по рангу, способная эти угрожающие жизни силы превозмочь, перенаправить, преобразовать. В качестве таковой и выступает стихия слова. «Пока ты поэт, — утверждает Цветаева, — тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово», которая, в отличие от всех других стихий, «отродясь осмысленна», «одухотворена» [25, с. 19, 27–28]. Но само возвращение в «стихию стихий» еще далеко не гарантированный выход, не окончание борьбы.

Поэт оказывается во власти языка, или же — во власти самой словесной стихии, пусть и одухотворенной, осмысленной, но все же именно стихии, а не заранее уготованной гармонии. Гармонию предстоит вновь обрести, то есть язык как стихийную силу преодолеть, и в первую очередь преодолеть стихию обыденного языка, в которую он, как и всякий человек, неизбежно погружен. Не будем забывать, что у языка, как он представлен в сфере профанной действительности, есть свое, так сказать, сугубо профанное, посредническое дело — именование обычных вещей. У поэта, как он представлен своим отношением к языку, есть дело свое, сакральное — именование сущностей. И в данном контексте «творческая воля как терпение» означает вовсе не бездействующее ожидание, а скорее действенное претерпевание, преодоление человеческого утилитарного произвола, не учитывающего онтологическую самоценность слова, и, вместе с тем, произвола языкового, который также временами заявляет о себе с великой силой и, в общем, небезосновательно претендует на безраздельную власть над поэтом — не только на то, чтобы направлять его творческий процесс, а именно на то, чтобы единолично управлять им.

Опыт стихосложения, в отличие от жизненного опыта, нельзя накопить, нельзя им при очередном стечении обстоятельств уверенно воспользоваться; каждое стихотворное произведение (и, прежде всего, лирическое) осуществляется поэтом с чистого листа, с новой точки отсчета, не по проторенному

следу. Не только поэт испытывает/подбирает нужное слово, но и сам он предстает в роли испытуемого, искушаемого языком: ему даны все слова в их нескончаемом многоголосии, все словесные перепутья, весь спектр значений и всевозможных смыслов одновременно. Поэт находится в постоянном споре с языком, в той точке, где сфокусирована только возможность реализации смысла (произведение) и тем самым — возможность жизни в теле вновь обретенного смысла, причем того смысла, который требуется вовсе не поэтом и не языком самим по себе, а непосредственно желающей сказаться (воплотиться) через него сущностью. Стихотворение как непрерывный, необратимый, реализуемый фактически на одном дыхании процесс, где выбор в пользу тех или иных слов крайне ограничен, предполагает предельную точность: только так и никак иначе. И потому в этой стихии противостояние усиливается и охватывает все более глубинные уровни, саму сферу жизненного мира поэта, сами недра его стихотварного существования, само его символическое языковое тело. Да, поэта действительно ведет язык, и власть его велика, но и он, будучи ведомым, не бездействует и все же имеет возможность выбора, подчиниться всецело чисто лингвистическим красотах языковой стихии и быть лишь послушным орудием в руках очередного собственника или держаться путей логоса востребовавших его сущностей, со-ответствовать ритму их жизни, согласовывать волю языка с волеизъявлением *иного* и искать в этой стихии подходящие словесные формы, а все ненужное, неподходящее в сферу обитания смысла (в само тело стиха) не допускать, не запечатлевать:

Радовать читателя красивыми переплесками слова не есть цель творчества. Моя цель, когда я сажусь за вещь, не есть радовать никого, ни себя, ни другого, а дать вещь возможно совершеннее. Радость — потом, по свершению [28, с. 293].

Меня вещи всегда выбирали по примете силы и писала я их часто — почти против воли. Все мои вещи русские таковы. Каким-то вещам России хотелось сказаться, выбрали меня. И убедили, обольстили — чем? Моей собственной силой: только ты! Да, только я. И поддавшись — когда зряче, когда слепо — повиновалась, выискивала ухом какой-то заданный слуховой урок. Не я из ста слов (не рифм! посреди строки) выбирала — сто первое, а она (вещь), на все сто эпитетов упиравшаяся: меня не так зовут [25, с. 33].

Уход от противостояния с языком, уклонение от творческой воли, означает и отклонение от воли самих сущностей, что в результате приводит к стиху сугубо самовольному, сосредоточенному в языке, никуда за самое себя не ведущему, не углубляющему и не расширяющему сферу наличного поэтического бытия. Принятие зова сущностей и следование ему в процессе работы с языком приводит к расширению и углублению жизненного мира поэта и к укоренению создаваемого им произведения, единственного по своей природе микрокосма, в самой объективной сфере вечного смысла, логоса вещей.

Говоря о пребывании поэта в словесной стихии и его волевым усилием по различению необходимых именовании, следует учитывать и те трудности, которые связаны с глубинной многоплановостью, многослойностью слова не только как единицы языка, как пучка нейтральных лингвистических смыслов в нем сосредоточенных (фонетических, морфологических, семантических,

лексических и др.) и из него в разные стороны исходящих, но и собственно как единицы речи, погруженной в культуру, где само слово извне наделяется смыслами металингвистическими и становится их носителем. Прислушаемся к высказываниям М. Бахтина:

До сих пор сказанное человеческое слово исключительно наивно; а говорящие — дети — тщеславные, самоуверенные, надеющиеся. Слово не знает, кому оно служит, оно приходит из мрака и не знает своих корней [11, с. 66].

Слово (вообще всякий знак) межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне «души» говорящего, не принадлежит только ему. Слово нельзя отдать одному говорящему. У автора (говорящего) свои неотъемлемые права на слово, но свои права есть и у слушателя, свои права у тех, чьи голоса звучат в предназначенном автором слове (ведь ничьих слов нет). <...> При творческом отношении к языку безголосых, ничьих слов нет. В каждом слове — голоса иногда бесконечно далекие, безыменные, почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близко, одновременно звучащие [12, с. 332, 334–335; см. также: 10].

Слово, с одной стороны, всегда сохраняет свою первозданность, свою исконную онтологическую чистоту, оно ничье, оно не имеет автора, им никто единолично не владеет, оно лишено эмоционально оценивающих обертонов, оно само по себе не интонируется, самое себя не знает. Тогда как с другой стороны, будучи перенесенным из регистра языка в регистр речи, слово предстает в качестве концентрата культуры-жизни большого времени, бесконечного, незавершенного диалога: оно обогащается нескончаемыми диалогическими обертонами, в нем надежно сохраняются и актуализируются не только голоса людей, ныне живущих, и тех, кто земной мир оставил, но и, как выражается Бахтин, «безыменные, почти безличные» голоса лексических оттенков, жанров, стилей... Слово звучит во всем многоголосии своей актуальной жизни: собственно словесной и одновременно уже как бы сверх-словесной. Памятуя емкие формулы Бахтина о сущности предмета гуманитарных наук («выразительное и говорящее бытие», «вещь, чреватая словом» [9, с. 8; 7, с. 365]), можно сказать: слово, как единица языка, чреват живыми голосами его употребления в культуре. И вот в этом-то нескончаемом многоголосии поэт оказывается. И все эти голоса каким-то присущим им образом о себе заявляют и притязают на свою жизнь в сфере оплотняющегося здесь-и-сейчас словесного бытия, и ему предстоит (скажем, в отличие от прозаика) выйти за несмолкаемый шум чужих голосов и обратиться, так сказать, к самим вещам, к самим сущностям, поскольку именно ими он был востребован.

Конечно, творческий процесс и задействованную в нем личность нельзя определить однозначно. От поэта к поэту, от одной творческой лаборатории к другой, и даже от одного произведения к другому суть дела меняется. Кто-то из поэтов все-таки ближе к царству Божьему и оттуда исходящим силам, а кто-то ближе к хтоническому, темному, непросветленному светом разума началу, кто-то по большей части живет в пределах стихии языка, а кто-то погружен именно в стихию речи, в бесконечный диалог культуры-жизни во всем многообразии его постоянно обновляющихся голосов и смыслов. Нельзя провести

и четкую границу между теми экстра-субъектными силами, которые находятся за рамками наличного человеческого бытия и, вместе с тем, претендуют на свое здесь бытие, на власть над поэтом и его словом. В творческом процессе есть всё: и темное, и светлое, и темнота почвы и крови, и голоса райских песнопений, и разнородные голоса культуры, далекие и близкие, чуждые и родственные, и бездны бессознательного, ни темного и ни светлого, и, наконец, нечто *принципиально иное, неопределимое*. Личность открыта для вхождения разных сил, посюсторонних и потусторонних (метафизических и трансфизических), но при этом за ней всегда сохраняется свобода выбора, творческая свободная воля, которая в одних случаях направляется, корректируется, а в других случаях практически утрачивает свою самостоятельность и подпадает под управление сил демонических, стихийных, гибельных.

И, тем не менее, если поэт все же воплощает волю сущностей (а они, скажем, имеют темную, демоническую природу) и воплощает ее именно так, как они того требуют, и если без этих экстра-субъектных сил подлинно творческий процесс вообще невозможен, то перед нами неизбежно возникает *вопрос о вине и ответственности*. И от ответа на этот каверзный для поэта вопрос Цветаева не уходит. Ее точка зрения, в общем, пересекается с основными положениями М. Бахтина, которому, как известно принадлежит первенство в предельно острой постановке этого вопроса и его бескомпромиссном разрешении [6].

В сфере внимания мыслителя, по сути дела, катастрофическая ситуация, распространяющаяся на все сферы человеческой деятельности, — окончательная разделенность искусства и жизни или же их механическая связь, безответственность друг перед другом:

Искусство слишком дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не утонит. «Да и где нам, — говорит жизнь, — то, — искусство, а у нас житейская проза» [6, с. 5].

И в данном контексте Бахтин, конечно же, неслучайно упоминает «чистое» искусство, искусство для искусства, именно оно более всего отгораживается от жизни и слагает с себя всякую вину и ответственность за так называемую прозу жизни. Выход из сложившейся ситуации возлагается на «поступающее сознание», на «участное мышление» или, другими словами, на «сплошь ответственную» личность:

Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. <...> Вдохновение, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, — не вдохновение, а одержание. <...> Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности [6, с. 5–6].

А это, в свою очередь, возможно только лишь на основе мучительно переживаемого осознания своего окончательного «не-алиби в бытии», своего единственного долженствования, исходящего со своего единственного в бытии-жизни места. С точки зрения «участного мышления», художественная условность, маска *другого* (героя), о чем мы довольно часто говорим применительно к эстетической сфере бытия, в сфере действительной жизни оборачивается

вовсе не условностью, не бесследно исчезающей игрой воображения, не поступком двойника.

В действительной жизни остается эстетическая ответственность актера и цельного человека за уместность игры, ибо вся игра в целом есть ответственный поступок его — играющего, а не изображаемого лица — героя: весь эстетический мир в целом лишь момент бытия события, право приобщенный через ответственное сознание-поступок участника, эстетический разум есть момент практического разума [8, с. 21].

Мысль М. Цветаевой движется несколько в иной плоскости, хотя ни вины, ни ответственности она с себя (и художника как личности) ни в коем случае не слагает. Чистое искусство и вообще одержание делом рук своих для нее также неприемлемо, как и для М. Бахтина. Тем знаменательней ее примеры — Пушкин, Гете, Блок и, скорее всего, «проклятые поэты» — из области самого что ни на есть жизненного искусства, не «чистого». Причем последним в жизни вообще никак не откажешь — в самые темноты жизни погрузились, само дно жизни на поверхность вывернули, безотносительно каких бы то ни было утилитарных, религиозных и рассудочных проекций. Сюда же, разумеется, попадает и сама Цветаева, поскольку и у нее, по ее же собственному, далеко недвусмысленному признанию, есть произведения не от Бога, по крайней мере, не от светлых сил:

— Священник служит Богу по-своему. Вы — по-своему.

— Кошунство. Когда я пишу своего Молодца — любовь упыря к девушке и девушки к упырю — я никакому Богу не служу: знаю, какому Богу служу. Когда я пишу татар в просторах, я тоже никакому Богу не служу, кроме ветра (либо чура: пращура). Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны. Нужно различать, какие силы im Spiel (в игре. — Е. К.) [25, с. 29–30].

И именно в связи с творчеством такого рода (демоном Чумы Пушкина, демоном самоубийства Гете, демонизмом революции Блока и т. д.), которое может и сейчас повлечь за собой губительные, необратимые последствия в сфере жизни, Цветаева на примере Гете разъясняет, что даже если бы он наперед знал бы о всех последствиях произошедшего, то все равно бы своего Вертера воплотил. И как человек Гете подсуден, виновен перед Богом, не перед людьми, но как художник — нет. Именно в случае отказа от Вертера в целях сохранения жизней человеческих (или еще в каких бы то ни было целях) Гете, как художник, был бы виновен. Был бы он как художник виновен и в случае создания произведения низкой художественной пробы. Здесь, с точки зрения Цветаевой, «художественный закон нравственному прямо-обратен». Художественное творчество по большей части предполагает «атрофию совести», или же тот необходимый «нравственный изъян», без которого искусству не быть [25, с. 20–21].

И, в общем, в таком своем специфическом видении сущности искусства и самого художника как исполнителя возложенной на него миссии Цветаева не одинока. Так, еще в начале XX века, размышляя о творчестве Ш. Бодлера, и в частности о его стихотворении «Падалъ» / «Une Charogne» («Цветы зла»), Рильке писал:

Художественное созерцание должно было так решительно преодолеть себя, чтобы даже в страшном и, по видимости, лишь отвратительном, увидеть часть бытия, имеющую такое же право на внимание, как и всякое другое бытие. Как нам не дано выбора, так и творческой личности не позволено отворачиваться от какого бы то ни было существования; один-единственный самовольный отказ лишает художника благодати и делает его вечным грешником [21, с. 231–232].

У поэта, поскольку он наделен даром слова, — особая онтологическая устроенность и особая в бытии миссия, что, в терминологии Бахтина, могло бы быть названо особым «участным», «поступающим сознанием» (сознанием волевым, но не самовольным), исходящим непосредственно со своего единственного в бытии места. К тому же не будем здесь упускать из виду, что искусство, и в данном случае поэзия, выступает в качестве своеобразного «чистилища», в качестве той формы, где темные, а зачастую и разрушительные силы не только через художника «проговариваются», но и сдерживаются, оказываются в плену формы, в плену слова-плоти. И мы не знаем о тех вполне реальных последствиях (не только для самого художника), если бы этим, уже каким-то образом наличествующим в бытии силам было бы отказано «выговориться» и тем самым в определенном смысле стать ограниченными.

Эти довольно сложные и практически неразрешимые вопросы о греховности, о вине художника, о том, кому он в итоге своим творчеством служит, не обошел вниманием и Сергей Аверинцев, и — что предельно важно — именно в слове о Цветаевой. И сказано это слово было, как должно быть понятно, с учетом ее жизненного пути, ее творчества, ее позиции относительно поэтического ремесла. И, тем не менее, точка зрения Аверинцева и ряд его тезисов явно идут вразрез с некоторыми утверждениями Цветаевой:

Поэт как царь: грехи всех — на нем, и его грехи — на всех. Мы не можем разделить наших грехов, грехов целых поколений, которые поэт не может не принять на себя и не может не дать им выражения в своем слове, потому что он поставлен быть поэтом, а не на какое-то другое служение. <...> Поэт на свой лад, во всех противоречиях своей жизни, во всех пропастях и безднах своей жизни служит Богу именно как поэт. <...> Я думаю, что есть некоторый смысл говорить о поэте как о грешном — «единый Бог кроме греха» — служители Бога [1*].

Очевидно, что для Аверинцева «служение поэта Богу» — вовсе не метафора и не какой бы то ни было еще оборот речи, вызванный естественным человеческим желанием выставить поэта в лучшем свете по случаю церемонии его поминовения. Поэт служит Богу именно как поэт, поскольку он «сохраняет тот язык, которым говорит с нами Откровение, которым говорит с нами Бог» [1], однако при этом поэт — не пророк, и поэзия — не Откровение. Язык поэта, с точки зрения Аверинцева, имеет то же самое «существенное субстанциальное свойство», что и язык пророков Библии, язык самого Господа нашего:

* В цитации С. Аверинцева я полагаюсь на два источника [1; 2], но отдаю предпочтение непосредственно записи его речи.

обращаться ко всей человеческой сущности, восстанавливать ее расколотое, разбитое, раздробленное единство, собирать вместе ее силы, сознание и бессознательное «ночной стороны души» <...> [1]

Как мне представляется, речь идет не о каком-то одном совершенном произведении поэта и не о нескольких «песнях райских», чудом занесенных на грешную землю. Речь идет о языке поэта как таковом, включая и все те произведения, в которых с позволения поэта «выговариваются» силы вовсе не благие. Ни «Пиру во время чумы» Пушкина, ни «Двенадцати» Блока нельзя отказать в этом существенном субстанциальном свойстве их языка по причине того, что в них «говорит» Чума или же демон Революции. И если поэт отдает свои уста стихии, но язык его при этом не утрачивает своего субстанциального свойства, то о поэте действительно следует говорить как о «грешном слугителе Бога». — Мысль, казалось бы, объективно противоречивая, антиномичная, однако передающая суть дела. Все грешны, «единый Бог кроме греха»*, но поэт грешен по-особенному. Он, как замечает Аверинцев, принимает на себя грехи целых поколений и «не может не дать им выражения в своем слове». И в этом слове за поэтом сохраняется его особая правда, не очищенная, не идеально-должная правда культуры — греховная правда, а соответственно, и правда, содержащая вину перед Тем, Кто единственный греха не имеет и Кто един в своей безгреховности.

Сложно сказать, приняла бы Цветаева с ее категоричностью такую точку зрения о поэте как о «грешном слугителе Бога» или осталась бы при своем неколебимом убеждении в том числе и в разделении двух правд — правда поэта-человека, его вина и ответственность, и правда человека-поэта и, сообразно, уже другая вина и ответственность. Первая из них связана непосредственно с самим произведением, с самой желающей воплощения вещью, и здесь важно, *как сделано* (как сказано), вторая — с Богом, и здесь важно, *что сделано* (что сказано). Две правды, но при этом личность художника одна, и она неделима. Это для Цветаевой очевидно. Очевидно для нее и то, что собственно человеческая миссия (священника или врача) важнее миссии поэта, потому на долю первой правды она возлагает «малую ответственность», тогда как на долю второй — «безмерную человеческую» ответственность [25, с. 21]. И вот как бы с позиции этой другой, не поэтовой правды Цветаева утверждает:

Все ведающее заведомо повинно. Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила дара (по мне — удара) — виновна.

Перед Богом, не перед людьми [25, с. 41].

И вместе с тем правда поэта остается для нее незыблемой:

* В данном случае С. Аверинцев употребляет высказывание, которое представлено в словарях в более ясном для нашего восприятия варианте: «Один бог безгрешен. Един бог без греха» [16, с. 32], «Один (един) бог без греха» [23, с. 32]. Однако это, скорее всего, не оговорка, поскольку в словоупотреблении Аверинцева известная поговорка обретает дополнительный, не менее важный смысл: *Бог — единый, в значении один/единственный и в то же время — единый, в значении целостный, охватывающий все, кроме греха.*

ни на какое другое дело своего не променяла бы. Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд *слова* — на нем я чиста [25, с. 43].

Личность неделима: одна правда и одна, малая ответственность перерастает в другую, большую, но, тем не менее, перед нами — два Суда: неминуемый Страшный суд совести и вполне допускаемый Страшный суд слова, причем первый из них никак не отменяет второго. Или в другом варианте словоупотребления Цветаевой: «Две Совести (совесть перед вещью и совесть перед Богом)» [31, с. 428]*. Для поэта, как исполнителя возложенной на него миссии, Страшный суд слова не менее страшен, чем Страшный суд совести. Предательство, искажение или же вовсе отречение от своего служения, пусть и неизбежно предполагающего «нравственный изъян», для Цветаевой равносильно прижизненной гибели, некоему небытию в бытии. И потому она не мыслит отречение от той силы, которая ее как поэта востребовала и, по сути дела, энергией смысла и энергией слова наделила. Перед лицом этого смысла и возможности себя, поэта, реализовать она заранее готова принять любой приговор, будь он нравственный/этический, религиозный или же эстетический, со всеми возможными его последствиями.

Соглашаемся мы с такой позицией или нет, но это — позиция поэта, и она имеет не меньшее право на существование и утверждение, чем точка зрения мыслителя (философа), исследователя или служителя церкви. К тому же при наличии двух судов вина и ответственность художника не столько облегчается, сколько с невероятной силой усугубляется. Здесь можно усматривать двуединую вину и ответственность. Логика бытия позволяет предполагать, что для поэта в любом случае уготован особый Божий суд, с учетом его миссии и его дела, ибо «от всякого, кому дано много, много и потребуется, и кому много вверено, с того больше взыщут» (Лк 12:47). А то, что поэт сам открыто признает свою греховность и свою перед Богом вину и в то же время ни на какое другое дело своего дела менять не собирается, только утверждает подлинность его служения и уже начатого здесь-и-теперь предстояния. И отвечает он, прежде всего, за свое дело, за сказанное им слово. Ведь словом все же владеет поэт, он его изыскивает и в форму стиха заключает, не демоны, не стихии, не вещи. Они ни слова, ни языка как такового не имеют. Бессловесные голоса, безглагольные, они, скорее, шумят или же фонят в поисках словесной плоти, согретой теплом личности, и потому к поэту за словом приходят и благодаря поэту обретают статус вполне законного «выразительного и говорящего бытия». Ни с Чумы Пушкина, ни с демона Революции Блока, ни с демона самоубийства Гете, ни с демона-страсти Цветаевой не спросишь и к ответственности их не призовешь — ни совестью, ни знанием они не наделены. Не спросишь, в конце

* О статье/книге «Искусство при свете Совести» М. Цветаева упоминала в письме к Г. П. Федотову 16 декабря 1932 года: «С моим докладом на Съезде Православной Культуры *не* безнадежно, и вот почему: у меня есть начатая вещь: Две Совести (совесть перед вещью и совесть перед Богом: — *хорошо* сделано! и *что* сделано?), которую мне нужно было бы Вам показать, вернее — из <отор>ой почитать, ибо это, пока, непреходимый черновик» [31, с. 428].

концов, и с демона Сократа, и даже с самого Сократа не спросишь, поскольку он — только «выход» Платона, только его третье лицо («он»). И даже если художник не может не ответить, не может отказаться от взаимодействия с обращающейся к нему сущностью, не может ее силой своего языка не наделить, то за ним все равно остается свобода воли (творческой, не субъективной) на сам способ изъяснения, на саму форму художественного высказывания. За ним, ни за кем другим остается и весь процесс завершения произведения, и последнее сказанное слово, при всем том, что первое слово («суть представляющая стихом») и на самом деле приходит как бы извне. И, в общем, собственником слова, по всей вероятности, должен быть назван поэт или, по крайней мере, автор произведения. И вместе с тем, для самого поэта такое наименование представляется зачастую сомнительным и скорее неприемлемым. Не могу не вспомнить в данной связи предельно ясное, но довольно редко упоминаемое в исследовательских кругах стихотворение Алексея Толстого. Ограничусь здесь лишь несколькими строками:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землёю, незримые оку.
<...>
Нет, то не Гете великого Фауста создал, который,
В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,
С образом сходен предвечным своим от слова до слова.
Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,
Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,
Рушение светлых миров в безнадежную бездну хаоса?
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания [22, с. 128].

Поэт, как идиоматически выражается Цветаева, — «не собственник, а только прохожий секрета» [25, с. 33]. «Прохожий» в том смысле, что своего пути к этому «секрету» он доподлинно не знает и самоуверенно, единолично и самовольно осуществить свой путь не может. Должна быть какая-то внешняя, побуждающая его на то сила. Никаких рациональных методов и надежных гарантий, как начать свой путь, как именно идти и как из противостояния со стихиями живым выйти, он не имеет: «весь мир под замком и все надо открыть — каждый раз разное, что ни вещь то замок, а под замком данная правда, каждый раз разная — единоразовая — как сам замок» [25, с. 32]. Другое дело, что каждый раз подвергается смертельной опасности единственная, вовсе не разная жизнь поэта, и, если он в схватке со стихией оступится единожды, следующий «замок» ему уже открывать не придется.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Выступление на церемонии открытия мемориальной доски М. И. Цветаевой в Москве, 1991 год: Аудиозапись. URL: <https://philologist.livejournal.com/8874564.html> (дата обращения: 12.10.22).
2. *Аверинцев С. С.* Слово, собирающее расколотую человеческую сущность: [Выступление 31 августа 1991 года на открытии мемориальной доски на доме в Борисоглебском переулке, где жила Марина Цветаева] // «...Все в груди слилось и спелось»: пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1997 года): сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 5–6.
3. *Андреев Д. Л.* Роза мира. Метафилософия истории. М.: Прометей, 1991.
4. *Ахматова А. А.* Из дневника // Ахматова А. А. После всего / предисл. Р. Д. Тименчика; сост. и примеч. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 273–276.
5. [Ахматова А. А.] Мир поэзии <Интервью А. Авдеенко с А. Ахматовой в Доме творчества ленинградских писателей «Комарово»> // Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 2001. С. 269–271.
6. *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 5–6.
7. *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361–373.
8. *Бахтин М. М.* <К философии поступка> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 7–68.
9. *Бахтин М. М.* К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 7–10.
10. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 159–206.
11. *Бахтин М. М.* <Риторика, в меру своей лживости...> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 63–70.
12. *Бахтин М. М.* 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 329–360.
13. *Блок А. А.* Из «Записки о “Двенадцати”» // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1907–1921. М.; Л.: Худож. лит., 1960. С. 474–475.
14. *Бодлер Ш.* Цветы зла / пер. Эллиса; вступ. ст. Т. Готье; предисл. В. Брюсова. М.: Зарастра, 1908.
15. *Бродский И. А.* Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 44–54.
16. *Даль В. И.* Пословицы русского народа: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989.
17. *Лорка Ф. Г.* Дуэнде, тема с вариациями // Лорка Ф. Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2: Стихи. Театр. Проза. М.: Худож. лит., 1986. С. 391–401. URL: <https://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=1079> (дата обращения: 12.10.2022).
18. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; примеч. А. А. Тахо-Годи. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
19. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; примеч. А. А. Тахо-Годи. Т. 2. М.: Мысль, 1993.
20. *Плутарх.* О демоне Сократа // Суд над Сократом. Сборник исторических свидетельств / сост. А. В. Кургатников. СПб.: Алетей, 2000. С. 235–245.
21. *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи: пер. с нем. М.: Искусство, 1971.

22. Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Ямпольского. М.: Худож. лит., 1963.
23. Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13000 фразеологических единиц. 3-е изд., испр. М.: АСТ; Астрель, 2008.
24. Хайдеггер М. Язык / пер. и примеч. Б. В. Маркова. СПб.: Ленингр. Союз ученых, 1991. URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt> (дата обращения: 31.10.2022).
25. Цветаева М. И. Искусство при свете Совести (Реконструкция полного текста статьи) / вступ. ст., реконструкция текста, пер. с сербскохорват., примеч. Ю. Клюкина. М.: Дом Марины Цветаевой, 1993.
26. Цветаева М. И. Наталья Гончарова // Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 64–129.
27. Цветаева М. И. Нездешний вечер // Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 281–292.
28. Цветаева М. И. Поэт о критике // Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994. С. 274–296.
29. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994.
30. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Поэмы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994.
31. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995.
32. Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть: письма 1922–1936 годов / изд. подготовили Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус, 2004.
33. Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона // Эрн В. Ф. Сочинения / сост., подгот. текста Н. В. Котлярева и Е. В. Антоновой. М.: Правда, 1991. С. 463–532.
34. Heidegger M. Die Sprache // Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985. S. 7–30.

REFERENCES

1. Averintsev, S. S. *Vystuplenie na tseremonii otkrytiya memorial'noj doski M. I. Tsvetaevoj v Moskve, 1991 god* [Speech at the ceremony of unveiling a memorial plaque to M. I. Tsvetaeva in Moscow, 1991]: Audio recording. Available at: <https://philologist.livejournal.com/8874564.html> (accessed: 12.10.2022). (In Russian).
2. Averintsev, S. S. Slovo, sobirayushchee raskolotuyu chelovecheskuyu sushchnost' [A word that gathers the splintered human essence]. [Vystuplenie 31 avgusta 1991 goda na otkrytii memorial'noj doski na dome v Borisoglebskom pereulke, gde zhila Marina Tsvetaeva]. '... Vse v grudi slilos' i spelos': *The Fifth International Scientific and Thematic Conference on Tsvetaeva (9–11 October 1997)*. Moscow, Dom-muzej Mariny Tsvetaevoj, 1998, pp. 5–6. (In Russian).
3. Andreev, D. L. *Roza mira. Metafilosofiya istorii* [The Rose of the World. Metaphilosophy of History]. Moscow, Prometej, 1991. (In Russian).
4. Akhmatova, A. A. Iz dnevnika [From the Diary]. Akhmatova A. A. *Posle vsego*. Foreword R. D. Timenchik; comp., notes. R. D. Timenchik, K. M. Polivanov. Moscow, Moscow Polygraphic Institute, 1989, pp. 273–276. (In Russian).
5. [Akhmatova, A. A.] Mir poezii [The World of Poetry] <Interv'yu A. Avdeenko s A. Akhmatovoj v Dome tvorchestva leningradskikh pisatelej 'Komarovo'>. Akhmatova A. A. *Collected Works*: in 6 vols., vol. 5. Moscow, Ehllis Lak, 2001, pp. 269–271. (In Russian).

6. Bakhtin, M. M. *Iskusstvo i otvetstvennost'* [Art and Responsibility]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 1. Moscow, Russkie slovari, 2003, pp. 5–6. (In Russian).

7. Bakhtin, M. M. *K metodologii gumanitarnykh nauk* [Towards a Methodology of the Humanities]. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow, Iskusstvo, 1979, pp. 361–373. (In Russian).

8. Bakhtin, M. M. <K filosofii postupka> [Towards a Philosophy of the Act]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 1. Moscow, Russkie slovari, 2003, pp. 7–68. (In Russian).

9. Bakhtin, M. M. *K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [To the Philosophical Foundations of the Humanities]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 5. Moscow, Russkie slovari, 1996, pp. 7–10. (In Russian).

10. Bakhtin, M. M. *Problema rechevykh zhanrov* [The Problem of Speech Genres]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 5. Moscow, Russkie slovari, 1996, pp. 159–206.

11. Bakhtin, M. M. <Ritorika, v meru svoej lzhivosti...> [Rhetoric, to the extent of its mendacity...]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 5. Moscow, Russkie slovari, 1996, pp. 63–70. (In Russian).

12. Bakhtin, M. M. 1961 god. Zametki [1961. Notes]. Bakhtin M. M. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 5. Moscow, Russkie slovari, 1996, pp. 329–360. (In Russian).

13. Blok, A. A. Iz "Zapiski o 'Dvenadtsati'" [From 'A Note on *The Twelve*']. Blok A. A. *Collected Works*: in 8 vols., vol. 3. Moscow; Leningrad, Khudozh. lit., 1960, pp. 474–475. (In Russian).

14. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla* [Les Fleurs du mal]. Transl. Ehllis; introd. T. Gautier; forew. V. Bryusov. Moscow, Zaratustra, 1908. (In Russian).

15. Brodsky, I. A. *Litsa neobshchim vyrazhen'em. Nobelevskaya leksiya* [Nobel Lecture]. *The Works of Joseph Brodsky*. Vol. 6. Saint Petersburg, Pushkinsky fond, 2000, pp. 44–54. (In Russian).

16. Dal', V. I. *Poslovitsy russkogo naroda* [Proverbs of the Russian People]: in 2 vols., vol. 1. Moscow, Khudozh. lit., 1989. (In Russian).

17. Lorca, F. G. *Duende, tema s variatsiyami* [Teoría y juego del duende]. Lorca F. G. *Selected Works*: in 2 vols., vol. 2. Moscow, Khudozh. lit., 1986, pp. 391–401. Available at: <https://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=1079> (accessed: 12.10.2022). (In Russian).

18. Plato. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 4 vols., vol. 1. Ed. A. F. Losev et. al.; comment. A. A. Takho-Godi. Moscow, Mysl', 1990. (In Russian).

19. Plato. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 4 vols., vol. 2. Ed. A. F. Losev et. al.; comment. A. A. Takho-Godi. Moscow, Mysl', 1993. (In Russian).

20. Plutarch. *O demone Sokrata* [About Socrates' Daemon]. *Sud nad Sokratom. Sbornik istoricheskikh svidetel'stv*. Comp. A. V. Kurgatnikov. Saint Petersburg, Aletejya, 2000, pp. 235–245. (In Russian).

21. Rilke, R.-M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Transl. from Germ. Moscow, Iskusstvo, 1971. (In Russian).

22. Tolstoy, A. K. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 4 vols., vol. 1: *Stikhotvoreniya*. Forew., comment. I. Yampol'skogo. Moscow, Khudozh. lit., 1963. (In Russian).

23. Fedorov, A. I. *Frazeologicheskij slovar' russkogo literaturnogo yazyka* [Phraseological Dictionary of the Russian Literary Language]. 3rd ed. Moscow, AST, Astrel', 2008. (In Russian).

24. Heidegger, M. *Yazyk* [Die Sprache]. Transl., i comment. B. V. Markov. Saint Petersburg, 1991. Available at: <http://lib.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt> (accessed: 31.10.2022). (In Russian).

25. Tsvetaeva, M. I. *Iskusstvo pri svete Sovesti* [Art in the Light of Conscience] (Rekonstruktsiya polnogo teksta staŭi). Forew., reconstruction of the text, transl. from Serbo-Croatian, comment. Yu. Klyukin. Moscow, Dom Mariny Tsvetaevoj, 1993. (In Russian).
26. Tsvetaeva, M. I. Natal'ya Goncharova [Natalia Goncharova]. Tsvetaeva M. I. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 4. Moscow, Ehllis Lak, 1994, pp. 64–129. (In Russian).
27. Tsvetaeva, M. I. Nezdeshnij vecher [The unearthly night]. Tsvetaeva M. I. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 4. Moscow, Ehllis Lak, 1994, pp. 281–292. (In Russian).
28. Tsvetaeva, M. I. Poet o kritike [Poet on Criticism]. Tsvetaeva M. I. *Collected Works*: in 7 vols., vol. 5. Moscow, Ehllis Lak, 1994, pp. 274–296. (In Russian).
29. Tsvetaeva, M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 7 vols., vol. 2: Poems. Translations. Comp., comment. A. Saakyants, L. Mnukhin. Moscow, Ehllis Lak, 1994. (In Russian).
30. Tsvetaeva, M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 7 vols., vol. 3: Poems. Comp., comment. A. Saakyants, L. Mnukhin. Moscow, Ehllis Lak, 1994. (In Russian).
31. Tsvetaeva, M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 7 vols., vol. 7: Letters. Comp., comment. A. Saakyants, L. Mnukhin. Moscow, Ehllis Lak, 1995. (In Russian).
32. Tsvetaeva, M. I., Pasternak B. L. *Dushi nachinayut videt'* [The Souls are now seeing]: Letters 1922–1936. Edition prepared by E. B. Korkina, I. D. Shevelenko. Moscow, Vagrius, 2004. (In Russian).
33. Ern, V. F. Verkhovnoe postizhenie Platona [The Supreme Comprehension of Plato]. Ern V. F. *Sochineniya* [Works]. Comp. N. V. Kotlyarev, E. V. Antonova. Moscow, Pravda, 1991, pp. 463–532. (In Russian).
34. Heidegger, M. Die Sprache. Heidegger M. *Gesamtausgabe*. Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, S. 7–30.

*Н. С. Смирнова, М. А. Полякова**

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ КАК ПРОСТРАНСТВО РЕАЛИЗАЦИИ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ДОМИНАНТ РУССКОЙ И АНГЛОСАКСОНСКОЙ КУЛЬТУР

Колыбельные песни представляют собой ценный материал для изучения языковой картины мира и национального характера народов. Это обусловлено тем, что жанр колыбельной песни является первым песенным жанром, с которым знакомится ребенок. Содержание колыбельных определяется аксиологической функцией жанра, так как исполняющий стремится передать ребенку ценностные установки культуры. В статье на материалах фольклорных колыбельных песен сравниваются англосаксонская и русская культуры в соответствии с критериями классификаций культур, предложенными Г. Хофстеде, Э. Холлом, Р. Бенедикт. На основании лексико-семантического анализа текстов делаются выводы, что русская культура является высококонтекстуальной коллективистской, англосаксонская — низкоконтекстуальной индивидуалистской. Высказываются предположения относительно причин формирования типологических признаков двух культур, которые заключаются в особенностях их исторического развития.

Ключевые слова: колыбельная песня, языковая картина мира, индивидуализм, коллективизм, культура вины, культура стыда, высококонтекстуальная культура, низкоконтекстуальная культура, русская культура, английская культура.

N. S. Smirnova, M. A. Polyakova

LULLABY AS A SPACE FOR REALISATION OF WORLDVIEW DOMINANTS OF RUSSIAN AND ANGLO-SAXON CULTURES

Lullaby songs are valuable material for linguistic worldview and national character studies. The reason is that the lullaby genre is the first song genre a child gets acquainted

* Смирнова Наталья Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; nts343@gmail.com

Natalia S. Smirnova, PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; nts343@gmail.com

Полякова Мария Андреевна, студентка, бакалавриат, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; poliakova.marr@gmail.com

Maria A. Polyakova, bachelor student, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; poliakova.marr@gmail.com

with. The content of lullabies is determined by the axiological function of the genre, as parents seek to communicate their cultural values to the child. The paper compares Anglo-Saxon and Russian cultures on the material of folklore lullabies using the criteria of cultural categorization suggested by G. Hofstede, E. Hall, R. Benedict. On the basis of lexico-semantic analysis of the texts, it is concluded that Russian culture is a high-context collectivistic one, while Anglo-Saxon culture is low-context and individualistic. The paper suggests the reasons for the formation of typological features of the two cultures, which lie in the peculiarities of the course of their historical development.

Keywords: lullaby, linguistic worldview, individualism, collectivism, 'guilt' culture, 'shame' culture, high-context culture, low-context culture, Russian culture, English culture.

В настоящее время эффективность межкультурной коммуникации существенно повысилась по сравнению с ситуацией, бытовавшей в начале прошлого века. Одной из центральных тем современных лингвистических и культурологических исследований со второй половины XX века является «человек говорящий» [13]. Исследователи уделяют много внимания нормам общения, характерным для различных культур, поскольку учет поведенческих моделей, ценностных установок и особенностей невербальной коммуникации, свойственных конкретной культуре, может способствовать предотвращению межкультурных конфликтов. Рут Бенедикт, Герт Хофстеде, Эдвард Холл и ряд других ученых внесли существенный вклад в понимание сущности культур, выявив антагонистические черты, позволившие отнести различные культуры к конкретным типам.

Существует множество классификаций культур по разным основаниям. Нидерландский социолог Г. Хофстеде определил одну из наиболее известных сегодня классификаций культур, в основе которой лежит их разделение на коллективистские и индивидуалистские [17, p. 148]. В индивидуалистских обществах решения принимаются человеком прежде всего в соответствии с личными целями, а требования общества отходят на второй план, если вообще принимаются во внимание. Коллективистские культуры провозглашают приоритет общих целей и задач над целями и задачами индивидуума. Здесь ценится солидарность, взаимопомощь, сплоченность, и в то же время преобладают консервативные взгляды, слабое выражение личной инициативы, сдержанное отношение к чужим. Правомерно утверждать, что русская культура не относится к культурам, где в высшей степени выражено коллективистское начало (как, например, в японской и израильской культурах). Однако индивидуалистской культурой ее назвать тоже нельзя. На наш взгляд, отсутствие категоричности обусловлено противоречивостью ее исторического и культурного развития. Россия — страна противоположностей, как утверждали многие известные люди. Н. А. Бердяев отмечал, что Россию характеризует «гипертрофия государства и анархизм; национализм и универсализм, человечность; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт» [4, с. 307]. Тот факт, что в определенный исторический период в России начинает преобладать коллективистское начало над индивидуалистским, можно объяснить также универсальными в определенной степени причинами, характерными в целом для всех неиндивидуалистских культур. Это, прежде всего, угроза постоянных нападений вражеских племен в период формирования государственности, а также суровые климатические условия.

Американский антрополог Э. Холл предложил дифференцировать культуры по другому критерию — их коммуникативному контексту, высокому или низкому [16, р. 6–7]. Коммуникация в низкоконтекстной культуре содержит меньший объем информации; информация передается главным образом только вербально; значение придается непосредственно речи, а не подтексту; недосказанность принимается за неинформированность; коммуникант выражает мысли и желания открыто, ничего не оставляя недоговоренным. Закономерно, что и способ обработки информации собеседником в такой культуре также не настроен на прочтение скрытых смыслов. К низкоконтекстуальным культурам относятся, например, англосаксонская культура, культуры скандинавских стран, Германии, Канады.

Напротив, русская культура, как и культура Франции, Испании, Японии, Китая, относится к категории высококонтекстуальных, где невербальным составляющим коммуникации придается большое значение. Для англосаксонской культуры, как низкоконтекстуальной, ключевым понятием является понятие «сам». Л. Виссон так комментирует эту уникальную черту культуры Туманного Альбиона: «Англичане свято верят, что нести сознательную ответственность за свои действия и, тем более, за их последствия может только сам человек» [6, с. 69]. Это отражается в поговорке «the buck stops here» — «нельзя переложить ответственность на другого». Автор также приводит в пример фразу «Don't just stand there, do something», которую можно часто услышать от граждан США. Американцам присуще неустанное желание управлять своей жизнью, быть всегда при деле, чувствовать уверенность в важности каждого своего начинания. Если в русском языке национальное сознание определяется народной мудростью «человек предполагает, а Бог располагает», то от американцев часто услышишь: «The Lord helps those who help themselves» или «Where there's a will there's a way» [6, с. 70]. Здесь следует сказать и о таком культурном измерении, как деятельность и статичность. Представители культуры деятельного типа (например, американцы) склонны сами инициировать события и держать их под контролем, в отличие от русского народа, который является пассивным наблюдателем происходящих событий (статичный тип культуры). Возможно, это объясняет преобладание в английском языке конструкций с активным, деятельным субъектом: «I feel blue» трансформируется в русском в пассивное «Мне грустно», «I am sick» — в «Мне нехорошо», «I have to do...» — в «Мне нужно» [6, с. 74].

Р. Бенедикт выделила еще два типа культур — культуры вины и культуры стыда [2, с. 157]. Члены общества «вины» руководствуются голосом своей совести, то есть в первую очередь соотносят свои действия с индивидуальной внутренней системой ценностей. Суть культуры стыда, напротив, состоит в том, что индивид в первую очередь озабочен тем, чтобы не допустить морального осуждения своих действий со стороны представителей сообщества, к которому он принадлежит, а его собственные ценностные установки отходят на второй план. Чем ярче выражен коллективизм в культуре, тем более радикальны проявления стыда. Наиболее яркий пример культуры стыда — Япония. В прежние времена человеку, совершившему нечто постыдное, предписывалось совершать самоубийство (*сэппуку*), но и сейчас опасение потерять репутацию

продолжает тревожить японцев: распространено добровольное прерывание человеком всех контактов и связей в привычной жизни, смена места жительства (*дзёхацу*) [2, с. 141]. В русской культуре, по-видимому, сочетаются элементы обоих типов культур, однако культура стыда проявляется гораздо ярче, чем в англосаксонской традиции — это выражается, в частности, в явно отрицательной оценке тех, кто не способен стыдиться, на что указывают фраземы с негативным оценочным компонентом, например: «ни стыда, ни совести», «весь стыд потерял», поговорки: «Смерти боится, а людей не стыдится», «Жили, жили, а стыда не нажили», «Стыда что волос на камне».

Таким образом, на основе представленного краткого обзора основных типов культур можно сделать вывод, что различные классификации коррелируют друг с другом. Культура стыда всегда будет являться коллективистским типом культуры, а деятельный тип культуры, скорее всего, окажется индивидуалистским. Рассмотрим теперь, какие мировоззренческие доминанты реализуются в фольклорных колыбельных песнях русской и англосаксонской культур.

Колыбельная песня как первое песенное произведение, которое слышит ребенок, является ценным материалом для изучения менталитета этноса, потому что она, обладая ярко выраженной регулятивной функцией, отражает мировоззрение исполнителя, транслирует преемственные установки культуры.

Образ ребенка является главным образом англоязычных колыбельных песен. Тексты изобилуют положительной экспрессивно-оценочной лексикой: *baby, pretty baby, pretty, darling, my treasure, my little one, sleepy head, my pride and joy*. В русских текстах такой лексики мало, она менее ярко окрашена: *Ванюшка, сынок, деточка, детка, хорошая, сыночек мой прекрасный, золотой*. Важно, что в англоязычной колыбельной песне образ ребенка всегда главенствует над образами природы, животных, окружающего мира. Ангелы, звезды, луна спускаются к ребенку, чтобы успокоить его: «Come, white angels, to baby and me / Touch his blue eyes with the image of sleep», «Bright angels around my darling shall stand / They will guard you from harms», «Come, white doves, to baby and me / Softly whirr in the silent air». В русских колыбельных песнях это встречается реже, для них не характерно наличие эпитетов и метафор («Залетели гуленьки, / Стали гули ворковать, / Нашу деточку качать»). В представлении русского человека мир не устремлен «извне к ребенку», ребенок не является центром мироздания: распространен принцип параллелизма — «делай, как другие», т. е. посмотри, как спят животные, и сам усни. Исполняющий побуждает ребенка посмотреть на окружающий мир и взять с животных пример:

Баю-бай, баю-бай,
Спи, Анечка, засыпай.
Все ласточки спят,
Все касаточки спят,
И куницы спят,
И лисицы спят.
Все по норочкам спят
Да по гнездышкам.
Малым деткам спать велят
В колыбелечках [8, с. 23].

Спят букашки с мотыльками,
Даже ветер приумолк.
Спят на ветвях злые осы,
В синем море спит тюлень.
Ты закрой глаза, хорошая,
Завтра будет новый день [9].

Адресант в английских колыбельных песнях активно выражает яркие эмоции любви по отношению к ребенку, не боясь лишний раз его похвалить: «I wouldn't know what I would do without you», «You'll still be the sweetest little baby in town». Примечательно, что в большинстве англоязычных колыбельных песен есть указание на телесный контакт матери и младенца. Материнские объятия описываются как нежные, покровительственные, иногда упоминаются любящее материнское сердце, грудь, колени, руки: «...while in slumber at my breast», «...mother's arms are folding», «...on my bosom». Это позволяет предположить, что детей обычно укачивали на руках. Вероятно, это объясняется интуитивным стремлением установить эмоциональную связь с ребенком, а также отсутствием сакрализации колыбели в англосаксонской культуре. К номинациям колыбели в англоязычных текстах редко прилагаются эпитеты, такого акцента на ее составных частях и украшениях, как в русскоязычных текстах, не наблюдается. В русских колыбельных песнях нами не были обнаружены лексемы, указывающие на убаюкивание на руках.

Бесспорно, в русских колыбельных песнях также выражена материнская любовь, но лексика, характеризующая ласку, встречается редко. Акцент делается на конкретных поступках родителей, свидетельствующих о любви: «Уж я деточку люблю, / Да нову зыбочку куплю», «Купим сыну валенки, / Наденем на ноженьки, / Пустим по дороженьке».

В русскоязычных песнях взаимодействие между исполнителем и ребенком, помимо прочего, сводится к охранительной функции, причем в этом случае часто употребляется местоимение «мы»: «Бай-бай-бай, к нам приехал бабай, / Просит: «Машеньку отдай». / Мы бабаю на ответ: / «У нас Маши дома нет», «Бабая мы убьем, / А Уле шубку сошьем». Местоимение «мы», его словоформы и притяжательное местоимение «наш» встречаются не только в момент «защиты», но и в остальных случаях: «Чем нам Машу накормить?...», «Да не ходи к нам, котонай...», «Бежат по улке гуленьки / Прямо к нашей Юленьке», «Приходи к нам, каравай, / Коням сено надавай», «...А у нашего Ванюшки / Серебряная». Таким образом, исполняющий часто полностью отождествляет себя с семьей или даже с общиной, и ребенок оказывается не «моим», а «нашим». В колыбельных песнях России, где ведущую роль, особенно в крестьянской среде, играла община, ярко выражена готовность ее членов прийти на помощь ребенку, участие в жизни детей не только родителей, но и нянь, соседей, бабушек, сестер. В русском традиционном обществе детей часто воспитывали всей деревней: пока родители трудились на полевых работах, за детьми присматривали другие; русская деревня была единым организмом, в котором связи между членами общины тесно переплетены. Образ родного дома предстает как неприступная крепость, в которой и «серенький коток», и «гуленьки» благо-

склонны и привычны. В англоязычных песнях мы не встретили ни одного случая употребления местоимения *we*.

Заметим, что Л. Виссон указывает на частотность употребления русскими формы местоимения «у нас», для которого нет эквивалента в английском языке. Русский человек может сказать о своей родине, употребив для ее обозначения только одно слово «у нас». Это может значить *in my country, in my city, in my house*. В русском зарубежье о соотечественниках говорят «наши». Англичане и американцы, как представители индивидуалистской культуры, чтобы подчеркнуть свою национальную принадлежность, скажут «*in my country*» [6, с. 41–42]. По мнению исследовательницы, такое различие русскими эмигрантами «наших» и «не-наших» в чужой для них стране препятствует быстрой психологической адаптации.

Охранительная функция в английских колыбельных выражена слабее: ни мать, ни кто-либо другой не защищает ребенка собственнически, но вместо этого часто призывают на помощь Бога и ангелов.

Рассмотрим, как предстает коллектив, в частности, другие члены семьи, в двух культурах. В англоязычных колыбельных песнях преимущественно упоминаются только мать и отец, единичный случай — брат и сестра. В русскоязычных песнях упоминаются и другие родственники: бабушка и дедушка (которые воспринимались иногда как «старшие родители»), брат, сестра: «Неле шубоньку сошьет, / Нелю в гости повезет. / Кто везет? Да дедушка!..», «Одна бабка далеко, / Друга зарыта глубоко», «Бабка кашицу варила, / Детку за уши водила. / Спи-ка, спи-ка, золотой...».

Отдельного внимания заслуживает образ окружающего пространства и мира. В русской культуре он сопряжен с номинациями родственников, в препозиции или постпозиции оказываются такие слова, как *улочка, улка, горенка, завалинка, дорожка, в гости*, т. е. общее пространство. Раскрывая англосаксонскую и русскую культуры как культуру вины и культуру стыда соответственно, подчеркнем, что в некоторых русских колыбельных песнях встречается оценка окружающих людей, от которой зависит милость родителей: «Будут люди дивоваться, / Будут мать-отец ругаться». Также приведем песню, где брат учит сестру, как нужно себя преподносить, чтобы удачно выйти замуж:

...Расти поскорее,
Да будь поумнее,
Собой хорошее,
Лицом побелее.
Косой подлиннее,
Нравом веселее.
Вырастешь большая,
Отдадут ты замуж
Во чужу деревню,
В дальнюю сторонку [12].

В англоязычных материалах окружающий мир предстает для ребенка местом исключительно безопасным и дружелюбным. Здесь отсутствует разделение на «свое» и «чужое»; мир одинаково радушен. Цветы, реки, горы преисполнены

любви к ребенку, радуют его красотой: «All these things <...> have made / For very love of thee», «The birdeens sing a fluting song / They sing to thee the whole day long». Выстраивается призрачный образ мира фантазий и мечтаний:

Somewhere, over the rainbow, way up high
There's a land that I heard of once in a lullaby,
Somewhere, over the rainbow, skies are blue
And the dreams that you dare to dream really do come true [18].

Любопытно, что даже в колыбельной «Sleep, my baby, on my bosom, / Warm and cozy will it prove», где рисуется объективно небезопасный окружающий мир («Brushing leaves against the door», «Lonely waves washing the shore»), ни о какой угрозе для ребенка не говорится, а описание погоды за окном призвано, как представляется, наоборот, успокоить младенца. Окружающий мир, несмотря на опасное пространство близ морского берега, преподносится младенцу дружелюбным и безопасным. Атмосфера уюта и спокойствия передается через слова *peacefully, holy, serenely*. Относительно этой колыбельной следует, правда, оговориться, что изначально она появилась в Уэльсе, однако получила широкое распространение в английском переводе.

Сходные мотивы можно заметить и в некоторых американских колыбельных, что отчасти навеяно индейским анимизмом — как, например, в популярной песне «Colors of the Wind» из известного диснеевского фильма, ставшей одной из любимых колыбельных у американских мам [19]:

The rainstorm and the river are my brothers
The heron and the otter are my friends
And we are all connected to each other
In a circle, in a hoop that never ends [15].

В русскоязычных текстах мир вокруг не предстает идиллическим. Здесь присутствуют пространственные и телесные лексемы «дом» и «край», которые проводят строгую границу между миром ребенка и окружающим миром, ему незнакомым. Введение этих лексем говорит о том, что поющему важно отграничить в сознании ребенка «свое» от «чужого». Понятие «края» — одна из самых ранних чувственных пространственных характеристик для ребенка. Когда он мыслит себя уже самостоятельным человеком, отдельным от матери, ему помогают освоить границы свои и границы чужие, противопоставляя мир свой, домашний, и мир неизведанный, чужой, наполненный опасными обитателями. Редукция первоначальной семантики «края» может быть связана с культурно усвоившимся представлением о нем: нет нужды объяснять, что такое «край» и почему нельзя туда ходить, детям и так это ясно. Это подчеркивается использованием указательного местоимения «туда» в одной из колыбельных: «Не ходи туда на край». Запрет также может быть обусловлен прагматической функцией текста: главным является его дидактический элемент ввиду очевидных опасностей незнакомых мест.

Край может также пониматься как проводник в иной мир; тем же является и лес, на что указывает В. Я. Пропп [11, с. 40]. Вспомним, что лес в русском

фольклоре «темный», «дремучий», все бедствия и приключения главного героя начинаются в лесу. В лес дети убегают, нарушив запрет, в лес отвозит отец дочь, которую мачеха велела убить, в лесу стоит «избушка на курьих ножках». Таким образом, «край» может представлять собой не конкретное место, а собирательный образ опасности, чужой стороны:

Баю-баюшки-баю
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок
И утащит за бочок,
И потащит во лесок,
Бросит там под кустик
И домой не пустит.

Пространство предстает опасным даже не только потому, что это владения «злых» животных и мифических существ, а потому что мир в принципе настроен к ребенку недружелюбно:

Баюшки-бай-бай,
Не ходи туды на край,
Потеряешь сапожок,
Красны девушки найдут,
Сапожка не отдадут.

Однако есть и колыбельные, в которых персонажи окружающего мира помогают ребенку и относятся к нему с теплотой; ими являются домашние животные и птицы: коты, голуби, козы. Разделение животных на «своих» (домашних) и «злых» (диких) также проводит черту между концептами «свое» и «чужое».

Использование диминутивов в колыбельных песнях С. Б. Адоньева также объясняет именно тем, что говорящему важно представить ситуацию как освоенную, безопасную и находящуюся в сфере его контроля [1, с. 298]. Таким образом, русскому исполнителю важно снова подчеркнуть безопасность «нашего» пространства. Та же мысль подчеркивается у В. Бондаренко: колыбельная, помимо задачи убаюкивания, призвана познакомить ребенка с окружающим его домашним пространством, с его устройством, а также показать ему, что здесь он любим и защищен. Интересно и замечание исследователя о том, что в современных авторских колыбельных отсутствует целостная картина мира и как таковое само понятие «дом» в смысле безопасного пространства [5, с. 56]. В то же время представление о враждебном мире передается ребенку с целью предупредить его об опасности.

Тема заступничества родителей проявляется в русских колыбельных более ярко, чем в англоязычных, что иллюстрирует большую самостоятельность английских детей в сравнении с русскими, хотя, как ранее было сказано, в англоязычных материалах могут призываться к заступничеству христианские персонажи — как и в русских текстах, что, конечно, ожидаемо. И если в английских песнях упоминаются только Бог и ангелы (хранители), то в русских

песнях, связанных с традицией Православия, нередко звучат также обращения к Божией Матери, а иногда и к святым («Божья Матерь над тобою, / Над твоєю головою», «Уклады тебя Никола / О теперешнюю пору...», «Angels are guarding and they watch over thee», «Guardian angels God will send thee...»).

Как говорилось ранее, английский ребенок предстает в колыбельных песнях более самостоятельным, чем русский. В одной из колыбельных в награду за сон ребенку обещают полпенни; это также подразумевает, что дети имеют карманные деньги и могут самостоятельно их тратить. Здесь уместно упомянуть и о том, что современным английским родителям не свойственно повышать голос на ребенка или, тем более, физически наказывать. В. В. Овчинников рассказывает, как в парке наблюдал такую картину: молодая женщина сидела на скамейке и читала книгу, в то время как ее сын возился рядом в луже. Когда он перешел все возможные границы, британка прекратила чтение и с улыбкой сказала ему о том, до чего удивительно, что дети любят лезть в самую грязь. Затем продолжила как ни в чем ни бывало читать книгу [10, с. 29–30]. Автор полагает, что данная ситуация иллюстрирует ни в коем случае не пренебрежительное отношение к детям, а предоставление им большей свободы.

В завершение нашего исследования хотелось бы высказать несколько предположений о причинах формирования коллективизма в русской культуре и индивидуализма в англосаксонской. Выше мы писали об общих предпосылках того, что формировавшаяся культура будет тяготеть в сторону коллективистской: государство часто страдает от вражеских набегов, народ должен выживать в суровых климатических условиях. Однако есть и иные причины коллективизма русского общества, которые кроются в истории.

Часто, говоря про коллективизм в России, вспоминают социалистический период после революции 1917 года и до распада СССР, указывая на то, что большая часть русского народа восприняла перемену строя после революции с большим энтузиазмом, веруя в святость принципов равенства и братства. Однако принципы коллективизма стали частью мировоззрения русского народа задолго до 1917 года.

В этой связи уместно вспомнить о понятии соборности, о котором немало писали русские религиозные философы — В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, В. И. Иванов, П. А. Флоренский. Они говорили о соборности как о «религиозном коллективизме», как о высшем духовном единении в исполнении христианского долга [3, с. 14]. Если мы проследим историю этого термина, то увидим, что идея самого термина «соборность» прослеживалась у славянофилов еще в середине XIX века. И. В. Киреевский, хотя сам и не употреблял этот термин, писал:

Все, что препятствует правильному и полному развитию Православия, все то препятствует развитию и благоденствию народа русского, все, что дает ложное и не чисто православное направление народному духу и образованности, все то искажает душу России и убивает ее здоровье нравственное, гражданское и политическое... Поэтому, чем более будут проникаться духом православия государственность России и ее правительство, тем благополучнее народ, ибо благоустройство правительственное возможно только в духе народных убеждений [7, с. 5].

Мысль И. В. Киреевского, как и многих других славянофилов, предельно близка определению термина «соборность»: духовное единение и братство людей во Христе, во имя высшей Истины, столпом и утверждением которой является Православная Церковь. Душа русского человека была сформирована Православием, поэтому русскому человеку свойственны в целом терпение и покорность, однако в Православии эти качества вменяются в добродетель только как являемые ради Христа, тогда как в утратившем веру обществе такая покорность и готовность принести в жертву свои личные интересы могут иметь иные причины и цели.

Термин «соборность» впервые вывел из религиозного дискурса в дискурс философский А. С. Хомяков. Он высказал мысль о том, что Церковь называется единой (соборной, Вселенской, кафолической) в том числе потому, что единство это «истинное, внутреннее, плод и проявление свободы, единство, которому основанием служит не научный рационализм <...>, а нравственный закон взаимной любви» [14, с. 224]. Но было бы неверно думать, что идея о единстве русского народа зародилась благодаря А. С. Хомякову. Он лишь констатировал факт, впервые выразив эту мысль. По-видимому, не будет преувеличением сказать, что государство воспринималось русским народом как семья, как иерархично выстроенная община людей, связанных родственной любовью и единой высшей целью. Монарха русский народ издревле воспринимал как отца народа, помазанного на царство Божественным изволением, а потому и не дерзал против него на бунты. Народ из века в век жил верой в то, что русское государство является последним преемником Византии (Константинополя) со столицей в Москве, ставшей «Третьим Римом». Московские князья, начиная с Ивана III, взошедшего на престол в 1462 году, воспринимались как преемники византийских императоров, а Русь — как единственный оплот истинной христианской веры после церковного раскола 1054 года. Государство, таким образом, имело ценность прежде всего как хранитель и защитник идеалов православия, а значит и приносимые русским народом ради его защиты и процветания жертвы и претерпеваемые скорби в своем пределе восходили к самому Христу. Представление о том, что государство важнее отдельных жизней, поскольку на него возложена великая миссия, прошло через многие века.

Теперь обратимся к английской истории. Она развивалась стремительно. Первое крестьянское восстание под предводительством Уота Тайлера, охватившее всю Англию, случилось в 1381 году. На Руси в это время ни о каких бунтах не могло быть и речи — это был период всенародного страдания и выживания под татаро-монгольским игом. В 1649 году Англия станет республикой. И хотя монархия была восстановлена впоследствии Стюартами, король теперь был сильно ограничен в полномочиях: нерешенные вопросы будут передаваться парламенту, чьи права король обязуется уважать, как и права английских граждан.

Сопоставляя русскую и английскую цивилизационную традицию, можно вывести еще одну размерность для обозначения культурных типов: русская «культура долга» в противовес англосаксонской «культуре права». Эпоха политических перемен в Англии породила ряд философов-мыслителей, таких как

Джон Локк, Томас Гоббс, внесших огромный вклад в развитие теории естественного права, веротерпимости, либеральных идей. Англосаксонскую культуру характеризует мужественное начало, которое не столь выражено в русской культуре по причине склонности ее народа к терпению, к пассивному ожиданию перемен. Показательно, что на Руси никогда не было рыцарства в таком виде, в каком оно было в Англии: сначала целью рыцарей были крестовые походы, но позже религиозные цели сменились целями чисто индивидуалистскими — возник образ Прекрасной Дамы. На Руси же в это время дружинники служили не ради личных интересов или желаний, но практически всю жизнь посвящали служению князю и отечеству. Укоренению в англосаксонском мире принципов индивидуализма способствовало во многом и распространение протестантизма, отвергнувшего традицию и фактически провозгласившего право отдельного человека иметь «свой взгляд» и «свою веру», результатом чего стали тысячи толков христианского учения, противоречащих друг другу — в то время как Православное вероучение остается неизменным с апостольских времен. Истоки англосаксонского индивидуализма можно усмотреть и в западноевропейском Возрождении, которое фактически ознаменовало собой смену мировоззренческой парадигмы с богоцентричной на антропоцентричную, возвело на пьедестал науку и провозгласило человека «мерой всех вещей». На Востоке в это время наблюдалось оживление внутренней духовной жизни, традиции исихазма. На Руси это тоже время духовного подъема и освобождения от татарского ига, воодушевленное благословением и молитвами игумена земли Русской и собирателя русского духа — преподобного Сергия Радонежского.

Подводя итог исследованию, отметим, что основные мировоззренческие доминанты, присутствующие в русских колыбельных песнях, проявляются в форме подчеркивания важнейшей роли представителей семьи и общины в жизни человека, защиты детей родителями и другими членами социума, приоритета поступков над словами как проявлениями любви, а также наличием образа опасного «края» (чужой стороны). В англоязычных колыбельных песнях образ родителей реже связан с функцией защиты, роль общины в жизни ребенка не выражена, но ярко выражены эмоциональные проявления материнской любви, а остальной мир представляется дружелюбным. В текстах был также выявлен ряд особенностей, свидетельствующих в пользу того, что англосаксонская культура является по преимуществу культурой вины, а русская — в большей степени культурой стыда. Мы также рассмотрели общие и частные предпосылки формирования двух культур: англосаксонской как индивидуалистской и русской как коллективистской, которые кроются в условиях их исторического развития, формирования мировоззренческой и религиозной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб.: Пальмира, 2018.
2. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры / пер. с англ. М. Н. Корнилова, Е. М. Лазаревой, В. Г. Николаева. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

3. Бердяев Н. А. О русской философии. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1992.
4. Бердяев Н. А. Русская идея. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: АСТ, 2020.
5. Бондаренко В. Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях // *W kręgu problemów antropologii literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. С. 49–59.
6. Виссон Л. Русские проблемы в английской речи: слова и фразы в контексте двух культур / авториз. пер. с англ. М.: Р. Валент, 2005.
7. Киреевский И. В. Духовные основы русской жизни. М.: Ин-т русской цивилизации, 2007.
8. Колыбельные для всей семьи: сборник колыбельных песен Губкинского района / сост.: Л. И. Пашкова, Л. Н. Рябуха, Т. В. Волнянская; гл. ред. А. Н. Горбатовский. Старый Оскол: Ассистент плюс, 2016.
9. Николаева Е. В. Антология советской детской песни. Вып. 2. М.: Музыка, 1987. URL: <https://libcat.ru/knigi/prochee/notes/385509-7-elena-nikolaeva-antologiya-sovetskoj-detskoj-pesni-vypusk-2.html> (дата обращения: 20.01.2023).
10. Овчинников В. В. Корни дуба. Впечатления и размышления об Англии и англичанах. М.: Мысль, 1980.
11. Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки / науч. ред., коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000.
12. Славянский базар: русские, украинские и белорусские народные песни / сос. Ф. И. Такун. М.: Современная музыка, 2005. URL: <http://a-pesni.org/rus/nauldozdik.htm> (дата обращения: 20.01.2023).
13. Хомский Н., Бервик Р. Человек говорящий. Эволюция и язык / пер. с англ. С. Черникова. СПб.: Питер, 2019.
14. Хомяков А. С. Еще несколько слов Православного Христианина о западных вероисповеданиях по поводу разных сочинений Латинских и Протестантских о предметах веры // Хомяков А. С. Сочинения богословские. СПб.: Наука, 1995. С. 164–228.
15. Colors of the Wind (Pocahontas). URL: <https://www.esl-lounge.com/songs/song-colors-of-the-wind.php> (дата обращения: 20.01.2023).
16. Hall E., Mildred R. Understanding Cultural Differences. Yarmouth, Me.: Intercultural Press, 1990.
17. Hofstede G. Culture's Consequences: international differences in work-related values. Beverly Hills, California: Sage Publications, 1984.
18. Over the Rainbow. URL: <https://www.lyrics.com/lyriclf/1623257/Judy+Garland/Over+the+Rainbow+%5BFrom+The+Wizard+of+Oz%5D> (дата обращения: 25.01.2023).
19. These are the most popular bedtime lullabies to help your baby to sleep. URL: <https://www.goodto.com/family/family-news/most-popular-lullabies-to-help-your-baby-to-sleep-652893> (дата обращения: 25.01.2023).

REFERENCES

1. Adon'eva, S. B. *Pragmatika fol'klora* [The Pragmatics of folklore]. Saint Petersburg, Pal'mira, 2018. (In Russian).
2. Benedict, R. *Hrizantema i mech. Modeli japonskoj kul'tury* [The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture]. Transl. from English by M. N. Kornilov, E. M. Lazareva, V. G. Nikolaev. Moscow; Saint Petersburg, The Centre of Humanitarian Initiative, 2013. (In Russian).

3. Berdyaev, N. A. *O rusckoj filosofii* [On Russian philosophy]. Ekaterinburg, Ural University Press, 1992. (In Russian).

4. Berdyaev, N. A. *Russkaja ideja. Istoki i smysl russkogo kommunizma* [The Russian Idea. The origins and meaning of Russian communism]. Moscow, AST, 2020. (In Russian).

5. Bondarenko, V. Veshchnyj mir v tradicionnyh russkih kolybel'nyh pesnjah [The World of Things in Traditional Russian Lullabies]. *W kręgu problemów antropologii literatury*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2016, pp. 49–59. (In Russian).

6. Visson, L. *Russkie problemy v anglijskoj rechi: slova i frazy v kontekste dvukh kul'tur* [Where Russians Go Wrong in Spoken English. Words and Phrases in the Context of Two Cultures]. Authoriz. transl. from English. Moscow, R. Valent, 2005. (In Russian).

7. Kireyevsky, I. V. *Dukhovnye osnovy rusckoj zhizni* [Spiritual foundations of Russian life]. Moscow, Institute of Russian Civilization, 2007. (In Russian).

8. *Kolybel'nye dlja vsej sem'i: sbornik kolybel'nykh pesen Gubkinskogo rajona* [Lullabies for the entire family: a collection of lullaby songs of the Gubkinsky district]. Comp. by L. I. Pashkova et al.; ed. A. N. Gorbatovsky. Staryj Oskol, Assistent plus, 2016. (In Russian).

9. Nikolaeva, E. V. *Antologija sovetskoj detskoj pesni* [An Anthology of Soviet Children's Songs]. Iss. 2. Moscow, Muzyka, 1987. Available at: <https://libcat.ru/knigi/prochee/notes/385509-7-elena-nikolaeva-antologiya-sovetskoj-detskoj-pesni-vypusk-2.html> (accessed: 20.01.2023). (In Russian).

10. Ovchinnikov, V. V. *Korni duba. Vpechatlenija i razmyshlenija ob Anglii i anglichanakh* [Roots of the Oak. Impressions and reflections on England and the English people]. Moscow, Mysl', 1980. (In Russian).

11. Propp, V. Ja. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]. Moscow, Labirint, 2000. (In Russian).

12. *Slavjanskij bazar: russkie, ukraïnskie i belorusskie narodnye pesni* [Slavonic Bazaar: Russian, Ukrainian and Belorussian Folk Songs]. Comp. by F. I. Takun. Moscow, Sovremennaja muzyka, 2005. Available at: <http://a-pesni.org/rus/nauldozdik.htm> (accessed: 20.01.2023). (In Russian).

13. Chomsky, N., Berwick, R. *Chelovek govorjashchij. Evoljutsija i jazyk* [Why Only Us: Language and Evolution]. Transl. from English by S. Chernikov. Saint Petersburg: Piter, 2019. (In Russian).

14. Khomyakov, A. S. Eshche neskol'ko slov Pravoslavnogo Khristianina o zapadnykh veroispovedanijakh po povodu raznykh sochinenij Latinskikh i Protestantskikh o predmetakh very [A few more words from an Orthodox Christian about Western faiths regarding various Latin and Protestant writings on objects of faith]. Khomyakov A. S. *Sochinenija bogoslovskie*. [Theological works]. Saint Petersburg, Nauka, 1995, pp.164–228. (In Russian).

15. *Colors of the Wind (Pocahontas)*. Available at: <https://www.esl-lounge.com/songs/song-colors-of-the-wind.php> (accessed: 20.01.2023).

16. Hall, E., Mildred, R. *Understanding Cultural Differences*. Yarmouth, Me., Intercultural Press, 1990.

17. Hofstede, G. *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, California, Sage Publications, 1984.

18. *Over the Rainbow*. Available at: <https://www.lyrics.com/lyriclf/1623257/Judy+Garland/Over+the+Rainbow+%5BFrom+The+Wizard+of+Oz%5D> (accessed: 25.01.2023).

19. *These are the Most Popular Bedtime Lullabies to Help Your Baby to Sleep*. Available at: <https://www.goodto.com/family/family-news/most-popular-lullabies-to-help-your-baby-to-sleep-652893> (accessed: 25.01.2023).

ПЕРЕВОДЫ. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 821.131.1

*Н. В. Маттеи**

ДАЙМОНИОН ДЖОВАННИ ПАСКОЛИ

В статье рассматривается перевод на русский язык стихотворения Джованни Пасколи «Слава» (*Gloria*) из поэтического сборника «Тамариски» (*Myricaе*), в котором поэт утверждает единство идеального и реального мира. В этом единстве всякое живое существо имеет своего даймония (δαίμονιον) как божественного посредника между многомерным непознаваемым реальным миром и идеальным миром поэтической реальности. Данное стихотворение сопоставляется с классическими текстами итальянской литературы и их избранными переводами на русский язык. В статье анализируется поэтический диалог поэтов, героев, персонажей и их даймониев, соотношение даймонических субъектов поэзиса (ποίησις) в их заданном разнообразии, сюжетные, тематические и фактические взаимосвязи и их преемственность внутри идеальной поэтической реальности.

Ключевые слова: Джованни Пасколи, поэзия, перевод, диалог, идея, реальность, идеальная реальность, поэзис, даймоний.

N. V. Mattei

GIOVANNI PASCOLI'S DAIMONION

The article deals with the Russian translation of the poem by Giovanni Pascoli *Glory*, from the collection *Myricaе*, in which the poet asserts the unity of the ideal and real worlds. In this unity, each living being has its own daimonion (δαίμονιον) as a divine mediator between the multidimensional unknowable real world and the ideal world of poetic reality. The poem is compared with Italian classical texts and their selected translations into Russian. The paper analyses the poetic dialogue of poets, heroes, characters and their daimonian, relations of daimonic subjects of poesis (ποίησις) in their given diversity, correlation between the plot, theme and facts and their continuity within the ideal poetic reality.

Keywords: Giovanni Pascoli, poetry, translation, dialogue, idea, reality, ideal reality, poesis/ποίησις, daimonion/δαίμονιον.

* Маттеи Наталья Вячеславовна, культуролог, магистрант Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского; a. r. n.mattei@gmail.com

Natalia V. Mattei, cultural studies, master's student, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; a. r. n.mattei@gmail.com

Впервые изданный в 1891 году и позже многократно пополнявшийся и переиздававшийся поэтический сборник Джованни Пасколи носит латинское название «*Mugisae*», отсылающее к античной литературе в целом, и в частности к IV эклоге Вергилия. Это название дали сборнику деревья из семейства Тamarисковых (*Mugisae*). Низкорослые, с ветвистой кроной, искривленным узловатым стволом и крепкими корнями, неброско, но красивоцветущие тамариски часто используются для укрепления почвы и создания живой изгороди, они — обязательная часть пейзажа родных для Пасколи мест. Взяв за стилистический образец «Буколики» Вергилия, в которых воспет и идеализирован сельский мир, Пасколи создал стихотворения на «простые», «низкие» темы. Несмотря на кажущуюся внешнюю простоту, поэтика его сборника виртуозна и поразительна в своем разнообразии.

В тексте одного из стихотворений, в разделе «Радости поэта» («*Le gioie del poeta*»), обращает на себя внимание имя известного литературного персонажа, на первый взгляд не имеющего прямого отношения ни к ремеслу поэзии, ни, тем более, к радостям поэта. Заимствованный из «Божественной комедии» Алигьери персонаж Белаква — это, скорее всего, грусть поэта Данте, его разочарование и сожаление. Но Пасколи смотрит на Белакву другими глазами. Явление Белаквы в определенном разделе сборника, содержанию которого Пасколи придавал особенное нравственное значение, не случайно.

В разделе «Радости поэта» всего шесть стихотворений, написанных по-итальянски, некоторые из них по-итальянски и озаглавлены. Первые три «*Il mago*» («Волшебник»), «*Il miracolo*» («Чудо»), «*In alto*» («Вверх») — о магическом свойстве поэта создавать волшебную реальность, в которой небо поет, а земля благоухает: «*il ciel gli canta e il suol gli odora*», легко узнаваемые по белокурым кудрям дриады носят короны из листьев: «*a biondi capi intreccia sue corone*», а миндальное дерево сплошь покрыто цветами, как бабочками «*sfogliava il mandorlo ali di farfalle*», и кажется, что они вот-вот вспорхнут** [10]. Последнее стихотворение «*La vite e il cavolo*» («Виноградная лоза и капуста») предлагает подумать о высоком и низком, о небе, о корнях и о вечных превращениях, о том, так ли важно высокое положение и всегда ли оно очевидно.

В центре раздела расположены два стихотворения с латинскими названиями — «*Contrasto*» («Противоположность») и «*Gloria*» («Слава»). Замечу, что латинским языком Пасколи пользовался не только как профессиональный филолог и профессор Болонского университета, не только как исследователь, переводчик и поэт, но и в быту; в языковом отношении Пасколи фактически был билингва, чему есть множество свидетельств. Стихотворение «Противоположность» повествует об идеальной поэтической реальности, в которой все подвластно поэту: он берет камушек с обочины дороги и предлагает увидеть в воспетом поэтом камне камень драгоценный, подобный рубину, топазу, аметисту. Данная метафора явно отсылает к масонству Пасколи, известному

* Название растения *Muricae* взято из обыденной латыни. В научной латинской номенклатуре этому виду соответствует таксон *Tamarix Linnaeus* (1753).

** Здесь и далее, если не указано иначе, перевод с итальянского языка мой. — Н. М.

и по собственным его сочинениям, и по многим документам*. Стихотворение «Слава» наиболее выразительно отражает мироощущение Пасколи, которое можно определить как поэтическое возрождение философии «досократиков»**: как и во многих других сочинениях, связанных между собой одной идеей, в нем голос поэта словно возглашает «Resurrexit!»***, сливаясь с шумом листвы и щебетом ласточек в идеальной реальности вечного воскресения утраченного и поэтически воссоздаваемого идеального мира.

Дистанцируясь от философских течений того времени, Пасколи был сторонником особого взгляда на реальность, на место и роль человека в этой реальности. Философию Пасколи можно было бы назвать вариантом европейского космизма, но космизм в XIX–XX веках *par excellence* понимался материалистически, специфично, либо как естественнонаучное учение, как антитеза антропоцентризму [6], либо как часть русской философии, либо как область эзотерических, мистических, оккультных, квазирелигиозных учений. Идеи европейского космизма до сих пор не имеют заметного отклика даже в профессиональной среде. Например, в энциклопедии Treccani словарная статья *Supernatismo* раскрывает только одно значение, близкое к философии трансгуманизма. Отчасти это следствие европейской философии модерна, под влиянием (давлением) которой европейские интеллектуалы развивали преимущественно институализированные философские направления или, по той же причине, вместо систематических занятий философией избирали поприще философской литературы или других видов искусства. Джованни Пасколи — один из таких интеллектуалов, чья поэзия «одушевлена философской мыслью» [11]. В его поэзии и философской прозе отразилось не только виртуозное владение античными и новыми европейскими языками, но и детское стремление к различного рода поэтическим вольностям, невозможным для противостоящей ему философии модерна.

В своем теоретическом сочинении «Il Fanciullino» («Дитя»/«Ребенок») Пасколи писал о популярности имени поэта без понимания его идей, о нежелательной и неудобной славе: «Что вы делаете такого, что действительно достойно похвалы и славы?» [9] Он был убежден, что даже заслуженная слава труднодостижима, но нужна ли она? Нужно ли к ней стремиться? Не затмит ли она истину самой поэзии, не исказит ли сущность поэзии, не опустит ли поэзию к подножию ее пьедестала?

«Il Fanciullino» составлено из двадцати писем, два из которых, VII и XIX, изложены в стихах. Письма оставляют впечатление внутреннего диалога, поскольку адресат Пасколи — не сам читатель, а некая бесплотная сущность,

* Джованни Пасколи был посвящен в масоны 23 сентября 1882 в Болонской ложе Риццоли [8].

** Данный термин был подвергнут основательной критике А. В. Лебедевым [5]. Здесь он использован для определения круга европейских философов, явно не разделявших реальное и идеальное, т. е. точнее следовало бы сказать «доплатоников». Тут же замечу, что восходящий к Платону термин «идея» (др.-греч. *ἰδέα*, *εἶδος* — «вид, форма») Пасколи понимал многозначно [9].

*** Латинская формула, провозглашающая воскресение, часть *Credo* в католической мессе.

с которой читатель должен быть знаком; она равнозначна идее поэзии, и сама — источник поэзиса. Пасколи персонифицирует эту сущность и обращается к ней как к *внутреннему ребенку* («il fanciullo interiore»). Чей это ребенок? Всеобщий и ничей, у каждого он свой, он — *даймоний**, божество, по аналогии с *даймонием* Сократа. Пасколи ссылается на диалог Платона «Федр» в первой же строке «Il fanciullino», далее в тексте он ставит в один ряд *внутреннего ребенка, душу* («l'anima») и *внутренний голос* («...egli confonde la sua voce con la nostra...») [9]. Этот *внутренний голос* не является обычным ребенком еще и в том смысле, что он не вырастет и не изменится. Этот *маленький мальчик* (иногда это девочка, «la bambina») [9] назван ребенком только для того, чтобы заключить в образе *младенца* сущность поэзии, чистое и полное знание о мире, идеальном и действительном одновременно.

В стихотворении «Gloria» («Слава») Пасколи продолжает начатый несколько сотен лет назад (если считать от Данте) диалог с заимствованным персонажем, сохранив его сущность, но превратив в иное существо и придав его сущности иное значение. Возможно, это стихотворение — один из вариантов выполненного масонского задания, цель которого — познание и нравственное усовершенствование себя и мира. Чрезвычайно избирательный в средствах выражения, Пасколи не ограничивает себя в способах воплощения идей. Парадоксально, но в терминологии философии модерна, которому даже молодой Джованни Пасколи сопротивлялся и как поэт, и как ученый, и как субъект общественно-политической жизни, взрослый Пасколи — мастер обратного рэди-мейда**. Взяв за объект фрагмент шедевра, он возвращает *даймония* персонажа Данте на его собственное «низкое», природное место, к истокам.

Персонаж, ставший объектом поэзиса Пасколи, до этого счастливо обитал не только в кратких воспоминаниях современников [7] и IV песне «Чистилища» «Божественной комедии» Данте Алигьери, но был и реальным историческим лицом. Имя *Belacqua* определяется ранними комментаторами как прозвище Дуччо ди Бонавиа, флорентийского музыканта, мастера музыкальных инструментов и близкого друга Данте. Живой Белаква имел репутацию «ленивой души» [7]. Существуют записи, согласно которым он был жив в 1299 году и был среди умерших в 1302 году [6]. Поскольку поэтический визит Данте в Чистилище установлен 1300 годом, предполагается, что ди Бонавиа только что умер. При жизни Белаква был столь ленив, что его лень даже после смерти — самая

* Даймоний — от др.-греч. δαίμωνιον (δαίμων) в разных трактовках божество, выполняющее функцию посредника, своего рода ангел-хранитель, гений-покровитель, внутренний голос или некая божественная часть личности. При этом даймонион может пониматься как собрание или место пребывания даймонов, по аналогии с мусейоном (др.-греч. μουσεῖον) — место пребывания муз.

** Рэди-мейд (от англ. *ready-made*, *ready* — «готовый» и *made* — «сделанный»), в поэзии *found poetry* (от англ. — «найденная поэзия») — апроприационные формы искусства в практике модерна, заимствующие слова, фразы, а иногда и целые отрывки текста из уже существующих источников (как правило, обыденных) для создания художественных произведений. Обратный рэди-мейд берет за основу произведение искусства или его эманацию и сводит ее значение к иному, часто — к обыденному и/или утилитарному.

характерная черта его личности, и именно тем, что он праздный, беспечный, но удачливый ленивец, он и интересен Данте.

Появление Белаквы в тексте «Комедии» на полпути к вершине не только замедляет темп повествования, но и меняет логику повествования и вносит своего рода *tertium datur*: по сюжету, Вергилий, не смотря ни на что, возвращается в то место в Аду, где он проводит вечность (Лимб), судьба Данте пока еще неизвестна, а Белаква, вопреки беспечности своей ленивой души, заранее прощен и должен только соблюсти некоторые формальности, чтобы преодолеть Чистилище. У Данте Белаква преодолевает трудности пути, как и при жизни, лежа и с иронией:

Мы подошли; за ним в тени укромной
Расположились люди; вид их был,
Как у людей, объятых ленью томной.

Один сидел как бы совсем без сил:
Руками он обвил свои колени
И голову меж ними уронил.

И я сказал при виде этой тени:
«Мой милый господин, он так ленив,
Как могут быть родные братья лени».

<...>

Поистине улыбки был достоин
Его ленивый вид и вялый слог.
Я начал так: «Белаква, я спокоен

За твой удел; но что тебе за прок
Сидеть вот тут? Ты ждешь еще народа
Иль просто впал в обычный свой порок?»

И он мне: «Брат, что толку от похода?» [3, с. 173–174]

Дружески упрекая Белакву, Данте, как автор и персонаж, сопровождаемый и вдохновляемый Вергилием, выбирает для себя иной путь. Он намерен и сам подняться к вершинам Рая и, в непрестанной деятельности, создать язык и поэзию для Нового времени, ведь только тот, по мнению Данте, кто пройдет трудный путь Чистилища и поднимется к вершинам, станет «чист и достоин посетить светила».

Изучавший Данте на протяжении многих десятилетий, Пасколи еще в университетские годы в дружеском кругу, среди всех прочих прозвищ, имел прозвище *Belacqua* (Белаква). Как это прозвище было ему дано, кем, когда и в связи с какими обстоятельствами, доподлинно неизвестно. Возможно, это обстоятельство или многозначность лексемы *belacqua* и многочисленные поэтические аллюзии подвигли Пасколи на создание стихотворения, в котором поэт, вполне в масонском духе, превращает музыку, прижизненное ремесло дантовского Белаквы, в вечную песню струй, а себя самого отождествляет с литературным персонажем «Комедии» и приятелем Данте.

В публикуемом ниже переводе имя собственное переведено как нарицательное, а из всех возможных естественных водных объектов выбран ручей как наиболее вероятный из подходящих по смыслу природных объектов, который Джованни Пасколи мог наблюдать в той местности, где жил.

Gloria
— Al santo monte non verrai,
Belacqua? —

Io non verro: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e la non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua! [10]

Слава
— К святой горе, ручей прекрасный,
Ты не придешь? —

Я не приду: к чему мне подниматься?
Так Слава далеко, что не дойти,
не дотянуться,
Не упросить пустить, войти, остаться,
В камнях под звездами не больно мне,
Цикад под солнцем слышен стрёкот,
И все мечты лягушек только обо мне.

Квакающие на языке Вергилия лягушки отсылают читателя и к античной комедии, к болотам Аида. Пасколи, таким образом, сравнивает путешествие Данте и великих греческих трагиков, подчеркивая античную комедийность сюжета, расширяя дискурс, понижая регистр и еще больше замедляя ритм повествования. В «Лягушках» Аристофана Эсхил и Еврипид серьезно бранятся и, оспаривая поэтический трон, намерены состязаться. Перед их состязанием слуги говорят:

Здесь на таланты будут вешать музыку.
Они подвесьят на безмен трагедию? [1]

Слуги потешаются над земными почестями, над славой, конвертируемой в меру серебра. Поэтическая реальность сводится к театральной репризе, уместной в Новое время на площади и в балагане, спор завершается пиром и победой Эскила. «Лягушки» Аристофана — пародия на сочинение Ферекрата, по образцу которого Аристофан свел трагический пафос превосходства Эскила — к комедии, что сближает «Лягушек» с «Тамарисками» Пасколи. В своем стихотворении Пасколи доводит действие до театрального, его лягушки ведут себя как античный хор, озвучивающий помыслы героя и объясняющий обстоятельства действия, а диалог поэта и персонажа, сами их голоса, звучат как голоса Zanni* (Дзанни), самой бедной, неотесанной деревенщины на поденных работах («un ignorantissimo e poverissimo villano o facchino») [12]. Но их голосами правит не только голод, но и свобода, и их власть над собой становится залогом и мирской, и духовной власти, превращающей простую и суровую реальность в чудо поэзии и карнавала. Заметим, что Zanni — диалектное, распространенное на севере Италии имя собственное, уменьшительное от Джованни, стало нарицательным еще до возникновения репертуарного театра. В период расцвета Венецианской республики Zanni как общность свободных горожан, занятых

* Zanni — также детское и домашнее собственное имя Джованни Пасколи.

трудом особого свойства, получили исключительные гражданские и политические привилегии. К XIX веку Zanni обозначает и вышедшего из самых низов актера, и организатора театрального процесса, и группу «простонародных» персонажей *commedia dell'arte*.

Сцена, на которой разворачивается диалог автора и персонажа, — вода и камни, еще раз напоминает о масонстве Пасколи и отсылает к догомеровской эпохе античной литературы. Место действия — античные нимфеи*, такое же, как, например, у Джованни Боккаччо в «Фьезоланских нимфах». В пасторали Боккаччо «ничто не помешало свободе поэтического вымысла» [4], его нимфы ведут вполне земную жизнь, но расставшись с жизнью, во всем подобной человеческой, остаются жить речными потоками. Такая же судьба — превратиться в ручей и дать ему свое имя — уготована и человеку, главному герою «Фьезоланских нимф»:

... Диана съединила
И кровь, и тело нимфы молодой
С другим и вместе с ним же превратила
В источник чудный, что, журча, с рекой
Вблизи сливался... [2, с. 132]

По образцу Боккаччо Пасколи меняет и тем самым объясняет смысл ленивого местоположения своего героя у подножия вершин. Белаква Пасколи, как персонаж и поэт, отождествляющий себя со всем мирозданием, от деревца до ручейка, как будто отвечает на вопрос Данте «Что проку здесь сидеть тебе?» следующим образом: «А где же еще быть чистой воде и зачем ей стремиться в гору, к чему журчащему потоку слава иная, чем вечность в совершенном мире, чем вечное признание воспевающих ее лягушек?... Друг Данте, торопись к своим вершинам, я остаюсь в земном раю».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристофан*. Лягушки / пер. с др.-греч. А. И. Пиотровского. URL: <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1468088063> (дата обращения: 31.11.2022).
2. *Боккаччо Дж.* Фьезоланские нимфы / пер. Ю. Н. Верховского // Боккаччо Дж. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. М.: Наука, 1956. С. 107–226.
3. *Данте А.* Божественная комедия / пер. с ит. М. Лозинского; изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967.
4. *Дживилегов А. К.* Пастораль Боккаччо. URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0100.shtml (дата обращения: 31.11.2022).
5. *Лебедев А. В.* Избавляясь от «досократиков» // *Философия в диалоге культур. Всемирный день философии (Москва — Санкт Петербург, 16–19 ноября 2009 года): материалы*. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 177–183.

* Нимфей, нимфейон (др.-греч. νυμφαῖον) — святилище нимф или место их присутствия; античные нимфы (дриады, ореады, nereиды, океаниды, наяды, лимнады и пр.) — божественные создания и живые существа одновременно, олицетворяющие различные живительные и плодоносные силы Земли, природные объекты и явления.

6. Belacqua. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/belacqua/> (дата обращения: 31.11.2022).
7. Fumagalli G. Chi l'ha detto? URL: https://it.wikisource.org/wiki/Chi_l%27ha_detto%3FParte_prima/71#pagename594 (дата обращения: 31.01.2023).
8. Giovanni Pascoli massone. URL: <https://www.granloggiaditalia.eu/2017/10/09/giovanni-pascoli-massone/>(дата обращения: 31.01.2023).
9. Pascoli G. Il fanciullino. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_e_discorsi/Il_fanciullino (дата обращения: 31.01.2023).
10. Pascoli G. Myricae / Le gioie del poeta. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Myricae/Le_gioie_del_poeta (дата обращения: 31.01.2023).
11. Rapisardi M. La poesia filosofica. URL: https://it.wikisource.org/wiki/La_poesia_filosofica (дата обращения: 31.01.2023).
12. Zanni. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/?search=zanni%2F> (дата обращения: 31.01.2023).

REFERENCES

1. Aristophanes. *Lyagushki* [The Frogs]. Transl. from the Greek by A. I. Piotrovsky. Available at: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1468088063> (accessed: 31.11.2022). (In Russian).
2. Bokkachcho, Dzh. F'ezolanskie nimfy [Nymphs of Fiesole]. Transl. by Yu. N. Verkhovsky. Bokkachcho Dzh. *F'yametta. F'ezolanskie nimfy*. Moscow, Nauka, 1956, pp. 107–226. (In Russian).
3. Dante, A. *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Transl. by M. Lozinsky. Moscow, Nauka, 1967. (In Russian).
4. Dzhivilegov, A. K. *Pastoral' Bokkachcho* [Bokkachcho's Pastorale]. Available at: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0100.shtml (accessed: 31.11.2022). (In Russian).
5. Lebedev, A. V. Izbavlyayas' ot 'dosokratikov' [Getting rid of the 'Dosocratics']. *Filosofiya v dialoge kul'tur*. Vsemirnyj den' filosofii (Moscow — Saint Petersburg, 16–19 November 2009). Moscow, Progress-Traditsiya, 2010, pp. 177–183. (In Russian).
6. *Belacqua*. Available at: <https://www.treccani.it/enciclopedia/belacqua/> (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
7. Fumagalli, G. *Chi l'ha detto?* Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Chi_l%27ha_detto%3FParte_prima/71#pagename594 (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
8. *Giovanni Pascoli massone*. Available at: <https://www.granloggiaditalia.eu/2017/10/09/giovanni-pascoli-massone/> (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
9. Pascoli, G. *Il fanciullino*. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_e_discorsi/Il_fanciullino (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
10. Pascoli, G. *Myricae / Le gioie del poeta*. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Myricae/Le_gioie_del_poeta (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
11. Rapisardi, M. *La poesia filosofica*. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/La_poesia_filosofica (accessed: 31.11.2022). (In Italian).
12. *Zanni*. Available at: <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/?search=zanni%2F> (accessed: 31.11.2022). (In Italian).

*М. В. Михайлова**

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Жаклин де Пруайяр (1927–2019) после публикации ее переписки с Борисом Пастернаком («Новый мир», 1992, № 1) известна русскому читателю как филолог-славист, переводчик русской литературы, друг и доверенное лицо Пастернака. Много лет она преподавала русскую литературу в университетах Бордо и Пуатье. Жаклин де Пруайяр — автор книг о Б. Пастернаке, Н. Гоголе, Ф. Достоевском и К. Победоносцеве. Помимо участия в переводе «Доктора Живаго», она перевела на французский «Люди и положения» Б. Пастернака и «Котлован» А. Платонова.

Семья Жаклин де Пруайяр на протяжении нескольких поколений была связана с Россией. Ее прадед Гюстав Ланн де Монтебелло, внук наполеоновского маршала Ланна, был послом Франции в Санкт-Петербурге с 1891 по 1902 год. Когда в 1901 году у него родился первый внук, мальчика назвали в честь императора Николая II и просили царя стать крестным отцом ребенка, для чего было получено согласие митрополита Московского и французского католического епископа. Младшей сестрой Николя де Монтебелло была Мари Мадлен, мать Жаклин. Отец Жаклин Жак де ла Шеврельер и ее дед по отцовской линии Шарль де ла Шеврельер были инженерами, занимались средствами беспроводной связи и неоднократно бывали в России. Жак в последний раз приезжал в Москву в 1946 году, перед началом холодной войны. Оттуда он послал дочери открытку с изображением Кремля и написал: «Когда выучишь итальянский, начнешь учить русский язык» (Жаклин в это время жила во Флоренции и изучала итальянский язык и культуру).

В феврале 1947 года Жаклин поступила в Школу восточных языков в Париже. Ее учителями русского были известный славист Пьер Паскаль, музыкант

* Михайлова Марина Валентиновна, доктор философских наук, доцент, радио Санкт-Петербургской митрополии «Град Петров»; marinamai63@gmail.com

Marina V. Mikhaylova, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Radio of the St. Petersburg Metropolitan Church 'Grad Petrov'; marinamai63@gmail.com

и филолог Нина Александровна Лазарева и художница Вера Александровна Попова. Жаклин дружила с Асей (Анастасией Борисовной) Дуровой, которая в 1960–1970 годах работала в французском посольстве в Москве и много сделала для публикации на Западе трудов о. Александра Меня, о. Дмитрия Дудко, А. И. Солженицына. Духовным отцом Жаклин был о. Бернар Дюпир, католический священник Восточного обряда, основатель общества «У двух медведей», целью которого было знакомить французов, прежде всего молодых, с русским православием. С начала 1960 годов до своей кончины в 2005 году о. Бернар регулярно устраивал путешествия по России с Библией в кармане. Французские паломники приезжали в Советский Союз по линии «Интуриста» и осматривали культурные достопримечательности, но при этом о. Дюпир много рассказывал об истории христианства в России, о православной традиции.

В первый раз Жаклин приехала в Россию в ноябре 1956 года на стажировку как молодой филолог-русист. 1 января 1957 года она познакомилась с Пастернаком. Помощь Пастернаку стоила Жаклин двадцати двух лет запрета на въезд в СССР: вторая ее поездка состоялась только в 1979 году. С тех пор она часто бывала в России: стала неизменной участницей паломничеств с о. Бернаром Дюпиром, приезжала на научные конференции.

Предметом филологического интереса Жаклин была русская литература от Аввакума до Пастернака, но любимым ее писателем был Чехов. Предлагаемая вниманию читателей статья Жаклин «Чехов-христианин (пасхальные и рождественские рассказы)» посвящена деликатному и непростому вопросу: был ли Чехов христианином? Публикуем первую часть работы, где анализируются высказывания Чехова о собственном неверии. Вторая часть, где рассмотрены его пасхальные и рождественские рассказы, выйдет в одном из следующих выпусков.

* * *

Согласие на перевод и публикацию статьи Жаклин де Пруайяр было дано наследниками Жаклин в письме к М. В. Михайловой. Все примечания принадлежат Жаклин де Пруайяр и размещены в конце статьи в соответствии с правилами настоящего издания. В ссылках на издания сохранены знаки препинания оригинала. Статья на русский язык переводится впервые. (Примеч. ред. — *Е. Китова*).

*Ж. де Пруайяр**

**ЧЕХОВ-ХРИСТИАНИН
(ПАСХАЛЬНЫЕ И РОЖДЕСТВЕНСКИЕ РАССКАЗЫ)****

Перевод М. В. Михайловой

До недавнего времени Антон Чехов считался — по крайней мере во Франции — агностиком, далеким от христианства¹. В России христианские взгляды писателя казались подозрительными царской цензуре, а советская стремилась о них и вовсе забыть. При жизни автора издания, где он печатался, подвергались предварительной цензуре, которая постоянно искажала христианские мотивы в его произведениях или полностью исключала их. В частности, так было с описанием перехода к подлинной вере, столь важным для Чехова в повести «Три года». «Это отнимает всякую охоту писать свободно; пишешь и все чувствуешь кость поперек горла», — гневался Чехов в письме к А. С. Суворину от 19 января 1895 г. В советские времена доминировала антихристианская линия интерпретации Чехова, восходящая к критике конца 1920-х годов Владимиру Ермилову. Это истолкование продержалось до восстановления свобод при Михаиле Горбачеве². Тем не менее, несмотря на ограничения, традиция христианского прочтения Чехова втайне существовала.

В начале 1970-х годов небольшой группе отважных исследователей удалось добиться согласия государственного издательства на подготовку научного полного собрания сочинений Чехова. Им было поставлено три условия: они должны были непременно сохранить в критическом аппарате обязательные ссылки на классиков марксизма-ленинизма, строго соблюдать принятую научную фразеологию и отдавать предпочтение народническим и марксистским интерпретациям Чехова в XIX веке перед христианскими. Эта относительная свобода сделала возможной великолепную работу по редактированию и изданию Полного собрания сочинений Чехова, на которое мы здесь будем

* Де Пруайяр Жаклин / Jacqueline de Proyart (1927–2019).

** Источник: *Jacqueline de Proyart. Le christianisme d'A. Tchekhov // Le Messenger orthodoxe. 2005, II, № 143.*

ссылаться³. Все фрагменты текста, прежде удаленные цензурой, были восстановлены — конечно, при условии, что они сохранились. Чтение предметного указателя показывает, что самая цитируемая Чеховым книга — это Библия. Почти здесь память Михаила Петровича Громова⁴, одного из редакторов этого издания, которому мы многим обязаны в представленной работе.

После падения советского строя стало возможным открытое изучение христианских мотивов у Чехова. Интерес к этой теме развивался в разных местах, связанных с памятью о писателе. Дом-музей в Ялте до сего дня сохраняет архивы, относящиеся к последним годам жизни Чехова, и его личную библиотеку. Благодаря тому, что долгие годы, до своей смерти в январе 1957-го, директором музея была сестра Чехова Мария Павловна, фонды ялтинского музея сохранили драгоценное собрание, в котором помимо прочего находятся принадлежавшие Чехову Библия на церковнославянском языке и ее синодальный перевод⁵ с карандашными пометами писателя, литургические книги Русской православной церкви, Великие Минеи, Священная История, жизнеописание святого Серафима Саровского, написанное отцом Григорием Петровым⁶, священником, с которым Чехов очень часто виделся в Ялте. Отметим попутно, что внимательное чтение этого последнего сочинения предполагает размышления о святости, тихий отзвук которых мы находим в двух текстах того времени: героиня рассказа «В овраге» Липа приветствует двоих возчиков, которые принимают ее у своего костра, и спрашивает: «Вы святые?», а в рассказе «Невеста» Саша, вдохновляя Надю покинуть окружающую ее буржуазную жизнь, говорит ей, что «только просвещенные и святые люди интересны».

В 1994 году в Баденвайлере прошел Второй Международный Чеховский симпозиум, окончательно утвердивший возможность христианского рассмотрения Чехова: его работа была посвящена теме философии и религии в жизни Чехова и в его произведениях. Таким образом был дан новый импульс к изучению чеховского христианства. Во Франции новому прочтению Чехова был посвящен прекрасный выпуск научного журнала «Revue de littérature comparée» («Сравнительные исследования литературы») за октябрь 1995 года. Тем не менее, устоявшиеся представления о нерелигиозности и неверии Чехова во многом сохранили свою силу.

Празднования, развернувшиеся в 2004 году в России и Украине в память столетия смерти писателя, в свою очередь благоприятствовали обновлению интереса к Чехову-христианину. Когда в июне 2004 года в Мелихово проходил симпозиум «Антон Чехов вчера и сегодня», все его участники побывали на экскурсии в Давидовой пустыни. Тогда полным ходом шло восстановление этого монастыря, расположенного в нескольких километрах от усадьбы Чехова. Как явствует из его писем весны 1897 года и из дневника его отца, у Чехова там было несколько друзей-монахов. Один из них, иеромонах Ананий, послужил прообразом отца Сыся в «Архиерее».

Согласно докладу, представленному в Баденвайлере директором Ялтинского музея Геннадием Александровичем Шалюгиным, Чехов за свою жизнь прочел Библию четыре раза. Этот факт, документально удостоверенный его пометами в книгах, художественно подтверждается репликами чеховских ге-

роев, свидетельствующими о чтении Писания. Ниже мы подробнее расскажем об этих четырех чтениях, но прежде следует уточнить, на каких основаниях возможно говорить о Чехове-христианине.

Прежде всего укажем на два весьма определенных утверждения в чеховской переписке студенческих времен. Первое находится в письме к младшему брату Михаилу, написанном в апреле 1879 года. Брату, который считает себя ничтожеством, Чехов отвечает: «Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство» [П 1, с. 29]. Таким образом, в истоке чеховской антропологии находится утверждение примата человеческого достоинства в христианской перспективе. Мы найдем его снова у позднего Чехова, на одной из самых красивых страниц «Дамы с собачкой» (1899), в размышлениях Гурова: «Если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [С 10, с. 134].

Второе утверждение датируется 8 мая 1881 г. Чехов пишет одному из своих соучеников по таганрогской гимназии, будущему адвокату Соломону Крамареву: «В христианстве моем сомневаться и тебе не позволяю» [П 1, с. 39]. В этой определенности видны и фундаментальный личный опыт, и дискуссии с товарищами по этому предмету. Запрет представляется еще более значительным, если вспомнить, что Чехов уже давно увлекается дарвиновским эволюционизмом. Об этом свидетельствует его первая публикация — «Письмо к ученому соседу» (март 1881; С 1, 11)⁷. Кроме того, мы знаем от его соучеников, что молодой студент-медик никогда не упускает возможность присутствовать на вступительной лекции Александра Ивановича Бабухина, знаменитого профессора гистологии Московского университета, который каждый год посвящает ее Дарвину⁸. Однако при этом Чехов не становится сциентистом. Он твердо верил в прогресс, но никогда не делал его кумиром. Позднее он говорил об этом с юмором: «Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная» [П 5, с. 283]. Однако ничто ни в высказываниях Чехова, ни в словах его персонажей не позволяет заключить, что его вера в прогресс заместила веру в Христа. В «Дуэли» (1891) зоолог фон Корен позволяет себе социал-дарвинистские диатрибы в адрес Лаевского, но это не препятствует ему исповедовать веру во Христа «по-своему, а не по-вашему»⁹ дьякону Победову, с которым при этом ему очевидно приятно беседовать. Он даже поощряет его изучать богословие и стать священником¹⁰.

Хотя в «Дуэли» звучит резкая критика социал-дарвинистского учения Герберта Спенсера, Чехов, тем не менее, остается верен заключениям английского ученого, содержащимся в прочитанной им в 1883 книге «Воспитание умственное, нравственное и физическое»: искусство, наука и религия не находятся в противостоянии, но дополняют друг друга¹¹ в общей работе ради того, чтобы человечество приблизилось к истине, познало «общую идею, или Бога живого человека» [С 7, с. 307], как пишет Николай Степанович в «Скудной истории»; «чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога — т. е. не угадывало бы, <...> а познало ясно, как познало,

что дважды два есть четыре», как напишет Чехов С. П. Дягилеву 30 декабря 1902 г. [П 11, с. 106]. Во второй части настоящей работы рассмотрение нескольких рассказов позволит нам вернуться к вопросу о познании истины в произведениях Чехова.

Некоторые стремятся сделать Чехова материалистом на тех основаниях, что он в 1890-х годах приветствовал появление «нового материализма». К этому выражению следует подходить осторожно, поскольку в представлении Чехова материализм не означает атеизма. По счастливому выражению Мишеля Каддо, «материализм» Чехова обладает «эвристической» природой в сравнении со «спиритуализмом»¹², лишенным научной основы. В представлении Чехова человек един. Познание мира проходит через чувства, которых много больше пяти. Что может быть естественнее для врача, чем освящать тело, содержащее в себе жизнь, и включать его в перечень вещей, составляющих для него «святая святых»¹³? Разве не сказал сам апостол Павел, что наше тело — «храм Духа Святого?» (1 Кор. 6, 12). И Чехов, прекрасно знающий послания апостола Павла¹⁴, воздает честь Святому Духу¹⁵.

Наконец, есть искусство, где «человек смолкает и заговаривает образ»¹⁶, как говорит Пастернак. Напомним, что Чехов не философ и не богослов, он — писатель. «Он мыслит образами», — говорит Дорн о Тригорине в IV акте «Чайки». Так же и с Чеховым: его искусство, его образы, его поэтика скажут нам о его вере¹⁷, откроют глубину его личных отношений с Христом и Его учением, а значит, и качество его христианства. Честно говоря, это столь широкая тема, что ее невозможно исчерпать на нескольких страницах. Нам скорее хотелось бы инициировать размышления, отталкиваясь от факта, который цензура сделала нечитаемым: образ Христа реально и явно присутствует в текстах, стоящих в начале и в конце творческого пути Чехова, — в «Грешнике из Толедо» (Рождество 1881) и в финале III акта «Вишневого сада» (1903). В первом случае упоминание Христа исключалось царской, а затем и советской цензурой вплоть до публикации полного текста рассказа в собрании сочинений 1973 года. Во втором случае либо из цензурных соображений, либо, скорее, из уважения к художественной правде присутствие Христа, опечаленного человеческим грехом, остается сокрыто в том, что не сказано — в упоминании стихотворения, которое декламирует начальник станции. Между этими двумя крайними точками периодически возникают и другие моменты, когда образ Христа появляется в тексте, и это происходит не только в любимом рассказе Чехова «Студент». Остановимся ненадолго на том, как присутствует Христос на двух концах чеховской «цепи времени».

В 1881 году Чехов под псевдонимом публикует маленький рассказ «Грешник из Толедо». Осуждение оставшейся в далеком прошлом инквизиции позволяет ему, используя эзопов язык, атаковать политику предписаний и подавления, которую проводил обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев. В то же время это осуждение направлено на бесчеловечность тех, кто под прикрытием религии стремится удовлетворить свою жажду власти. Весь христианский гуманизм Чехова, как из зерна, вырастает из вопроса, который он вкладывает в мысли героини рассказа Марии¹⁸, юной жертвы инквизиции, и будет задавать самому себе всю жизнь: «Но может ли, не раз думала Мария,

любить тот Христа, кто не любит человека?» [С 1, с. 111]. Вопрос этот прямо следует из слов, сказанных Христом после Тайной Вечери: «Кто имеет заповеди Мои и соблюдает их, тот любит Меня» (Ин. 14, 21) и «Кто любит Меня, тот соблюдет слово Мое» (Ин. 14, 23). Исключение этого вопроса лишает рассказ глубинного смысла и делает его проблематику непонятной, а глубокую верность Чехова Христу — невидимой. Так молодой Чехов в начале своего творческого пути критикует превращение религии в инструмент политической власти и утверждает веру, основанную на милосердии. 20 декабря 1883 года Чехов написал своему старшему брату: «Любовь без добрых дел мертва есть» [П 1, с. 57], решительно перефразируя знаменитый афоризм апостола Иакова «Вера без дел мертва есть». Именно любовь к ближнему становится краеугольным камнем веры Чехова.

«Грешник из Толедо» был включен в «Шалость», первый сборник, который Чехов хотел опубликовать в 1882 году. Цензор тогда не обманулся: скрывшийся под псевдонимом автор был заподозрен в желании «подорвать основы», и сборник запретили. Ссоры Чехова с цензурой из-за его религиозных воззрений и «его» веры только начинались.

На другом конце чеховской цепи времени — короткая ремарка в конце III акта «Вишневого сада». Незадолго до того, как сад будет продан и упадет занавес, «начальник станции останавливается среди залы и читает “Грешницу” А. Толстого». Чехов предоставляет актеру свободу прочесть столько стихов, сколько он захочет, пока звуки венского вальса не покроют его голос, но у зрителя в любом случае будет возможность процитировать в уме продолжение стихотворения:

Подходит к храмину другой.
<...>
На дерзкой деве самохвальной
Остановил свой взор печальный.
<...>
И, в первый раз гнушаясь зла,
Она в том взоре благодатном
И кару дням своим развратным,
И милосердие прочла.
<...>
И пала ниц она, рыдая,
Перед святынею Христа¹⁹.

Финал стихотворения, где является милосердный Христос и кающаяся блудница склоняется перед Его святостью, спрятан, не произнесен вслух. Грешники несутся в вихре вальса и ничего не хотят слышать, но только Христос может их спасти. Если учесть этот мотив, апокалиптический смысл «Вишневого сада» обретает новые нюансы.

Именно эти две грани христианской любви — вдохновенное любовью к Христу милосердие, направленное от человека к человеку, и нежность и милость, направленные от Христа к грешному человеку, — становятся тем фундаментом, на котором с течением лет выстраивается личное отношение

Чехова к Христу, источник «его» христианства и «его» веры. Чехову хорошо знаком сокрытый Христос — *Deus absconditus* Блеза Паскаля. Целомудренная вера человека, признающего себя грешником и «маловером», не свободна от сомнений. Его отношения с Христом столь личные, что они ускользают от постороннего взгляда. Потому и возможны ошибки, подобные той, что допустил Лев Толстой, считавший Чехова «совершенным безбожником». Как нам кажется, интерпретация трех деклараций неверия, содержащихся в переписке Чехова, слишком поспешна. Их всегда абсолютизируют, понимают буквально, тогда как они являются только отправной точкой дискуссии и выражением решительного противостояния пустой формальной вере, которую писатель находил вокруг себя. Возможно, их стоит читать как знак смирения: в ранней молодости Чехов, следуя старой традиции, рекомендовался «я, грешный». Не так ли он рекомендуется «неверующим»? Чтобы попытаться определить истинный смысл этих заявлений, нам потребуется поместить их в непосредственный контекст дискуссии, которую Чехов ведет с адресатом письма, и в более широкий контекст его жизни в то время.

Первое заявление относится именно к религии. Оно датируется 9 марта 1892 годом. Чехов только что купил Мелихово и пережил очередное обострение туберкулеза. В апреле он будет терять сознание от слабости. В письме к своему другу И. Л. Леонтьеву (Щеглову) Чехов твердо занимает позицию против проекта сельских начальных школ, разработанного С. А. Рачинским при поддержке обер-прокурора Святейшего Синода. При всем глубочайшем уважении к Рачинскому²⁰, Чехов, тем не менее, вспоминает болезненные впечатления детства, когда он исполнял обязанности клиросного певчего и чтеца. Он пишет:

Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание <...> Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками [П 5, с. 20].

Во всех советских биографиях Чехова эта цитата приводится в доказательство давних корней чеховского атеизма. Но разве это не насилие над текстом? Чехов не объявляет себя атеистом, речь идет об отсутствии *религии*, а не *веры*. Кроме того, чеховское отрицание религии объясняется скорее биографическими подробностями, чем философской позицией. Невыносимое принуждение, подавляющий ригоризм и неискренность, присущие его окружению, побуждают его дистанцироваться от религиозной практики, утратившей свой изначальный смысл.

Почти в тех же выражениях Чехов снова говорит о школах Рачинского в письме к А. С. Суворину от 17 марта 1892 года, добавляя: «Вообще в так называемом религиозном воспитании не обходится дело без ширмочки, которая не доступна оку постороннего. За ширмочкой истязуют, а по сю сторону ее улыбаются и умиляются. Недаром из семинарий и духовных училищ вышло столько атеистов» [П 5, с. 25]. Неприятие Чеховым таких вещей прекрасно раскрывается в «Бабьем царстве» (1893), когда он говорит о детях, которые

в двадцатиградусный мороз обязаны идти к попечительнице своей школы с поздравлениями и колядками. Наконец, он совершенно не выносит религию, которая отрывает людей друг от друга вместо того, чтобы соединять их: в повести «Три года» (1895) Лаптев приходит в отчаяние от того, что не понимает Юлию Сергеевну, замкнувшуюся в своем благочестии.

Однако это отрицание мелочного ритуализма нисколько не говорит о безразличии к религии. Чехов всем сердцем разделяет смиренную веру крестьян, которые «боятся Бога» и пытаются хоть сколько-нибудь жить по Евангелию. Ради того, чтобы поддержать эту веру, Чехов, поселившись в Мелихово в том же 1892 году, первым делом начал за свой счет ремонтировать в деревне маленькую деревянную церковь²¹.

Кроме того, Чехов вовсе не был равнодушен к глубокому смыслу, красоте и богатству православной Литургии. Из его переписки и дневника его отца видно, что он нередко устраивал домашние богослужения. Приходится признать, что подлинная «религия русского народа», как назовет ее Пьер Паскаль, религия милосердия и любви к Богу и человеку сохраняла в его глазах смысл и ценность. Именно в этой перспективе следует понимать то радостное волнение, которое всегда охватывало его при звуках колокольного звона. Только оно и осталось от «религии» его детства как нечто прекрасное и священное. Что это — ностальгия по минувшему прошлому или, скорее, отклик души на постоянно повторяющийся призыв Церкви к молитве, вознесению чувств²²?

Заметим попутно, что при всем отталкивании Чехова от лицемерной религии «ширмочек» в нем не найти ни следа антиклерикализма. Он всегда с величайшим уважением говорит о разных представителях русского духовенства, черного и белого, от простого псаломщика до архиерея (их всего 260 на 6 тысяч чеховских персонажей). Если Чехов чувствует малейшую фальшь в поведении того или иного героя, он не дает ему имени. Если же речь идет о человеке искреннем, он всегда вполне индивидуализирован вне зависимости от того, принадлежит ли он к типу суровых настоятелей «с привычным, никогда не сходящим с лица выражением достоинства» [С 6, с. 153], как отец Федор Орлов из рассказа «Письмо», или имеет несчастье впасть в алкогольную зависимость, как отец Анастасий в «Письме», или обладать неприятной внешностью, как отец Яков Смирнов в «Кошмаре». Автор-рассказчик относится к своим персонажам то с нежностью (монах Иероним в рассказе «Святою ночью»), то с юмором (дьякон Победов в «Дуэли»), то с жалостью («Кошмар»), то с восхищением («Архиерей»), то он подшучивает над ними, как над героем «Степи», добрым отцом Христофором, человеком благочестивым, внимательным к другим и хорошо умеющим вести дела.

Наконец, очевидно также, что у Чехова нет «религии» в том смысле, в каком понимали и обсуждали религиозные вопросы Н. М. Минский или Д. С. Мережковский и участники религиозно-философских собраний. Разговоры о религии представляются ему фальшивыми и пустыми, если они не являются плодами жизненного опыта и не порождают дела милосердия.

Декларацию неверия в письме Чехова от 28 января 1900 года к М. О. Меньшикову также не стоит абсолютизировать. По существу она очень похожа на попытку со всей возможной сдержанностью и скромностью определить

свою собственную веру через отсылку к вере Льва Толстого. Чехов пишет: «Я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру» [П. 9, с. 29]. Что это значит? Отметим, что речь идет не о полном отрицании, но скорее о смиренном поиске подлинной и искренней веры, переживаемой в сердечной глубине. «Толстовская» вера здесь выступает как отправная точка для обсуждения, но Чехов не собирается усвоить ее. Он отвергает толстовство, поскольку находит в нем нечто от навязчивой идеи, которая легко может превратиться в фанатизм. Он не одобряет «разумную веру» Толстого, отвергающего божественность Христа и переписывающего Евангелие в соответствии с личным *credo*. Его нисколько не соблазняет толстовский религиозный синкретизм. Чехов остается православным. Ни он сам, ни его герои не ставят под вопрос Писание и учение Церкви. Что его привлекает в Толстом, так это деятельная и милосердная вера. Что он с ним разделяет, так это поиск Бога истины и любви.

Наконец, последнее заявление Чехова по поводу его веры находится в письме к С. П. Дягилеву от 12 июля 1903 года. Оно также выражено в терминах противопоставления, а потому его и следует понимать относительно. Чехов отказывается от предложения Дягилева войти в редакционный комитет журнала «Мир искусства». Он пишет: «Как бы это я ужился под одной крышей с Д. С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски в то время, как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего» [П 11, с. 234]. По мнению М. П. Громова, это признание раскрывает чеховское смирение, а «недоумение» следует понимать как вопрошание об искренности этой «учительской» веры²³.

Итак, когда Чехов заявляет о своем неверии, он решительно устраняется от веры монолитной и стереотипной. Благодаря своей образованности и критическому острому уму он уже в юности понял, что твердая уверенность в чем бы то ни было невозможна в пределах человеческого опыта. Вера как комплекс утверждений, однажды и для всех установленных церковной бюрократией, внушенных голосом авторитета, застывших в правилах благочестия и обязательных обрядах, не подходит Чехову ни интеллектуально, ни аффективно, ни тем более духовно. К счастью для него, нежность матери и возможность часто встречаться с отцом Федором Покровским, преподавателем закона Божия в таганрогской гимназии, стали противовесом окружающему ригоризму и показали ему смысл веры как сердечной открытости. Благодаря отцу Федору юный Чехов получил основательное религиозное образование. Став взрослым, он продолжал питать свои личные отношения с Христом словами Священного Писания и Литургии. Без сомнения, он знал ужасные моменты богооставленности, проходил через ночь веры, когда жестокие обострения туберкулеза в январе-марте 1892, в январе 1900 и за год до смерти причиняли ему такие страдания, что он сомневался в смысле жизни настолько, что почти терял его. Тем не менее произведения Чехова свидетельствуют о том, что это экзистенциальное сомнение никогда не предполагает отречение от Христа. Для Чехова вера во Христа, конечно, дар Божий, но еще и акт человеческой свободы — той свободы, к которой он стремился всю свою жизнь. Вера, которая является осуществлением человеческой свободы, предполагает и критическое

испытание подлинности религиозной практики, и смиренную постановку под вопрос самой себя. Именно в этом смысле в некоторые моменты Чехов называет себя «неверующим». Для него вера — то, что нужно строить каждый день. Это вера желаний, постоянного усилия смиренно предавать себя божественной воле, проходя испытания болезнями. Это соединение с Христом, которое возможно только как долгий путь познания истинного «Бога живого человека», в Котором и счастье, и главная цель человеческой жизни. Именно поэтому один из главных образов в произведениях Чехова — человек на пути²⁴.

Окончание следует

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробный анализ причин, почему такая ориентация характерна для французской рецепции Чехова, выходит за пределы нашего исследования.

² См. в этой связи замечания Зиновия Паперного в начале его статьи «Между небом и землей: Рассказ “В овраге”» // Anton P. Tchekhov, Philosophie und Religion in Leben und Werk, Vorträgedes Zweiten Internationalen Tchekhov-Symposium, Badenweiler 20–24 October 1994, herausgegeben von Vladimir B Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Régine Nohejl, 2 vol., Verlag Otto Sagner, München 1997, p. 274. Далее: Badenweiler II.

³ Цитаты из Чехова даны по этому изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Номер тома предваряет буква С для сочинений и П — для писем.

⁴ М. П. Громов был доцентом Московского государственного университета. Ему не удалось защитить докторскую диссертацию, поскольку были известны его религиозные убеждения. Он и его супруга Лидия Дмитриевна Опульская провели большую работу по выявлению и комментированию библейских и литургических цитат у Чехова.

⁵ Чехов и его персонажи цитируют Священное Писание как на славянском, так и на русском языке.

⁶ Отец Григорий Петров был также автором сочинения «Евангелие как основа жизни», которое Чехов высоко оценил. «После этой книги я не читал ничего интересного, кроме, впрочем, “Одиноких людей” Гауптмана», — написал он А. С. Суворину 19 августа 1899 г.

⁷ См.: *Jacqueline de Proyart. Tchekhov et Darwin, Limites et portée d’une influence // Anton Tchekhov 1860–1980. Silex № 16. 2 trim. 1980. P. 191–205.*

⁸ Отвечая на вопрос посетивших его студентов, Чехов признал, что А. И. Бабухин (1835–1891) является одним из главных прообразов профессора Николая Степановича в «Скучной истории», но уточнил при этом, что герой — не Бабухин, а «лицо собирательное» (У А. П. Чехова в Мелихове. Из письма студента // Русские ведомости. 1909. № 150, 2 июля).

⁹ На вопрос дьякона «В Христа же вы не веруете, зачем же вы его так часто упоминаете?» фон Корен отвечает: «Нет, верую. Но только, конечно, по-своему, а не по-вашему» [С 7, с. 432–433]. Фон Корен «надеется», что «Христос <...> заповедал нам любовь разумную, осмысленную и полезную», но он не может допустить мысли о том, что Христу дороги слабые и малые.

¹⁰ Фон Корен планирует научную экспедицию к берегам Северного Ледовитого океана и мечтает, что дьякон станет священником и будет в ней участвовать.

¹¹ См.: *Jacqueline de Proyart*. Anton Tchekhov et Herbert Spenser, premiers investigations // *Mélanges Pierre Pascal*. Revue des Études Slaves, LIV, 1–2. Paris: I.E.S., 1982.

¹² См. письмо к А. С. Суворину от 7 мая 1889 г.

¹³ Письмо к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: «Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [П 3, с. 11].

¹⁴ Апостол Павел для Чехова — образцовый писатель. В письме к А. С. Суворину он говорит, что писателям «роль Павла <...> больше к лицу, чем Савла» [П 7, с. 167].

¹⁵ См. дневниковую запись февраля 1897 г. о грехе против Святого Духа: «Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать святому духу» [С 17, с. 225].

¹⁶ «Охранная грамота».

¹⁷ Незабвенный Зиновий Паперный считал, что «если художник мыслит образами, можно сказать также, что он верует или не верует образами» [цит. соч., с. 273].

¹⁸ Это имя вполне может вызывать в памяти читателя образ страдающей Матери Божьей. Почитание Казанской иконы Божьей Матери по крайней мере дважды упоминается в рассказах Чехова («Встреча» и «В овраге»).

¹⁹ Авторы недавнего перевода «Вишневого сада» Андре Маркевич и Франсуаза Морван приводят в комментариях начало стихотворения Алексея Толстого, но не дают его конец. Я благодарна Алине Яковлевне Чадаевой за то, что впервые прочла конец этого стихотворения в ее статье «Антон Чехов: зерно веры истинной» // *Истина и жизнь*. 2003. № 3. С. 45.

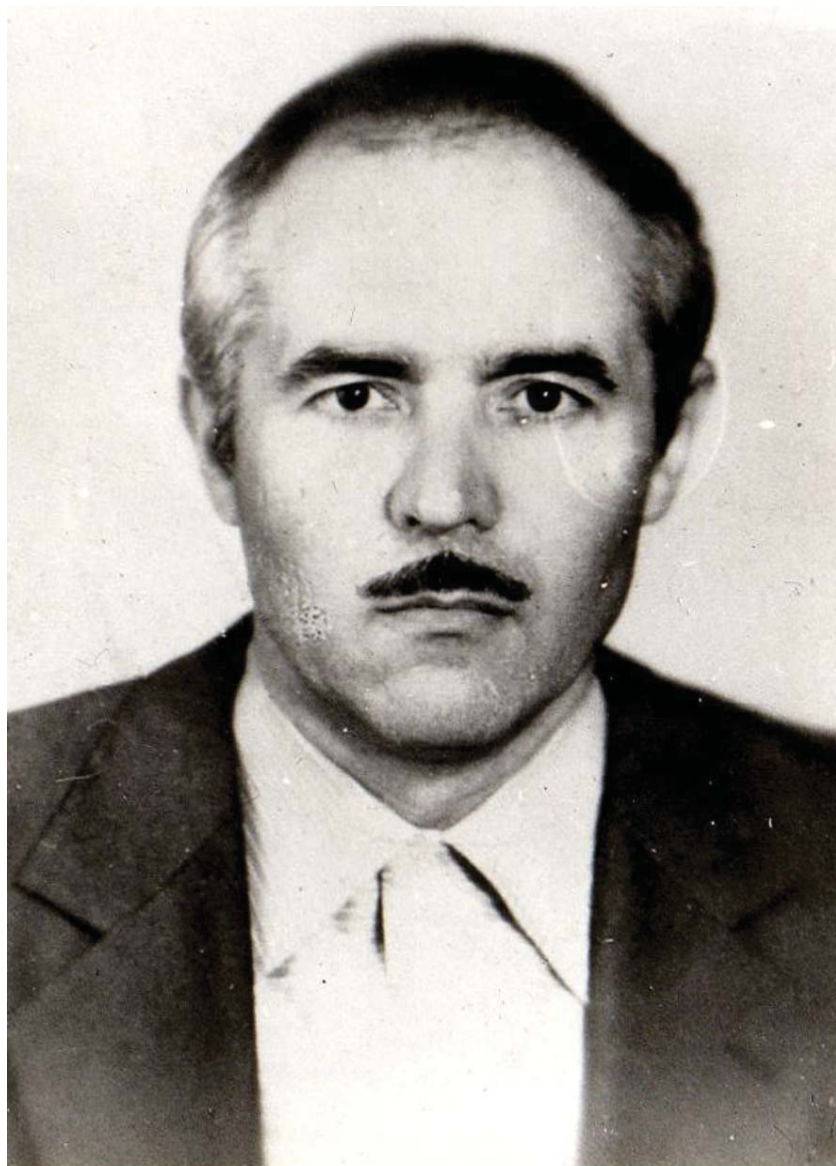
²⁰ Старый профессор ботаники Московского университета Сергей Рачинский хотел удвоить число начальных школ в деревнях, вдохновляясь моделью приходских школ, разработанной Святейшим Синодом.

²¹ Эта церковь, освященная в честь Рождества Христова, существует до сих пор. Когда Чехов жил в Ялте, он тоже сделал вклад в реставрацию церкви в Алуште.

²² Вспомним детскую радость, которая просыпается в сердце Анны Акимовны, героини рассказа «Бабье царство», когда она слышит звук рождественских колоколов [С 8, с. 269].

²³ Интерпретация, данная в ходе частной встречи с автором этих строк в феврале 1984 года.

²⁴ См. *De Proyart, Jacqueline*. 1) Le personnage en chemin dans l'œuvre d'Anton Čehov (partie I). In: *Cahiers slaves*, n°10, 2008. Routes et chemins slaves; 2) Le personnage en chemin dans l'œuvre de d'Anton Čehov (partie II). In: *Cahiers slaves*, n°11–12, 2010. L'URSS, un paradis perdu? Le temps et ses représentations dans la culture russe.



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Степан Петрович Ильёв (1937–1994), доктор филологических наук, профессор Одесского государственного университета им. И. И. Мечникова, известный исследователь русской литературы, выступал в печати с работами о литературе XIX–XX вв., от Пушкина до Ч. Айтматова и В. Быкова, но в основном его научные интересы были связаны с литературой Серебряного века. Первые работы С. П. Ильёва появляются в печати во второй половине 60-х годов. В начале 70-х годов выходит серия статей Степана Петровича о неизученных в то время проблемах творчества Леонида Андреева, его эстетической позиции и участия в литературном процессе начала XX века. За этим следует защита кандидатской диссертации «Проза Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции», состоявшаяся в 1973 году в Одессе. Последующие работы С. П. Ильёва об Андрееве, опубликованные на протяжении 70–80-х годов, были посвящены преимущественно философской проблематике основных произведений писателя — «Рассказу о семи повешенных», повести «Иуда Искариот», рассказу «Тьма» — и отличались от предыдущих герменевтическим подходом, тогда почти неизвестным советскому литературоведению. В то время интересы ученого все больше сосредоточивались на русском символизме. Он обращается к литературно-критическому наследию поэтов-символистов (К. Бальмонта, В. Брюсова), публикует с подробнейшими комментариями статьи В. Брюсова из английского журнала «The Athenaeum», частично реконструируя тексты по черновым рукописям, частично переводя с английского. В 1976 г. в польском научном журнале была напечатана статья С. П. Ильёва «Числовая символика в поэме “Двенадцать” Александра Блока», ставшая впоследствии широко известной. Уже тогда, в середине 70-х годов, Степан Петрович отверг толкование знаменитой поэмы Блока с позиций наивного реализма. И предложил

* Китова Елена, кандидат филологических наук, доцент, издательство Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского; kitova-semenova@yandex.ru

Elena Kitova, PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky Publishing House; kitova-semenova@yandex.ru

интерпретацию «Двенадцати» как произведения, построенного по законам символистской поэтики. С тех пор символика чисел и имен, наряду с художественным хронотопом, жанром, архитектоникой и композицией становятся основополагающими аспектами, в которых исследуются вершинные произведения прозы русских символистов — Федора Сологуба, Валерия Брюсова, Андрея Белого.

С. П. Ильёв теоретически проработал проблему символа в тесной связи с понятием мифа, провел границу между модернистским, предсимволистским и собственно символистским романом, что позволило ему, вопреки принятой в те годы традиции, вывести за пределы собственно символистского романа романы Д. Мережковского, равно как и некоторые произведения тех, кто создавал символистскую прозу в полном смысле этого слова. Ученый горячо спорил с теми учеными, которые продолжали предъявлять к этой прозе критерии оценок реалистической литературы и некорректно оценивали «удачи» и «неудачи» писателей-символистов. Безусловно, Степан Петрович тонко чувствовал специфику своего предмета. Привлекая факты и символику многих культур, которые могли быть известны символистам, исследователь не боялся порождения дополнительных смыслов, выходящих за пределы так называемого замысла автора: он не только «вычитывал» эти смыслы из произведений, но дополнял и восполнял эти произведения, что было вполне и в духе самих символистов, и в духе бахтинской концепции диалога.

Итоговой работой Степана Петровича стала его докторская диссертация «Поэтика русского символистского романа», защищенная в конце декабря 1991 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, и, соответственно, монография «Русский символистский роман: аспекты поэтики» (Киев: Лыбидь, 1991). В данном исследовании полнее всего реализовалась научная позиция С. П. Ильёва, раскрылись его методологические принципы и индивидуальная методика.

Степан Петрович не утратил интереса и к поэзии. Он исследовал и сопоставлял поэтические произведения Андрея Белого и Блока, Белого и Ахматовой, анализировал украинские переводы поэмы «Двенадцать», а в последние годы руководил диссертацией по творчеству М. Цветаевой. С предисловием С. П. Ильёва вышла избранная проза А. Грина (Одесса: Маяк, 1991), а позднее исследователь подготовил книгу «Огненный ангел» В. Брюсова с весьма детальным справочным аппаратом и приложениями (М.: Высшая школа, 1993).

Степан Петрович часто выступал с докладами по разнообразной проблематике на международных конференциях. Один из последних его докладов — «О поминальных циклах в русской литературе. Поминальный цикл Осипа Мандельштама (Стихи памяти Андрея Белого)» — был сделан в октябре 1993 года, а последний — «Тип благородного разбойника в творчестве Пушкина» — 30 марта 1994 г. на заседании Пушкинской научной комиссии города Одессы, которую он в то время и возглавлял.

Среди последних прижизненных публикаций ученого — «Художественное пространство в романе “Петербург” Андрея Белого» (Грозный, 1991), «Символические значения собственных имен иноязычного происхождения в русской прозе начала XX века (на материале романов Андрея Белого)» (Вена,

1991), «Роман “Доктор Живаго” Б. Пастернака в свете поэтики символизма» (Познань, 1993), «“Ум” и “горе” в комедии Грибоедова» (Смоленск, 1994) и др. Ряд статей Степана Петровича остался после его кончины неопубликованным.

* * *

В предыдущих выпусках нашего сборника были опубликованы статьи С. П. Ильёва «Симфония, или Гармония противоположностей» (Вестник РХГА. Филологические науки. 2021. Т. 2, вып. 2. С. 120–133) и «Притча о блудном сыне в “Исповеди” Аврелия Августина и “Огненном ангеле” Валерия Брюсова» (Вестник РХГА. Филологические науки. 2021. Т. 2, вып. 4. С. 109–119).

Предлагаемая вниманию читателей статья сохранилась в архиве ученого. Она была написана во второй половине 80-х годов прошлого столетия и в 1988 году отправлена в Тбилиси, однако никакими сведениями о ее публикации редакция не располагает. В 1994 году, планируя отослать ее в «Вопросы русской литературы» (Симферополь, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского), С. П. Ильёв считал, что статья должна быть заново отредактирована. Вторую редакцию ученый осуществить не успел. Поэтому незначительные правки, касающиеся главным образом стилистики, внесены автором настоящего предисловия. Подготовка данной статьи к печати, включая аннотации, была осуществлена членами редколлегии (Е. Китовой и Н. С. Широглазовой). Некоторые пояснения к тексту статьи даны на усмотрение редактора в подстрочных примечаниях с пометой — *примеч. ред.*

С. П. Ильёв

ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО В ЕГО КНИГЕ «ВЕТЕР С КАВКАЗА»

Статья посвящена выявлению и описанию литературно-творческих рефлексий Андрея Белого, которые были мотивированы впечатлениями его поездки по Кавказу и встречей с группой грузинских поэтов «Голубые роги», наследников западноевропейского и русского символизма. Внимание автора статьи сосредоточено на творческих замыслах Андрея Белого, его художественных образах, ярких ассоциациях и приемах. Специфические особенности творчества Белого, в том числе и его книги «Ветер с Кавказа», обусловлены прежде всего символическим мировосприятием писателя и его новаторским подходом к языку. Помимо непосредственных впечатлений от явлений природы Белый постоянно рассуждает о явлениях онирической действительности: природе сновидений, их логике, темном языке, их месте и значении в искусстве. В ходе исследования автор приходит к выводу, что различные культурно-исторические ассоциации путевых заметок Белого были вызваны не только глубоко личными воспоминаниями, дружескими встречами, великолепным горным ландшафтом, но и мифами античными, литературными и в целом — обширными знаниями писателя в области мировой культуры.

Ключевые слова: литературно-творческие рефлексии, миф, память, символическое мировосприятие, онирическая действительность, русский символизм, грузинский символизм.

S. P. Ilyev

LITERARY AND CREATIVE REFLEXIONS OF ANDREI BELY IN HIS BOOK 'WIND FROM THE CAUCASUS'

The article reveals and describes of Andrei Bely's literary and creative reflections, which were motivated by the impressions of his trip to the Caucasus and his meeting with the group of Georgian poets 'Blue Horns', heirs of Western European and Russian Symbolism. The article focuses on the creative intentions of Andrei Bely, his artistic images, vivid associations and stylistic techniques. The specific features of Bely's works, including his book *Wind from the Caucasus*, are primarily due to the writer's symbolic worldview and innovative approach to language. In addition to direct impressions from the phenomena of nature, Bely constantly reflects on the phenomena of dream reality: the peculiarities of dreams, their logic, dark language, their place and meaning in art. In the course of the research, the author concludes

that the various cultural and historical associations of Bely's travel notes were triggered not only by deeply personal memories, friendly meetings, magnificent mountain scenery, but also by ancient myths, literary myths, and in general — by the writer's extensive knowledge of world culture.

Keywords: literary and creative reflections, myth, memory, symbolic worldview, dream reality, Russian Symbolism, Georgian Symbolism.

Впечатления — записи Вечности.

Андрей Белый

На вершинах гор мы видим время.

Андрей Белый

Книга Андрея Белого имеет подзаголовок, определяющий ее жанровую форму, — «Впечатления». Отсюда — «рефлексии» как терминологически более строгое и узкое обозначение того комплекса впечатлений, которые отраженно обращают внимание читателя к творческим заботам, замыслам, образам, произведениям прошлого и настоящего как в творческой биографии писателя, так и за ее пределами. Здесь литературно-творческие рефлексии мотивированы впечатлениями автора от поездки по Кавказу, а точнее — впечатлениями от Грузии, ее истории, культуры, географического положения, особенностей рельефа и даже геологического строения, минералогического состава и цветового спектра пород. Но таково свойство таланта Андрея Белого, что он умеет преобразить и одухотворить этот сухой перечень из разных областей знания настолько, что читатель не замечает «учености» автора или наукообразия его изложения, так увлеченно, так страстно, так лично прочувствовано все, на что обращает свой взор и свое слово этот художник, независимо от того, создаст ли он книгу стихов, художественной прозы или публицистики, насыщенной знаниями из всех областей искусства и науки, а шире — мировой культуры.

Недаром уже в начале книги Белый замечает: «нужна и культура, чтобы взращивать мысли» [1, с. 16]. Он демонстрирует высокую культуру мышления, как бы не заботясь о ней, даже в тех случаях, когда с сокрушением признается в досадных пробелах своих познаний. «Вы нас — не знали», — с упреком говорят ему грузинские поэты. И я — поникал: *mea culpa!*» [1, с. 191]. И тут же он переходит к проблеме культуры:

Да, Грузия переполнялась культурой <...>; они — старше; нам — надо учиться во многом у них; и учили: в застольных речах, поминая любезные символы: Лермонтов, Пушкин; а я? Мог ли я в переводе Бальмонта прочтя Руставели, ответить им той же монетой? Нет: я — сидел, убивался ... [1, с. 191]

Центральное событие книги — встреча писателя с группой грузинских поэтов «Голубые роги», наследников западноевропейского и русского символизма, учеников Сологуба, Бальмонта, Блока и Белого. Идеальный вождь и теоретик группы «Голубые роги», сыгравший в ней видную роль наряду с П. Яшвили и Т. Табидзе, Григол Робакидзе посвятил творчеству Белого большую статью, в которой заявил себя конгениальным критиком, проницательно оценившим художественное и философское значение романов «Серебряный голубь» и «Пе-

тербург» как двух частей апокалиптической трилогии, обещанной автором [10]. Вскоре Робакидзе издал книгу «портретов» русских писателей-мыслителей, галерею которых завершал Андрей Белый [12].

Эти факты стали известны Белому только в дни его пребывания в Грузии летом 1927 г. В его книге имя Григола Робакидзе упоминается часто и с сожалением о том, что личное знакомство с ним тогда не состоялось (он был в Берлине). Перечисляя имена новых знакомых из группы «Голубые роги», Белый пишет:

Вот общество наше, да Г. Робакидзе — невидимый, но появившийся изо всех ртов: отворяется рот: из него Робакидзе выходит; рассказывали о его силуэтах; ведь трогательно, что грузин углубляется — в Гоголя, Лермонтова, в Чаадаева, в нас, символистов... [1, с. 190]

Впоследствии Белый и Робакидзе познакомились и переписывались [6]. 12 августа 1927 г. Андрей Белый писал из Кучино Р. В. Иванову-Разумнику:

В Тифлисе сошелся с группой грузинских поэтов: люди милые, интересные, культурные; меня очень тронули 1) яркой любовью к Пушкину, Лермонтову и др. нашим классикам, 2) ощущением своей преемственности и связью с символизмом, в частности с русским символизмом: Брюсова, Блока, меня здесь знают, часто трогательно любят; словом, в Тифлисе мы с К. Н.* неожиданно попали в свою среду. — <...> в частности, я говорю о кружке поэтов, писателей и критиков, имеющих девиз «Голубые Роги»; и я в итоге недели общения получил настоящий, старинный «голубой рог»; «голуборогизм», насколько я понял, есть то, что мы когда-то называли «аргонавтизмом» с тою разницей, что «Аргонавты» возникли в 1903 году, а «Голубые роги» в 1915–16–17 годах. Все это люди приемлющие 1) символизм, 2) проблему культуры, 3) социальную революцию; но все это — «беспартийные» [7, с. 234].

Андрей Белый не был бы символистом, если бы мимо его художественного сознания прошло само название группы грузинских поэтов — «Голубые роги». Находясь в Аджарии, он словно предчувствует присутствие символа в окружающей его природе. Вот он оглядывает цепи кавказских гор и любитесь снегом, еще не сбежавшим «с рогов голубых» [1, с. 10] — аджарских утесов. В другой записи читаем: «карабкаясь к даче, мы видели, как запахнулись окрестности: в серые, в сизые, в синие мути; сквозь них пропоролись холмов голубые рога» [1, с. 16]. Рассуждая о «субстанции снов», Белый пишет о них как «роге изобилия» [1, с. 21] для художника, но эта мифологема уже воспринимается по ассоциации с «голубыми рогами», как и «рогатый аджарец» с его «гортанною песней» [1, с. 13]. В дальнейшем слово «рог» обогащается новыми смыслами: политическими, этническими и этическими. Говоря о шовинизме и национализме, Белый решительно отмежевывается от тех россиян, которые любят пошлые анекдоты о «людях восточных». Отвергает он и миф о национализме грузин, видя в таком огульном подходе к народу затаенный рецидив великорусского

* Клавдия Николаевна Васильева-Бутаева (1886–1970) — вторая жена Андрея Белого. — *Примеч. ред.*

шовинизма черносотенцев. И вот как в этом контексте по-новому заиграли новые смыслы слова «рог»:

Когда говорят мне о национализме грузин, я не слушаю; «русское» «шило» таимое — чувствую; это припрятанный рог: настоящего «русского зубра»; грузинских «рогов» я не видел; я видел другие рога, из которых, согласно обычаю древнему, пьют дружелюбно, братаясь вином беседою [1, с. 52].

Чувство дружелюбия, идея братства словно подсказаны грузинским и русскому писателям самой природой, когда Белый пишет; «вправо — встали огромные горы небесного цвета, (от дымки вечерней) — семьей рогов голубых...» [1, с. 138] В этом контексте сцена встречи с Паоло Яшвили, «старшим среди братьев культурной семьи» [1, с. 145] поэтов группы «Голубые роги», воспринимается читателем как эстетически мотивированная и психологически обоснованная. Белый глубоко осознал и почувствовал культурное значение группы и ее заглавного символа: «мне рог подарили Табидзе: в него затрублю» [1, с. 202].

«Голубые рога» как «союз братства поэтов» был родственно близок русскому писателю, пережившему в прошлом как союз братства символистов эпохи московских «аргонавтов», журнала «Весы», издательства «Мусaget», так и антропософскую идею всемирного братства людей в процессе духовного преображения. В названии группы «ордена голуборожцев» Белый правильно уловил все богатство значений, охватывающих материальную и духовную историю грузинской культуры. Быть может, он не читал декларации юного Тициана Табидзе, видевшего в названии группы выражение «подлинно грузинского мирозерцания»: роги, из которых пьют вино, — «характерная принадлежность грузинского быта», а «голубой цвет — это цвет романтики» и символ философского идеализма [14, с. 84].

О заочном знакомстве с поэтами группы «Голубые роги» свидетельствует сам Андрей Белый: о ней ему рассказали Сергей Городецкий и Сергей Есенин; творчество Паоло Яшвили ему знакомо по русским переводам, «читал о нем — тоже», поэтому «с первого слова Паоло Яшвили мне стал и понятен, и близок; казалось: года мы общались; он знал ведь по книгам меня; я — узнал его сразу...» [1, с. 145] И в ответ на слова Яшвили о давнем знакомстве грузинских поэтов с ним Белый кратко и страстно восстанавливает факты, события, замыслы и намерения как вехи предыстории своей не случайной духовной связи с «поэтической Грузией»:

Я сам искал случая ближе узнать своих братьев грузинских по творчеству; я о них слышал давно; может быть, от Бальмонта еще, когда он проповедовал всем Руставели; я знал, что Тифлис есть культурнейший центр поэтический; помнится, что в 21-м году еще, после рассказов С. М. Городецкого, передававшего мне приглашение приехать в Тифлис, — я тянулся душой к поэтической Грузии; но — являлась препопа; мой путь протянулся на запад; свидание с «братьями» в сфере культуры искусств отложилось надолго [1, с. 145–146].

Яшвили не скрыл, что ко времени встречи в представлении грузинских поэтов «портрет» Андрея Белого как человека и писателя был значительно

подмалеван; общими дружными усилиями критики дореволюционной и советской была создана «кариатура» — удобная мишень для издевательских выпадов невежд и легковых читателей. В следующем горьком признании ощутима отравленная атмосфера, в которой жил Белый в середине и в конце 20-х годов: «даже друзья моих книг на меня переносят порой припах воня, которой меня обلبавают» [1, с. 147].

А в эти дни «мистик» трудился над уникальным исследованием стиха пушкинской поэмы [5]. И голубые горы (роги), солнце в лазурном небе, пышная тропическая растительность мощно стимулировали научные и творческие силы писателя:

Все эти дни — вычисляю ритмический жест; «Медный Всадник», исчисленный строчка за строчкой, простерт на полу в виде острых зигзагов кривой, занимающей около двух сажений; я же, сев на карачки, вожу по кривой карандашиком... [1, с. 147]

Одновременно обдумываются темы будущих лекций. Он размышляет над вечным вопросом: «Зачем мы, писатели, пишем?» В новых условиях, когда «социал-обыватель» «уплотнился в массу» и стал диктовать художнику свои условия, вновь оправдалась формула Салтыкова-Щедрина: «писатель пописывает, читатель почитывает». Белый пророчески предсказал современную «маскультуру», «подпираемую» критикой газетных полос: «Чтоб понятно! И чтоб — для трамвая!» Белый упредил полемику 30-х годов по вопросу чистоты русского языка. Газетчики и сов-буржуи создали воляпюк, расшатав нормы литературного языка. Здесь приоткрыта тайна новаторского подхода писателя к языку. Источник его «неологизмов» — словарь живого великорусского языка В. И. Даля! «За него я терплю много лет и от критика, и от буржуа; в одной из газет критик, звавший к понятности, выписал дичи словечек моих; эта дичь, им отмеченная, — слова Даля» [1, с. 150].

Важное признание сделал Белый по психологии творчества, в частности, добавлявшее штрих в историю создания романов «Серебряный голубь» и «Петербург»:

Им (критиком-крикуном. — С. И.) скрыт и тот факт, что задание в технике организации слова идет по сложнейшей кривой, что тенденция произведения написанного далеко не всегда соответствует замыслу: <...> я когда-то садился писать продолжение «Голубя», а написал — «Петербург» [1, с. 154–155].

В психологии творчества и в художественной практике Андрея Белого сны и сновидения составляют специфическую проблему, и лучше всех это понимал сам писатель. Отсюда постоянство его размышлений о природе снов, их «логике», их месте и значении в искусстве. «Субстанция снов» и «логика ассоциаций» («лес символов», по Бодлеру, «заросли снов», по Белому) — этот забытый язык архаического человека, сохранившийся в подсознании современника, — вот что может объяснить связь между впечатлением от явлений природы и приемами творчества. Рассказав свой сон спутнику и услышав его реплику «Вот логика в духе романа “Москва”», Белый дал оригинальные характеристики стилистической фактуре и ком-

позиции романной дилогии «Московский чудак» и «Москва под ударом» «в онирическом ключе»:

Но «Москва», первый том, в стилистическом, найденном мной в Коктебеле приеме, — продукт собирания камушков; сперва раскладывал их; Макс Волошин смеялся: «Ты дрянь собираешь!» <...> я же — мозаичистом стал; осенью сел за «Москву», и — увидел: мозаика стала — приемом; я стал подбирать слово к слову, так точно, как камушки я подбирал в Коктебеле; иные сказали, что — дрянь, а иные...

Батумские камушки — станут мне томом вторым [1, с. 22].

От сна о потерянном Ольгой Форш* каблуке Белый переходит к снам вообще: к «сонной логике», принципам развертывания сновидческих сюжетов, правомерности использования сновидений в произведениях искусства вообще и в своем творчестве в частности. Полемизируя с критикой, объявившей его «мистиком» за приверженность к явлениям онирической действительности, Белый отстаивает свое право на художественное изображение явлений из сферы подсознательного: «я — зарисовщик весьма интересного мира, имеющего свою логику...» [1, с. 41] Этот «опыт» он связывает с миром детства — «проблемой младенчества», которая спроектирована на внутренний миг взрослых. Процесс развертывания метафоры, характерный для мироощущения младенца, стал приемом повести «Котик Летаев» и романа «Московский чудак».

Весь мой «Котик Летаев» — прием; в нем показано, как разыгралась метафора в мире ребенка; «Чудак», за которого так достается мне крепко, — прием: показать, что получится, если мы будем в себе культивировать сон наяву... [1, с. 42]

Говоря о том, что тот материал, на котором основаны прием и сюжет, им изучен и осознан, Белый прибавляет:

сну говорю, как и Пушкин:

Я понять тебя хочу;

Темный твой язык учу** [1, с. 42].

По наблюдениям писателя, этот «темный язык» символов онирической действительности особенно затруднен для понимания на границе сна и яви: «фабулу сна деформируют миги пробуды; та фабула всегда — метафора, в ее реальность не веришь во сне; <...> а пробуд убивает символику; абракадабра от сна остается, с которой не знаешь, что делать» [1, с. 43]. Но в своем импровизированном исследовании сновидений Белый идет еще дальше, доказывая

* Ольга Дмитриевна Форш (1873–1961) — русская советская писательница, драматург, автор исторических и художественно-мемуарных романов «Горячий цех», «Радищев», «Сумасшедший корабль», «Ворон» и др. — *Примеч. ред.*

** Финальная строка из стихотворения А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» на самом деле звучит так: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...». Стихотворение с такой заключительной строкой, как его цитирует А. Белый, было впервые напечатано в 1841 г. В. А. Жуковским (см.: Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. Л.: Наука, 1977. С. 456). — *Примеч. ред.*

возможность сна во сне и даже «роя снов», в результате чего родилась своеобразная их классификация и возник замысел книги о снах-странствиях. Вот какое поразительное признание сделал Белый:

Только в двадцать шестом году, не на яву, а во сне, я припомнил, связал прелогично в картину отчетливых странствий — все сны: вспомнив это, — проснулся я с чувством, что в виденном сне я 1) припомнил рой снов, 2) я привел их в порядок, 3) я их интересно связал в «Путевые заметки», которые мог бы сейчас написать ... [1, с. 44]

Позднее в «Дневнике писателя» Белый назвал это явление «Описанием моего путешествия в «Я» [2, с. 131].

Известно, что в антропософии Рудольфа Штейнера именно в сновидениях обнаруживает себя так называемое «второе пространство» — сфера припоминаний и воспоминаний (анамнезис). Онирические путешествия в таком пространстве привычны героям всех эпических произведений Андрея Белого, сохранившего антропософские представления и в пору разочарования в Штейнере (к середине 20-х годов). Один из «перманентных», как его назвал автор, снов дает читателю понять, что «путешествие» из Москвы на Кавказ, а затем — по Кавказу началось для него давно, в юности, и сам его исток — на Кавказе. Этот сон — регулярен, его периодичность — раз в пять лет, начиная с 1903 года — даты смерти отца писателя, профессора-математика Н. В. Бугаева: «... я вижу: мы думали — умер отец; он же жив был: уехал себе на Кавказ, свою родину; жил близ Душета; и вдруг — воротился; живет теперь там, где и умер» (*живет* на Арбате, близ Денежного)...» [1, с. 45] По Белому, его путешествие совершается одновременно и в снах, и в яви, т. е. в двух пространствах, а сам факт поездки на Кавказ — «трансплантация памяти в сон: перед кончиной отца мы должны были ехать вдвоем на Кавказ...» [1, с. 45] Пространство сна и яви как прошлого и настоящего и как реализация идеи четырехмерного континуума вместили воспоминания о крае, связанном с именами князя Чавчавадзе и будущего профессора Бугаева. На пути к Владикавказу Белый и сопровождавшие его грузинские поэты подъезжали к Душету. И тут ему припомнились рассказы отца:

И предо мною Душет возникал: <...> припоминался мне князь Чавчавадзе, к которому гашивать ездил «Василий Бугаев» и с ним распивать кахетинское; старые годы живели в рассказах отца, — скорей деда по возрасту (в тридцать седьмом он родился); он в сороковом году помнил уж эту долину; в то время жил Лермонтов под Машуком; Лев Толстой еще не был здесь [1, с. 203].

В известных воспоминаниях Белого рассказано о том, что В. Н. Бугаев (р.1837) в год смерти Лермонтова (1841) отлично помнил осаду лезгинами маленькой крепости близ Душета [3, с. 26]. Белого поражает точная память трехгодовалого «Коленьки» Бугаева, подкреплённая свидетельством ученого-лезгина Ингарокве: «Факт, рассказанный вами, действительно был в Анануре, который есть крепость, Душет защищавшая...» [1, с. 204]

Воспоминания и припоминания — перводвигатель культурно-исторических ассоциаций путевых заметок Белого. Разве мог он, находясь в Аджарии,

не вспомнить о Колхиде и связанном с нею античном мифе о «золотом руне» и плавании аргонавтов?! Ведь в начале века кружок московской молодежи, группировавшейся вокруг Белого, Владимирова и Петровского, назывался «Аргонавты»; с ним связан и ранний период творчества Белого, и специальная глава посвящена ему в мемуарах на склоне лет. В словах автора онирическая действительность мифа, приметы ландшафта, воспоминания о годах, прошедших под знаком «Арго», — все сплавляется в новый синтез — творимую художественную действительность: ту самую Колхиду «с ярко-красной, коричневой, золотожелтой землей “руном золотым” (залежь охры); <...> и ты понимаешь, что, может быть, именно в эти места притянулись мифические аргонавты...» [1, с. 28–29] Припоминание своего стиха («Встали груди утесов...»*) вызывает автобиографическую ассоциацию, дающую оценку идейным исканиям юных московских символистов в свете нового опыта автора:

Детский стих, «Аргонавты» («искатели новых путей»), четверть века назад мной написанный, лозунгом был; был кружок «Аргонавтов», еще молодых символистов; мы верили, что аргонавты причалят в страну «Золотого Руна»; двадцать лет плыли мы по идейным течениям, вдоль островов, очень многих редакций, нигде не задерживаясь, <...> но не приплыли, рассеялись к пристаням; я же — приплыл; мы — приплыли, мой спутник и я, — в страну древнюю, в пламенную Колхиду; руна мы не ищем; «руно» — знак всего обновленного мира; но странно, в потопной стране, я нашел свой ландшафт [1, с. 38].

Найденный ландшафт — много «лазури» (голубизны), «золота» (света и солнца), утесов, воды и — «езде вместо солнца — ослепительный пурпур огня» [1, с. 39].

По признанию писателя, здесь он сказал «да» своему «аргонавтизму», однако в письмах это отнесено в прошлое и ему сопутствует печаль прощального слова:

«Здесь все — миф и рай»; но «мифы» — умерли; «рай» — потерян; я, старый аргонавт, после 25-летних скитаний пришел-таки <...> к берегу страны Золотого Руна; и согласился с собой, что все это великолепие — «среди всплесков тоски» [10, с. 238].

Помимо мифов античных, Кавказом живы мифы литературные, связанные с именами писателей, художников, музыкантов. И первое имя в этом ряду — имя Пушкина, автора стихотворения «Не пой, красавица, при мне...», которому Белый посвятил специальный труд [4]. Стихи о другой жизни и берегу дальнем Белый понимает как «берег времен» — прошлое, тысячелетняя история Грузии. Воспоминания о прошлом Грузии «потоками ассоциаций просятся лечь на бумагу» [1, с. 64], и они начинаются с Тифлиса, который воспринимается подсознанием в цветомузыкальном ключе с опорой на традицию Скрябина (тональность) и Бетховена (ритм, подаваемый звуком).

Однако кавказские впечатления Белого в значительной степени окрашены в тона живописи Врубеля. Ход ассоциации: от картин Врубеля — к картинам

* Строка из стихотворения Андрея Белого «Золотое руно» (1903). — *Примеч. ред.*

Кавказа и вывод: «... вся природа точнее скопировала живописную технику Врубеля; или вернее всего: Врубель вынул отсюда разбитые радуги крыльев своих падших ангелов...» [1, с. 75] Знакомство с природой Кавказа объяснило Белому живопись «декадента» Врубеля: «Врубель взял — добросовестно, скромно, умеренно, кой-где натуру природы, укрыв подмалевкою “в с т л е” природы; в эпоху глумленья над Врубелем у нас глаза не видали природы, а видели “а ля” природу...» [1, с. 75] Пресловутое «декадентство» Врубеля, его новаторская техника — это «декадентство» форм и красок Кавказа, «Демон» Лермонтова и Врубеля обрел единство источника и замысла в кавказском утесе, дающем ассоциацию с «рогом» — символом силы, власти, могущества, демонической воли. Имя Врубеля сопровождает многие страницы кавказских впечатлений Белого: в кавказской природе господствует Врубель. Но, расставаясь с Кавказом, Белый говорит о буйстве колоритов в духе теории синтеза искусств: «все наполнилось полифоническим гудом: хребты, как десятка органов, звучат удивительно: пересечением Баха и Скрябина...» [1, с. 228]

Как видно, кавказские впечатления Андрея Белого складываются в процессе синэстезии, в котором участвуют все чувства автора, реагирующие на многообразие явлений природы и культуры, и в частности искусства. В этом случае нельзя пропустить страницы, посвященные встречам и беседам писателя с В. Э. Мейерхольдом, театр которого в те дни находился в Тифлисе. Универсализм Мейерхольда как режиссера сближал этих двух художников, а потому театральные замыслы, независимо от их реализации, вызывают восторженные оценки Белого, ибо «все, чего ни коснется В. Э., живо вспыхивает и художественно процветает: театр, быт, жизнь, мелочи...» [1, с. 55] В Тбилиси обсуждался проект постановки драматизированного романа «Москва», и Белый оценил конгенитальность мейерхольдовского принципа, адекватного художественной концепции его творчества: «принцип движения, данного в статике» [1, с. 55], характерный для техники кино.

Установка «Москвы» на «винте» — привела (меня) в восхищенье.

— Откуда вы вытянули из меня его?

— Да из всех книг, начиная с «Симфоний»; у вас — «все во всем», и в «Москве» это «все во всем» выражено; все квартиры сплелись друг со другом; <...> словом — принципы кинематографа, плюс тема Белого: «Все во всем» [1, с. 77].

Для постановки «Москвы» по принципу «винта» требовались, по замыслу режиссера, «этажи, акробатика, лестницы» и, восхищаясь гениальным проектом, Белый шуточно подумал:

Немногим ошибся писатель Булгаков, в романе своем («Роковые яйца». — С. И.) предсказавший погибель В. Э. от сверженья трапеции с группой голых бояр; гибель эта весьма угрожает В. Э., когда даст он «Москву»: о пяти этажах! [1, с. 55]

В результате Белый принимает решение переработать свой текст в соответствии с гениальным замыслом Мейерхольда: «Надо заново все провинтить. Решено: <...> я текст — завинчиваю: мейерхольдовский винт пахнет эрою!» [1, с. 78]

Нет ничего удивительного в том, что Белый загорелся идеей режиссера, ведь, по его убеждению, «В. Э. Мейерхольд — режиссер-педагог» [1, с. 79] не только для актеров и театральных деятелей, но и для художника слова. Как уже было сказано, Белый изучал ритм («тема — заветная, тема — любимая») [1, с. 194] на материале стиха «Медного всадника» Пушкина. Согласно Белому, ритм есть независимая от трафаретов метрики переменная, диалектика соотношения строк. Ритмическая реализация («звук») произведения подчиняет его образную систему, лексику, колорит:

В звуке мастеру — подано «эхо» среды социальной; так мыслилось Пушкину, Блоку — и всем настоящим поэтам; В. В. Маяковский, прекраснейший «мастер», преточно сказал: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха» [1, с. 195].

В словах Маяковского Белый великодушно узнал свою заветную мысль, высказанную им еще в 1917 году в книге «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» и в ряде других трудов. Естественно, что так широко понимаемый ритм переносится со стихов на различные виды искусства и выходит за его пределы, чтобы объяснить рождающиеся образы Кавказа. В поисках аналогий своим впечатлениям Белый вспоминает стиль другого театрального художника, который в середине 20-х годов осуществил постановку его «Петербурга», а именно: как артист М. А. Чехов подает аналогию в своем ритмическом жесте и в паузе, выявляющих новые рельефы действительности и насыщающих ее новыми смыслами и тем преобразующих её. И, обращаясь к своим конкретным путевым впечатлениям, Белый развивает свою аналогию:

И эти ландшафты — имеют способность: стать в жесте — иными; как Чехова надо не раз в ролях Гамлета, Эрика, Фразера видеть, чтоб видеть зигзаг основного огромного жеста; <...>

Еще аналогия — в паузе: Чехов играет — от паузы, а не от слова; <...> Чехов, вставши в круг роли, из центра его — молчаливо является [1, с. 244–245].

В результате обретается единство из потенциальной энергии паузы и ритмического жеста — «кинетика жеста», рождающая слова художественного произведения на сцене. Аналогия «Кавказ и Чехов», в отличие от аналогии «Кавказ и Врубель», на мгновение озадачивает своей парадоксальностью даже самого автора, но ведь его диалектика ритма и призвана открывать новые смыслы там, где косное мышление окончательно тормозит перед мнимой несовместимостью мертвой природы и творчества, а потому, прибавляет Белый, «Мне горы Кавказа увиделись в потенциальной энергии паузы ...» [1, с. 245], подсказанной гениальным искусством артиста.

Аналогиям Белого чужд формализм, в них приемы формальной логики заменены ассоциативно-сюжетными приемами, столь характерными для великих новаторов, особенно близких Андрею Белому и его «братьям» — поэтам из группы «Голубые роги». В этой среде были привычны аналогии между русскими и грузинскими символистами. Еще Г. Робакидзе наметил параллели: «Александр Блок — Тициан Табидзе», «Валерий Брюсов — Паоло Яшвили» и т. п. В творчестве грузинских поэтов он усматривал влияние русских символистов, а о Табидзе писал: «... среди грузинских поэтов он пережил Андрея

Белого глубже всех» [11, с. 51]. Впоследствии Табидзе подтвердил эти слова признанием в письме Андрею Белому (16 июня 1929 г.):

С Вашим приездом нас осеняет величие русской поэзии, трепет которой мы осознали, как только осознали жизнь <...> Мучительно приятно, что и дальше мы проходим сквозь А. Блока и А. Белого и еще больше гордимся, что мы непосредственно в личном общении с Вами проходим этот путь. Как будто после Вас мы во второй раз родились для поэзии [13, с. 239].

Табидзе — автор двух статей о творчестве Андрея Белого (1927, 1934), к сожалению, мне не доступных, как и его рецензия на роман «Петербург» для тифлисской газеты «Сакартвело» [14, с. 56].

На сложность проблемы «Андрей Белый и Тициан Табидзе» в свое время справедливо указал Нугзар Цховребов [15]. Размышляя о судьбе русского и грузинского символизма в связи с угрозой романтизма, Белый сопоставляет «лидеров» — Валерия Брюсова и Паоло Яшвили: «... тем, чем был Брюсов для нас, молодежи, в начале столетия, в первые годы его, — тем Яшвили мне видится для поэтической Грузии ...» [1, с. 167], разумеется, с поправкой на эволюцию искусства символизма, историческую обстановку и национальные традиции. Возвращаясь к мифу, он видит в Яшвили «Язона аргонатов XX века, поэтов Колхиды», но отдает себе отчет в условности мифопоэтической аналогии.

В беседах с грузинскими поэтами и в размышлениях Белого заметное место отведено личности и творчеству А. Блока («любят поэзию Блока друзья мои» [1, с. 183]), хотя он и делает оговорку («я теперь не люблю говорить о покойном поэте; о нем говорил и писал достаточно: слишком достаточно» [1, с. 182]), смысл которой раскрывается только на последних страницах книги «Ветер с Кавказа».

Краткое содержание лекции «Личность и поэзия Блока» было изложено в заметке о пребывании Белого в Тифлисе («Заря Востока», 1927, 2 июля).

Основной тезис второй лекции — «Блок-символист, но не мистик...». Вывод: Блок сейчас отчасти забыт. Но лектор убежден, что настанет время, когда Блок будет также возрожден, как чудесно возрожден в наши дни Пушкин, и тогда он станет тем, кто он есть на самом деле — одним из величайших наших поэтов [8, с. 207].

Этот тезис был полемически адресован критику И. Машбиц-Верову; его вульгарно-социологическую методу истолкования якобы зараженного мистицизмом Блока Белый назвал «марксином» в критике. Белого возмутило псевдомарксистское идеологизирование творчества Блока в обход диалектики образов, в конечном счете детерминированных бытием. По его признанию, он

решил, став марксистом, на Блоке раскрыть применение диалектической критики; схема: все творчество Блока, как теза, антитеза, синтез; а — мотто — девиз В. И. Ленина: «Октябрьская революция, электрификация» (теза, антитеза), «плюс»; и — равно: социализм (или синтез); у Блока ж: «Прекрасная дама» (иль — теза), «плюс» мир «Незнакомки» — (антитезис), равны — России: в момент революции [1, с. 188].

Предложенная Белым схема развития творчества Блока страдает умозрительным подходом (в лучшем случае она гегельянского происхождения), но она, по крайней мере, выражена в терминах и понятиях Блока и самого Белого. Раздумьями о покойном друге заканчивается книга «Ветер с Кавказа». Белый возвращается к своим воспоминаниям о Блоке, пытаясь внести коррективы в его образ. Переоценка образа «прекрасного» Блока продиктована полемикой с Машбиц-Веровым и теми критиками, которые привычно противопоставляли поэтов, обвиняя Белого в «заражении» Блока «мистицизмом». Белому стало казаться, что он подал повод для столь невыгодного о себе мнения. Создав образ «прекрасного» Блока и умолчав об его «безобразиях» и «непутевой жизни», он тем самым представил «безобразного» Белого. Изживая прошлое в своих воспоминаниях, мы, по Белому, избавляемся от власти ложных мифов («глупого дон-кихотизма, себя-осмеянья для... памяти “друга”» [1, с. 293]) в настоящем. Так возникает замысел воспоминаний о воспоминаниях, призванных скорректировать впечатления наложением позднейших на предыдущие.

Безостановочный процесс творения мифов опирается на Память: память-возмездие (Немезида) и память-искусство (Мнемозина), противостоящую Забвению (Лете), тому, что за бытием. Поэтому-то Кавказские впечатления Андрея Белого так интенсивно насыщены культурно-историческими реминисценциями-припоминаниями прошлого — для верной ориентации в настоящем, что обеспечивает и преемственность времен, и жизнеспособность отошедшего во времени, и наполненность настоящего.

Говоря о благотворном значении поездок писателя на Кавказ в конце 20-х годов (1927, 1928, 1929), современный исследователь справедливо видит в книге «Ветер с Кавказа» «единство жизне- и мироощущения», преодоление трагического противоречия между «бытом» и «бытием», «временем» и «вечностью». «Современность и история, история и природа, далекое прошлое и живущее настоящее стали восприниматься Белым как некий высший синтез» [9, с. 392]. Ветер с Кавказа — это снятие центральной дихотомии «Восток — Запад» в мировоззрении и творчестве Андрея Белого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Ветер с Кавказа: Впечатления. М.: Федерация, 1928.
2. *Белый А.* Дневник писателя // Записки мечтателей. 1921. № 2–3. С. 113–131.
3. *Белый А.* На рубеже двух столетий: Воспоминания. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930.
4. *Белый А.* «Не пой, красавица, при мне...»: опыт описания // Белый А. Символизм: книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 396–428.
5. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник»: исследование. М.: Федерация, 1929.
6. Андрей Белый и поэты группы «Голубые роги»: новые материалы / публ. и примеч. П. Нерлера // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 276–282.
7. *Григорьян К. Н.* Андрей Белый в Грузии // Дружба народов. 1966. № 2. С. 230–238.
8. *Григорьян К. Н.* Из неизданной переписки Андрея Белого // Русская литература. 1979. № 3. С. 205–210.

9. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Сов. писатель, 1988.
10. Робакидзе Г. Т. Андрей Белый // ARS: ежемесячник искусства и литературы. Тифлис, 1918. № 2–3. С. 49–61.
11. Робакидзе Г. Т. Грузинский модернизм // ARS: ежемесячник искусства и литературы. Тифлис, 1918. № 1. С. 46–52.
12. Робакидзе Г. Т. Портреты (Петр Чаадаев, Лермонтов, Василий Розанов, Андрей Белый). Вып. 1. Тифлис: Кавказский посредник, 1919.
13. Табидзе Т. Ю. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964.
14. Цурикова Г. М. Тициан Табидзе: Жизнь и поэзия. Л.: Сов. писатель, 1971.
15. Цховребов Н. Д. «...Он был одним — и в жизни и в стихах» // Литературная Грузия. 1970. № 3. С. 56–60.

REFERENCES

1. Bely, A. *Veter s Kavkaza: Vpechatleniya* [Wind from the Caucasus: Impressions]. Moscow, Federatsiya, 1928.
2. Bely, A. *Dnevnik pisatelya* [The Writer's Diary]. *Zapiski mechtateley*, 1921, no. 2–3, pp. 113–131.
3. Bely, A. *Na rubezhe dvukh stoletiy: Vospominaniya* [At the Turn of Two Centuries: Memories]. Moscow; Leningrad, Zemlia i fabrika, 1930.
4. Bely, A. 'Ne poi, krasavitsa, pri mne...': opyt opisaniya ['Don't Sing, Beauty, in front of me...': An Experience of Description]. Bely A. *Simvolizm: kniga statey*. Moscow, Musaget, 1910, pp. 396–428.
5. Bely, A. *Ritm kak dialektika i 'Mednyy vsadnik': issledovaniye* [Rhythm as Dialectics and 'The Bronze Horseman']. Moscow, Federatsiya, 1929.
6. *Andrei Bely i poety gruppy 'Golubye rogi': novye materialy* [Andrei Bely and poets of 'The Blue Horns' Group: New Materials]. Publ. & notes P. Nerler. *Voprosy literatury*, 1988, no. 4, pp. 276–282.
7. Grigoryan, K. N. *Andrei Bely v Gruzii* [Andrei Bely in Georgia]. *Druzhba narodov*, 1966, no. 2, pp. 230–238.
8. Grigoryan, K. N. *Iz neizdannoy perepiski Andreia Belogo* [From the Unpublished Correspondence of Andrei Bely]. *Russkaya literatura*, 1979, no. 3, pp. 205–210.
9. Dolgoplov, L. K. *Andrei Bely i ego roman 'Peterburg'* [Andrei Bely and his novel 'Petersburg']. Leningrad, Sov. pisatel, 1988.
10. Robakidze, G. T. *Andrei Bely* [Andrei Bely]. *ARS: ezhemesiachnik iskusstva i literatury*. Tiflis, 1918, no. 2–3, pp. 49–61.
11. Robakidze, G. T. *Gruzinskiy modernizm* [Georgian modernism]. *ARS: ezhemesiachnik iskusstva i literatury*. Tiflis, 1918, no. pp. 46–52.
12. Robakidze, G. T. *Portrety (Petr Chaadaev, Lermontov, Vasily Rozanov, Andrei Bely)* [The Portraits], iss. 1. Tiflis, Kavkazskiy posrednik, 1919.
13. Tabidze, T. Yu. *Stati, ocherki, perepiska* [Articles. Essays. Correspondence]. Tbilisi, Literatura da khelovneba, 1964.
14. Tsurikova, G. M. *Titsian Tabidze: Zhizn i poeziya* [Titsian Tabidze: Life and Poetry]. Leningrad, Sov. pisatel, 1971.
15. Tskhovrebov, N. D. '...Он был одним — и в жизни и в стихах' ['...He was the Same — Both in his Life and in his Poems']. *Literaturnaya Gruzija*, 1970, no. 3, pp. 56–60.

*Н. С. Широглазова**

О ПРИСВОЕНИИ РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

15 декабря 2022 года — знаковая дата в истории Русской христианской гуманитарной академии: в этот день академии присвоили имя великого русского писателя Федора Михайловича Достоевского, чья судьба и творчество тесно связаны с Санкт-Петербургом.

Присвоение РХГА имени Достоевского благословил митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Варсонофий в преддверии Нового года и Рождества, что не могло не вызвать ощущение особой значимости этого события. Митрополит поддержал миссионерский проект епархии и РХГА о духовном просвещении: «Наше будущее целиком зависит от главной ценности русского общества — веры. Важно, чтобы молодежь не только читала, но и правильно понимала Достоевского. Он предначертал единственно правильный путь развития русского народа — покаяние, жизнь по заповедям и ежедневная устремленность к Богу. Только личный пример разделяющих эти христианские взгляды, сможет вдохновить тех, кто еще не пришел в храм».

Потомки писателя также поддержали идею присвоения РХГА имени Ф. М. Достоевского. Дмитрий Андреевич Достоевский и Алексей Дмитриевич Достоевский живут в Петербурге и поддерживают с академией тесную дружескую связь, проводят встречи со студентами, преподавателями и учеными-достоевистами.

Ректор РХГА Д. К. Богатырёв в одном из интервью рассказал о том, что Достоевский для него — это не только самый петербургский писатель, но и

* Широглазова Наталья Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной филологии и лингводидактики Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского; natalya.shiroglazova@mail.ru

Natalia S. Shiroglazova, PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Foreign Philology and Linguodidactics of the Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; natalya.shiroglazova@mail.ru



Рис. 1. На фото слева направо: праправнук писателя Алексей Достоевский, ректор академии Дмитрий Богатырёв, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Варсонофий, иерей Илия Макаров

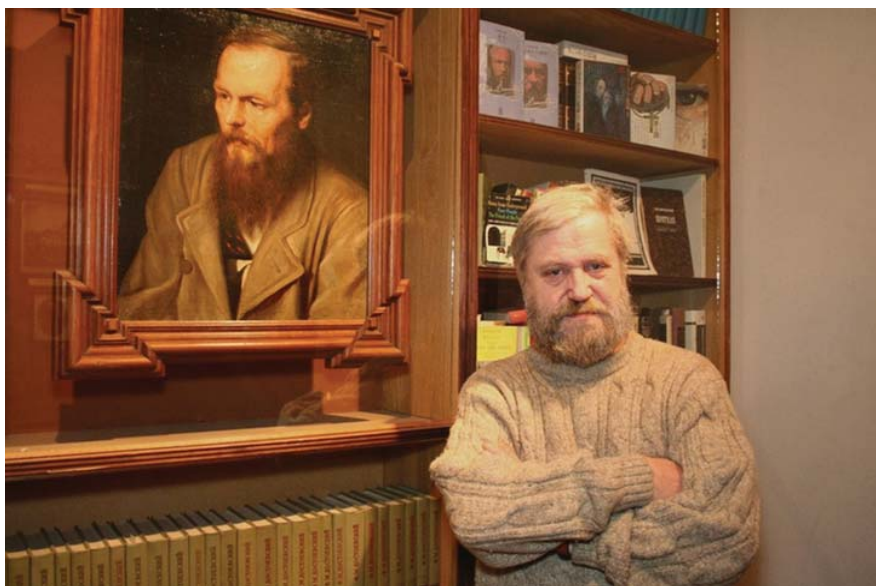


Рис. 2. Правнук писателя Дмитрий Достоевский

исконно русский мыслитель, а также символ апостольского служения, поэтому носить имя Достоевского — большая честь для вуза. РХГА — вуз светский, но при этом по ценностным установкам своей работы — христианский. Профили образовательных программ и области научных исследований академии представлены такими направлениями, как философия, богословие, филология, психология, педагогика и искусство.



Рис. 3. Ректор академии Дмитрий Богатырёв на открытии XXV научно-практической конференции молодых ученых «Modernity: человек и культура»

Имя Ф. М. Достоевского для академии — не формальность, а глубоко и серьезно осмысленный символ. За именем великого русского писателя стоят определенные идеи и смыслы, а потому формируются новый культурный контекст и новый образ РХГА, которые транслируются вовне. Имя Ф. М. Достоевского теперь для академии не только важное слово, а ключ к пониманию действительности и самих себя, а значит оно — живое бытие, обогащающее социокультурный опыт и объединяющее в себе рациональное и эмоциональное, материальное и духовное.

Федор Михайлович Достоевский всегда незримо присутствовал в жизни Русской христианской гуманитарной академии и словно покровительствовал ей. Академия выиграла и успешно реализовала два серьезных гранта фонда фундаментальных исследований, приуроченных к двухсотлетию со дня рождения писателя. В октябре 2021 года в РХГА прошла научно-практическая конференция, посвященная Ф. М. Достоевскому и отражению его творчества в отечественном и зарубежном кинематографе. Произведения писателя и сегодня вдохновляют деятелей искусства, потому что в вопросах человеческого существования и по сей день невозможно превзойти открытую им сокровенную сферу жизни человека — духовную и практическую, нравственную и религиозную. С. Л. Франк называл Достоевского апостолом человечности. Мир Достоевского — мир динамичный, наполненный неожиданными жизненными явлениями и нестандартными ситуациями, проверяющими на прочность духовный мир героев и наш мир как участных читателей. Благодаря меняющемуся и развивающемуся внутреннему движению персонажей и их неординарности, романы Достоевского всегда выступают загадкой и вызовом для режиссеров и сценаристов. Герои Достоевского,



Рис. 4. Ректор академии Дмитрий Богатырёв, директор музея Достоевского Наталья Ашимбаева, преподаватели и горожане во время возложения цветов к могиле Достоевского

подчиняющиеся особой метапсихологии автора, интерпретируются в мировом кинематографе совершенно особым образом и особым образом — всегда в личностном плане — воспринимаются зрителями.

В рамках проекта в академии были организованы две масштабные презентации книжных изданий — «Достоевский: pro et contra» в 2-х томах и «Универсум Достоевского», а также создан одноименный сайт, где можно ознакомиться с исследованиями и публикациями о самом писателе и его произведениях. Д. С. Лихачев характеризовал стиль Достоевского как «простающее стремление к стимулирующей мысль читателя незаконченности». Несмотря на то, что, по мнению Д. С. Лихачева, Достоевский писал все-таки для своих современников, для петербуржцев, идеи Достоевского продолжают волновать умы современных читателей и ученых во всем мире.

Вскоре после присвоения академии имени Ф. М. Достоевского с 21 по 24 декабря 2022 года в РХГА проходила юбилейная XXV научно-практическая конференция молодых ученых «Modernity: человек и культура». Важными событиями конференции стало сообщение ректора Академии, профессора Д. К. Богатырёва о переименовании вуза, а также присвоение звания почетного профессора Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского доктору философских наук, профессору Полякову Леониду Владимировичу и доктору филологических наук, профессору Есаулову Ивану Андреевичу.

Во время конференции РХГА стала общим консолидирующим пространством, в котором как молодые ученые, так и уже известные исследователи



Рис. 5. На фото слева направо: правнук писателя Дмитрий Достоевский, президент именованного благотворительного фонда Грачья Погосян, ректор академии Дмитрий Богатырёв



Рис. 6. Профессор, доктор философских наук Александр Ермичёв (слева) и президент именованного благотворительного фонда Грачья Погосян (справа) при вручении памятных медалей «200-летие со дня рождения Ф. М. Достоевского»



Рис. 7. Заслуженная артистка России Татьяна Кузнецова и президент именованного благотворительного фонда Грачья Погосян во время вручения памятных медалей «200-летие со дня рождения Ф. М. Достоевского»

выступали со своими сообщениями и докладами, представляли итоги своих научных исследований в различных областях гуманитарного знания, обсуждали вопросы философии, религиоведения, филологии, психологии и теологии. В рамках конференции и семинара «Русская мысль» И. А. Есаулов прочитал открытую лекцию «Достоевский как критик социалистической идеи».

Связь Ф. М. Достоевского с нашим городом прочна и всеобъемлюща. В Петербурге разворачиваются события многих произведений писателя. Каждый район города обретал для него свою социальную окраску, свой характер, многие места описаны им с такой топографической точностью, что многие читатели с легкостью узнают их. Петербург стал также местом важных жизненных вех писателя: здесь он жил, здесь же, в Троицком соборе Измайловского полка, состоялось его венчание с Анной Сниткиной, которая была его ангелом-хранителем долгие годы. Удивительно, но место, где находится РХГА, также связано с именем писателя: когда-то здесь находилось здание канцелярии, куда привезли Достоевского после ареста в его доме на Вознесенском проспекте. В Петербурге Федор Михайлович и скончался. Он был похоронен на Тихвинском кладбище в Александро-Невской лавре. 9 февраля — день памяти Ф. М. Достоевского. В этот день ректор Д. К. Бога-



Рис. 7–8. Сцены из спектакля по рассказу Ф. М. Достоевского
«Сон смешного человека».

На фото слева направо: студенты РХГА Алина Абдурахмонова,
Любовь Сафронова, Николай Головинский, Мария Данилевская,
Наталья Носикова



тырëв и сотрудники РХГА чтут память писателя и возлагают цветы к месту захоронения его праха.

9 февраля 2023 года ректор Академии Дмитрий Богатырёв вместе с преподавателями, директором музея Достоевского Натальей Ашимбаевой и горожанами возложили цветы на могилу Достоевского и молитвенно участвовали в панихиде по писателю. Панихиду совершили наместник Александро-Невской лавры епископ Кронштадтский Назарий и клирики собора Владимирской иконы Божией Матери. В свое время Достоевский был прихожанином этого собора.

К 34-летию РХГА 17 марта 2023 года ректор Дмитрий Богатырёв и президент именного благотворительного фонда Грачья Погосян открыли бюст Федора Достоевского, который был установлен в РХГА. Чин освящения провел насельник Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, иеромонах Дмитрий Самойлов. Бюст сделал скульптор и народный художник Салават Щербаков.

Среди гостей мероприятия были заместитель главы администрации Центрального района Елена Трофимова, заместитель председателя Комитета по культуре Санкт-Петербурга Антон Александров, правнук писателя Дмитрий Достоевский, заместитель директора литературно-мемориального музея им. Ф. М. Достоевского Борис Тихомиров, заслуженная артистка России Татьяна Кузнецова, генеральный директор «Аргументы и факты — Петербург» Алина Клименко и многие другие.

Грачья Погосян передал Академии четыре медали «200-летие со дня рождения Ф. М. Достоевского». На лицевой стороне медали изображен бюст писателя, на оборотной — герб города и логотип фонда Грачья Мисаковича. Памятным знаком наградили профессора, доктора философских наук Александра Ермичёва, доцента академии Александра Сеницына, аспиранта и преподавателя Киру Можайскую и заслуженную артистку России Татьяну Кузнецову.

Под руководством заслуженной артистки России Татьяны Кузнецовой с участием студентов РХГА был поставлен спектакль по рассказу «Сон смешного человека», который был приурочен к событию присвоения академии имени Ф. М. Достоевского.

Присвоение имени Достоевского академии вдохновило студентов направления графического дизайна на создание творческих работ, посвященных писателю. На выставке, которая прошла в РХГА, студенты представили свое необычное современное видение Ф. М. Достоевского.

Многие происходящие в академии события ректор Д. К. Богатырёв называет промыслительными. Именно так, словно промыслительно, со знаковых символов и исторических совпадений зарождался новый цикл жизни РХГА. Присвоение академии имени Ф. М. Достоевского — это серьезное стратегическое решение, направленное на научную, просветительскую и образовательную сферы деятельности. В связи с таким великим для нашего учебного заведения событием планируется расширение программ, ориентированных на изучение жизни и творчества Достоевского. Из задуманного — проект «Достоевский 100», куда будут входить классификация и отбор ста лучших книг о писателе. Возможно создание новых центров по исследованию писательского наследия, а также организация международных конференций и форумов. В наши планы входит учреждение стипендии имени Достоевского для обучающихся в РХГА и установление системы премирования и поддержки молодых исследователей-достоевистов Санкт-Петербурга. В связи с переименованием академия получает серьезный импульс для развития. Мы надеемся, что в перспективе РХГА им. Ф. М. Достоевского сможет стать ведущим центром по изучению творчества писателя и привлекать исследователей со всего мира. Это может означать настоящее возрождение и расширение традиций гуманитарного образования в духе философских и духовных поисков самого писателя.

Ф. М. Достоевский — много больше, чем писатель. Прав был И. Попович говоря о том, что Ф. М. Достоевский — всечеловек. Его произведения не просто литературные шедевры, но и глубокие исследования человеческой души, социальных проблем и роли религии в жизни человека. Академическая деятельность и профили обучения РХГА перекликаются с темами и проблемами, отраженными в произведениях Федора Михайловича: философия, богословие, филология, педагогика, искусство, психология. В этом смысле академия с ее сосредоточением преимущественно на гуманитарном знании и христианских ценностях является заслуженным носителем имени писателя, чье творчество проникнуто глубокими этическими и религиозными размышлениями. Академия — светское учебное заведение с акцентом на христианское просвещение гуманистической культуры. Под «христианской» в аббревиатуре РХГА подразумевается мировое христианство в его парадигмальном измерении, независимое от содержания христианского вероучения. В этом удивительном пространстве примиряются скептики с энтузиастами, убежденные атеисты-сциентисты с глубоко верующими. Когда речь заходит об истине, о нравственности, о благе, то не существует никаких дифференциаций и разделений. Одна из записей в дневниках Достоевского гласит: «Да тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что

измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям вековечным, к радости абсолютной. Чем соедините вы людей для достижения ваших гражданских целей, если нет у вас основы в первоначальной великой идее нравственной?»

В наши дни мир во всем своем многообразии стремительно усложняется. Он становится концентрированным, уплотненным и подверженным воздействию небывалого технического прогресса. Поиск ориентиров, внутренней духовной и нравственной опоры для человека актуально как никогда. Невероятно важной оказывается выработка собственной личностной позиции. В этой непростой ситуации творческое наследие Федора Михайловича Достоевского, его мысли и воззрения обретают новую ценность и значимость для каждого из нас, для российской и мировой культуры в целом. Возможно, великий мастер слова и поможет нам вернуться к подлинному, но утраченному единству, к самой сути духовной жизни — к вере, надежде и любви.

*А. А. Сеницын**

**ОТ ГЕРОДОТА ДО АКИРЫ КУРОСАВЫ
И ТИМОТИ МОРТОНА:
ЗАСЕДАНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
«ЛОГОС. ЭТОС. МИФ: ЛИКИ И ОТБЛИКИ КУЛЬТУР — VIII»**

Представлен краткий отчет о работе культурологического семинара «Логос. Этнос. Миф: лики и отблички культур — VIII». Заседание семинара состоялось 3 мая 2023 г. в рамках научно-практической конференции «Homo loquens: язык и культура», которую ежегодно проводит Русская христианская гуманитарная академия (РХГА). Было обсуждено 13 докладов на различные темы по литературе, истории, философии, искусству и религиоведению.

Ключевые слова: «Логос. Этнос. Миф», «Homo loquens», история, мифология, философия, литература, культура, искусство, религия.

A. A. Sinitsyn

*FROM HERODOTUS TO AKIRA KUROSAWA AND TIMOTHY MORTON:
SESSION OF THE CULTURAL SEMINAR*

'LOGOS. ETHOS. MYTH: FACES AND REFLECTIONS OF CULTURES — VIII'

The paper is a short report on the work of the cultural seminar 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — VIII'. The session was held on 3rd May 2023 as part of the scientific and practical conference 'Homo loquens: language and culture' at the Russian Christian Academy for Humanities (RCAH). The conference discussed 13 papers on various topics in literature, history, philosophy, art and religious studies.

Keywords: 'Logos. Ethos. Myth', 'Homo loquens', history, mythology, philosophy, literature, culture, art, religion, cultural seminar.

3 мая 2023 г. в рамках научно-практической конференции «Homo loquens: язык и культура» провел свою работу культурологический семинар «Логос. Этнос. Миф: лики и отблички культур». Это было уже восьмое заседание нашего

* Сеницын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aa.sinizin@mail.ru

Aleksandr A. Sinitsyn, PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aa.sinizin@mail.ru

семинара, который существует в Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского (РХГА) с весны 2016 года.

Собрание открыл руководитель «Логоса», кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА А. А. Сеницын. Он рассказал об истории семинара и прочитал доклад «Преступления и наказания отступников: замечания о скифских рассказах Геродота». Докладчик проанализировал эпизод IV книги «Истории» Геродота, который составлен из двух новелл о печальной участи Анахарсиса и Скила. Этот сюжет (Hdt. IV.76–80) начинается с тезиса о том, что скифы избегают обычаев других народов, особенно же эллинских обычаев, а завершается сюжет сентенцией, утверждающей начальный тезис: так скифы охраняют свои устои. Греческий историк описывает отношение соседей-варваров к чужим и чуждым обычаям, но примеры с Анахарсисом и Скилом касаются именно *своих* — скифских — героев (или, вернее, «антигероев»). Скифы расправляются не с чужаками, а с соплеменниками, подрывающими традиционные устои предков. В глазах скифов действия Анахарсиса и Скила связаны с преступлением против родной культуры. Оба скифа-филэллина, совершая греческие ритуальные практики, изменяют *своей* религии и обычаям, поэтому они наказаны за предательское поведение. По мнению А. А. Сеницына, Геродот с симпатией относится к неприятию скифами чужеземных обычаев. Новеллы об Анахарсисе и Скиле рассказывают не столько о пресловутой «инаковости» различных культур, не о суровости и дикости иноземцев-варваров, не об их жестокости и нетерпимости к чужому. Как отметил докладчик, не важно, считал ли сам «отец истории» реальными фигуры Анахарсиса и Скила, но он говорит о благочестии и патриотизме скифов, которые понимали, что нарушение обычаев представляет опасность для традиционной культуры. В «Скифском логосе» эти показательные примеры с царями-отступниками нацелены, конечно же, на греческую аудиторию, как и все увлекательные рассказы Геродота на ориентальные темы, они служат назиданием для своих, для эллинов.

Студент РХГА им. Ф. М. Достоевского Н. В. Чистяков прочитал доклад «Интерпретации сцены тавроктонии в мистериях Митры». Мистериальный культ индоиранского бога Митры в II–III вв. н. э. имел широкое распространение в Римской империи. Докладчик рассмотрел один из наиболее важных элементов римского митраизма — сцену тавроктонии, изображенную на многих сохранившихся античных памятниках. Н. В. Чистяков рассказал об интерпретации этих изобразительных источников бельгийским ученым Францем Кюмоном и американским исследователем Дэвидом Юланси — специалистов в области изучения восточных культур и религий. Подходы Ф. Кюмона и Д. Юланси к анализу проблемы различны, но докладчик попытался синтезировать их для понимания этого мистического религиозного культа. Доклад сопровождался иллюстративным материалом: античные фрески, рельефы с изображением тавроктонии.

Два следующих выступления были посвящены русской истории, в них докладчики затронули проблемы, связанные с правлением Ивана IV Грозного*.

* Оба докладчика являются исполнителями гранта Отдела сопровождения научных проектов Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского.

Доктор исторических наук, профессор кафедры истории России с древнейших времен до начала XIX века Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена *Н. В. Эйльбарт* представила доклад «Послания Ивана Грозного Стефану Баторию». В докладе был дан анализ дипломатических посланий Ивана IV польскому королю Стефану Баторию в 1579 и 1581 гг. Докладчица попыталась раскрыть личностные и мировоззренческие (прежде всего во взглядах на природу власти) противоречия между российским и польским правителями через эпистолярный источник. Сравнение посланий двух ярких правителей-современников показывает, что письмо воспринималось как важный атрибут дипломатии, упрочения позиций оппонентов на международной арене. По мнению *Н. В. Эйльбарт*, анализ текста показывает, что во время его написания оппоненты пребывали в сильном эмоциональном возбуждении и часто «переходили на личности». Были рассмотрены способы манипуляции и убеждения русским царем своего польского оппонента и сделаны выводы о большой политической эрудиции Грозного, а также о бесплодности аргументов, приводимых им и не поспособствовавших разрешению военного конфликта — Ливонской войны.

Аспирант кафедры истории России с древнейших времен до начала XIX века Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена *А. О. Дружевский* выступил с докладом на историографическую тему: «Русские публицисты XIX века об Иване Грозном». Докладчик отметил, что на протяжении всего XIX столетия в отечественной публицистике существовала широкая амплитуда оценок деятельности Ивана IV: наряду со сторонниками концепции «двух Иванов», наиболее ярко выраженной в «Истории государства Российского» *Н. М. Карамзина*, были многочисленные оппоненты такого воззрения — как апологеты Иван IV, так и его безоговорочные обличители. Для тех, кто идеализировал государя, и для тех, кто его клеймил, русский царь был один и не раздваивался на «хорошего» реформатора и «плохого» опричника. В XIX столетии личность Грозного впервые была рассмотрена, что называется «под большим увеличением», с точки зрения психиатрии, и, по мнению *А. О. Дружевского*, именно этот метод, наряду с сочинениями профессиональных историков, стоит считать важным достижением в изучении царя Ивана IV.

В докладе «Тютчев и Пушкин» доктор филологических наук, руководитель научно-организационного центра Мемориального музея-квартиры *А. С. Пушкина А. В. Ильичёв* (Санкт-Петербург / Владивосток) рассказал о поэтических пересечениях двух русских поэтов — *Ф. И. Тютчева* и *А. С. Пушкина*, которых связала публикация в пушкинском «Современнике» (1836, тома III и IV): это 24 сочинения *Ф. И. Тютчева* под названием «Стихотворения, присланные из Германии» с подписью «*Ф. Т.*». Поэт и литературный критик *П. А. Плетнев* вспоминал: «Еще живы свидетели того изумления и восторга, с какими Пушкин встретил неожиданное появление этих стихотворений, исполненных глубины мыслей, яркости красок, новости и силы языка». Об этом же писал *Ю. Ф. Самарин*. Тютчев следил за творчеством *А. С. Пушкина*. В его стихотворении «К оде Пушкина на Вольность» (1820?) можно заметить, что, смягчая гражданский накал пушкинского стихотворения, Тютчев не использует ни одного образа из оды «Вольность». На смерть Поэта *Ф. И. Тютчев* откликнулся пронзительно-

ми стихами «29-е января 1837». Здесь последнее двустихие совершенно точно определяет место Пушкина в русской культуре — первый и навсегда: «Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет!..» Начало известности Тютчева положила статья Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты», напечатанная в 1850 году теперь уже в некрасовском «Современнике». Противореча ее заглавию, Некрасов «решительно относит талант г. Ф. Т-ва к русским перво-степенным поэтическим талантам» и видит главное его достоинство «в живом, грациозном, пластически-верном изображении природы». И. С. Тургенев, вслед за Н. А. Некрасовым, представлял читателю «одного из замечательных наших поэтов, как бы завещанного нам приветом и одобрением Пушкина. <...> На одном г. Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он принадлежит и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине». Как отметил докладчик, взаимодействие поэзии Тютчева и Пушкина порой оказывается очень неожиданным. В 1829 г. Тютчев публикует стихотворение «Бессонница», поэтика которого основывается на «ночных» одах Г. Р. Державина и С. Боброва, а на следующий год Пушкин напишет «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Есть вполне серьезные основания считать, что при работе над этими стихами Пушкин учитывал опыт Тютчева. В качестве выразительного примера «диалога» двух поэтов А. В. Ильичёв рассмотрел в последней части доклада стихотворение Тютчева «Осенний вечер» 1830 года и пушкинский отрывок «Осень», написанный в октябре-ноябре 1833 года.

Доктор философских наук, доцент философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова *Е. В. Косилова* представила доклад на тему со знаком вопроса: «В каком смысле музыка является языком?» Докладчица начала с рассуждения о том, что ответ на этот вопрос зависит от того, как определять — что такое язык? Среди прочих определений есть и такое: язык — это система знаков, а знак всегда указывает на что-то, отличное от самого себя. Язык в таком понимании служит для описания некоторой реальности, внешней по отношению к нему, он конвенционален и функционален. В таком понимании музыка языком не является. Однако многие жанры и стили музыки демонстрируют нам ее конвенциональность. Музыка различна в разных культурах. Есть даже примеры «перевода» музыки одной культуры в музыку другой культуры и синтеза музыки разных культур. В качестве примера *Е. В. Косилова* рассмотрела турецкую рок-музыку 1970-х годов. Лад традиционной турецкой музыки — макам, для него характерны четверть тона и отсутствие привычных нам трезвучий. Музыканты Турции обрабатывали народные песни в европейском мажоро-миноре. Кроме того, они писали музыку, для которой характерен особый лад — европейский с элементами восточного. Докладчица проанализировала образцы турецкой рок-поэзии и продемонстрирована ее связь с восточной поэзией ашугов.

Доклад «Гиперобъекты Т. Мортон и их отражение в искусстве», проблематика которого находится на пограничье философии и искусства, представила кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина *О. И. Ставцева*. В докладе была предпринята попытка соотнесения понятий «гиперобъект» современного английского философа Тимоти Мортон, «не-объект», введенного французским

синологом Франсуа Жюльеном в ходе исследования традиционной китайской живописи, и категории «пустоты» (или «бесформенного образа»), характерной для китайской философии. В такой нон-антропоцентрической позиции очевидна близость к китайской традиции изображения «пустоты». Китайская философия четко формулирует идею отказа от завершенности, окончательно: великий образ не имеет формы. Непрерывное преобразование переходит на смену форме. Ф. Жюльен формулирует: Запад мыслит идеальным, а Восток жизненным, понимаемым как постоянное движение в разных формах, как дыхание и жизнеспособность. Докладчица поставила вопрос: что общего между понятиями «не-объект», «пустота», «образ без формы» с понятием «гиперобъект»? Проведенный анализ понятий позволяет очертить своеобразие китайской эстетики, а также прояснить истоки актуального интереса к ней внутри европейской философии, что связано, по мнению О. И. Ставцевой, с отходом от антропоцентрических позиций в европейской мысли и осуществляющимся поиском другого, не-западного, отношения к природе с целью решения проблемы экологического кризиса. Восточное искусство предлагает выход за пределы антропоцентризма, другое, нежели в европейской метафизике понимание и субъекта, и целого. Субъект понимается не как волящий, познающий, действующий, а как затерянный в глубинах мира, мир понимается не как космос, отраженный в познавательной модели, восходящей к идеальному, а как темное, непостижимое целое, в которое мы погружены. Интерес к восточной эстетике как способу восприятия мира связан с попыткой посмотреть извне на западную метафизическую традицию, выйти за пределы антропоцентризма.

Доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никонова прочитала доклад на тему «От богословия к эстетике: некоторые странные умозаключения». Византийский богослов Григорий Палама утверждал, что исихаст, преобразивший свою душу и тело «молитвенным деланием», приобретает способность видеть нетварный божественный свет телесными глазами. То есть, он говорит о возникновении у исихаста способности ощущать духовное при помощи материальных органов чувств. С точки зрения логического мышления это абсурдно, даже с точки зрения апофатической мистики это выглядит странным и никак не вписывается во что-либо, что можно понять иначе, чем через посредство ссылки на чудо и благодать. Но, как показала С. Б. Никонова, в данной процедуре нет ничего странного и необычного, мало того, даже если некогда она и была чем-то требующим аскетических или йогических усилий, в современном мире она стала обыденным действием, на которое мы почти не обращаем внимания. Поэтому интересно задуматься над тем, для каких-то культурных традиций эта процедура действительно могла быть непредставимой. С подобной способностью мы фактически сталкиваемся всякий раз, когда созерцаем произведение искусства и получаем эстетический опыт. Опираясь на теории искусства (например, теорию «арт-мира» Артура Данто), докладчица попыталась показать, что способность, намеченная в описании Паламы, очень похожа на художественный опыт современного человека. Однако для дохристианских традиций подобное восприятие вообще было не свойственно, и утвердилось оно лишь под влиянием христианской идеи о боговоплощении

и ее двухтысячелетней проработки. А если и не утвердилось окончательно, то, по крайней мере, оно было артикулировано таким способом, чтобы повлечь за собой серьезные мировоззренческие сдвиги. Идея кажется парадоксальной, но, как призналась С. Б. Никонова, на нее навели рассуждения А. В. Кожева, связавшего с боговоплощением возникновение экспериментальной науки, и А. Данто, определившего отличие произведения искусства от простой вещи через отсылку к Преображению Господню.

Независимый исследователь из Саратова *М. Л. Свердлов* в дистанционном формате прочитал доклад на тему «Концепция жанра у М. М. Бахтина и проблема авторства “спорных текстов”: об авторе работы “Формальный метод в литературоведении”». Был заявлен, но не прозвучал доклад нашей молодой коллеги, аспиранта РХГА им. Ф. М. Достоевского *К. А. Можайской* «Цена магии: представление о плате за магические действия в фольклоре и эзотеризме».

В двух следующих докладах обсуждались проблемы религии, религиозоведения и религиозной политики государства. В прочитанном дистанционно докладе «*Deus loquens*» американский исследователь, доктор философских наук, профессор Гарвардского университета (Фресно, Калифорния, США) *Дж. Р. Расселл* рассмотрел разные образы и идеи о гласе Божьем преимущественно в Ветхом Завете, раввинских и хасидских текстах: от стихийного грома до беззвучной речи мысли и сна — соответственно слушателю и его языковым способностям. Тексты, трактующие эту тему, нередко поэтичны и пользуются анаграммами и другими приемами, чтобы передать многослойные концепции. В еврейских мистических текстах встречается идея, что Господь Бог буквами алфавита сотворил мир, и, соответственно, все Его творения состоят из букв. Бог говорит по-разному в Библии. В книге Исхода Бог говорит не только слышным, но и *видимым* голосом, и передает Свои исповеди все разом, вместе. В Псалмах Он упрекает море и другие первобытные существа громом, и они успокаиваются. Раввин Гедалия из Линица пишет в своей книге, что Спаситель «превратит Тору в одно слово». Это апокалиптическое деяние будет своего рода откликом или эхом недифференцированного, всеобъемлющего, первичного Гласа Божья: воссоединением всех освященных, очищенных букв и слов. Прозренья это сходно с концепцией имяславцев, согласно которой «Имя Бога *есть* Бог». То есть, имя Божье на всяком языке, если его молвят с духовной искренностью, есть подлинное имя Божье; в итоге, когда все они совокупно произносятся, прозвучит Божий единый голос, эхо на грани нашего восприятия. Такое совпадение идей, по мнению Дж. Расселла, является очередным доказательством параллельного развития или взаимного влияния православия и хасидизма.

Кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии, религиозоведения и педагогики РХГА им. Ф. М. Достоевского *В. А. Егоров* выступил с докладом «Светское и религиозное образование в современной России». Докладчик начал с того, что современность характеризуется возвращением религии и религиозных институтов в социальное пространство государства. Формируются новые отношения между этими социальными институтами, в которых роль государства остается превалирующей, а религиозные институты включаются в те процессы, переданные им государством.

Так складываются формы социального служения религий, системы армейских капелланов, осуществляются культурные и образовательные инициативы. В образовательном пространстве России появились новые религиозные вузы, где верующие могут получать религиозное образование, а в светских вузах появилось направление «Теология». В последнее время наметилась тенденция к получению религиозными вузами государственной аккредитации, которая позволяет им выдавать дипломы государственного образца, что позволит выпускникам трудоустроиваться в различных светских учебных заведениях среднего и высшего образования, в государственных учреждениях. «Все это расширяет образовательные возможности религиозных вузов», — подытожил свое выступление В. А. Егоров.

Научную часть заседания завершили два доклада, в которых обсуждались проблемы японского искусства и культуры. Ассоциированный сотрудник Социологического института РАН — филиал ФНИСЦ РАН (Санкт-Петербург) *С. В. Лагутин* прочитал доклад на тему «О формировании эстетических принципов Акиры Куросавы (в диалоге с Александром Сеницыным)». Предметом обсуждения стал очерк А. А. Сеницына «“Боевиковый” эпизод в фильме А. Куросавы “Красная борода” (1965) (Об эстетических принципах японского режиссера)», опубликованный в первом номере петербургского журнала «*Terra aetheticae*» за 2022 год. Признав оригинальность интерпретации А. А. Сеницыным киношедевра Акиры Куросавы и его толкование основных сцен романа Сюгоро Ямамото «Красная борода», С. В. Лагутин проследил на художественном материале фильма не только положения, вынесенные на обсуждение автором статьи о «боевичковом эпизоде» Куросавы, но и предпринял попытку пересмотреть (= перепрочитать) художественный кинотекст через базовые эстетические категории японской культуры: ваби, саби, сибуй, юген, мияби, ики, каваии и др. Прочтение кинотекста «Красной бороды» через призму данных категорий, по мнению докладчика, расширяет восприятие этого произведения для европейской аудитории. Это выступление вызвало продолжительную дискуссию между С. В. Лагутиным и А. А. Сеницыным, к которой присоединились и другие участники семинара.

Последним был представлен доклад преподавателя кафедры зарубежной филологии РХГА им. Ф. М. Достоевского, магистранта программы «Педагогика высшей школы» РХГА *Е. А. Дьяченко* «Основные сюжеты формирования концептосферы гайрайго». Гайрайго — общее наименование заимствованных слов, которые в несколько волн взаимодействия с европейской культурой прочно укоренились в японском языке. Многие слова стали самостоятельными культурными концептами, некоторые из них, хотя и звучащие по-английски, никогда не существовали вне Японии. Докладчица рассмотрела основные историко-политические процессы, которые дали импульс к формированию собственных внутренних японских смыслов у заимствованных слов, а также пути нарастания концепта и варианты адаптации слов в культуре.

В заключении А. А. Сеницын подвел итоги Восьмого заседания культурологического семинара «Логос. Этос. Миф», на котором было представлено и обсуждено 13 из 14 заявленных докладов. Все выступления сопровождались вопросами и дискуссиями. Как обычно, семинар объединил историков, фило-

логов, философов и религиоведов. Были рассмотрены актуальные проблемы русской, западной и восточной культур — их лики и отблики. Тематика докладов оказалась широкой — от античности до современности, от эпизодов «Скифского логоса» Геродота и изображения сцены тавроктонии в мистериях Митры до фильмов Акиры Куросавы и современных теорий Артура Данто, Франсуа Жюльена и Тимоти Мортонна.

Подготовленные по материалам выступлений статьи Дж. Расселла, Н. В. Чистякова, О. И. Ставцевой и других участников этого заседания опубликованы в филологическом сборнике РХГА «*Nomo loquens: язык и культура*» за 2023 год. В сборниках нашей академии вышли статьи об Иване Грозном Н. В. Эйльбарт и А. О. Дружевского. Статья А. А. Сеницына о скифах у Геродота опубликована в антиковедческом альманахе «*Античный мир и археология*» (2023, т. 21) и в английской версии в журнале «*Iran and the Caucasus*» (2023, vol. 27, iss. 4–5).

Следующее заседание нашего семинара «*Логос. Этос. Миф: лики и отблики культур*» состоится через год — во второй половине весны 2024 года. До новых встреч в Академии Достоевского!

*А. А. Синицын**

**ЮБИЛЕЙ ПУШКИНИСТА.
К 60-ЛЕТИЮ АЛЕКСЕЯ ВИКТОРОВИЧА ИЛЬИЧЁВА**

Прими с улыбкою, мой друг,
Свободной музы приношенье...
Александр Пушкин

В начале осени 2022 года свое шестидесятилетие отметил историк русской литературы, доктор филологических наук, профессор Алексей Викторович Ильичёв. Наш юбиляр — видный отечественный пушкинист, являющийся руководителем Научно-организационного центра Всероссийского музея А. С. Пушкина.

Алексей Ильичёв родился 13 сентября 1962 года в Сухуми Абхазской АССР, где жили его родители. Его отец, Виктор Иванович Ильичёв, был тогда руководителем Сухумской научной морской станции — экспериментальной станции Акустического института Академии наук СССР. Детство Алексея прошло на Черном море. В середине 1970-х гг. Ильичёвы переехали во Владивосток, где Виктор Иванович возглавил созданный институт океанологии. Академик АН СССР В. И. Ильичёв был первым директором Тихоокеанского океанологического института (ныне институт носит его имя), председателем Президиума Дальневосточного научного центра АН СССР и вице-президентом АН СССР. Мать Алексея, Муза Васильевна Ильичёва, была преподавателем русского языка и литературы. Как вспоминает сам юбиляр, любовь к литературе он унаследовал от обоих родителей, поскольку Виктор Иванович и Муза Васильевна любили поэзию, в их доме всегда было много книг. (А. В. Ильичёв рассказывал, что даже выпускное сочинение на школьных экзаменах его отец написал в стихах!)

* Синицын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aa.sinizin@mail.ru

Aleksandr A. Sinitsyn, PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aa.sinizin@mail.ru



Рис. 1. Алексей Викторович Ильичёв*

Во Владивосток Алексей переехал в подростковом возрасте, здесь, на Тихом океане, прошла его юность. В 1979 г. он закончил школу-интернат № 2, и перед ним встал выбор: куда пойти учиться? Его отец-академик был естествоиспытателем, он занимался проблемами океанологии, гидродинамики, гидрофизики, гидроакустики, геофизики, морской геологии, гидрохимии. В. И. Ильичёв посвятил жизнь тому, чтобы научиться слушать Океан, понимать его и переводить звуки Океана на язык людей. Для самого Алексея океаном жизни стала родная литература. На всю жизнь *его всё* стал Пушкин.

Но вначале была зарубежная классика. Как рассказывает А. В. Ильичёв, в родительском доме было полное издание «Библиотеки Всемирной литературы». Он вспоминает, что «первое нормальное знакомство с книгой» произошло, когда он учился в восьмом классе школы. Тогда Алексей запоем прочитал собрание сочинений Джона Голсуорси. С саги жизни Форсайтов началось подлинное погружение в мир художественной литературы. «В моей жизни книги не просто сыграли какую-то существенную роль, они просто превратились в мою жизнь», — признается юбиляр. — «Как в папиной жизни сначала оказалась река Волга, потом Черное море, а затем — Мировой океан...»

В 1985 г. А. В. Ильичёв окончил филологический факультет Ленинградского (ныне Санкт-Петербургского) государственного университета, где специализировался по кафедре истории русской литературы. Выдержав экзамен, он был

* Все фотографии, кроме оговоренной, — из личного фотоархива А. А. Сеницына.



Рис. 2. Семилетний Алексей с родителями. Сухуми. Лето 1970 г.*

зачислен в аспирантуру и в 1988 г. защитил в ЛГУ кандидатскую диссертацию на тему «Образы-символы в лирике А. С. Пушкина 1830-х годов». После этого молодой специалист-филолог А. В. Ильичёв возвратился во Владивосток, где преподавал на кафедре истории русской литературы Института русского языка и литературы Дальневосточного государственного университета (ДВГУ; ныне — Дальневосточный федеральный университет).

Во второй половине 1990-х — начале 2000-х гг. в издательстве ДВГУ было опубликовано несколько книг А. В. Ильичёва, в которых он исследовал разные аспекты пушкинского творчества: «Реализм лирики А. С. Пушкина: поэтика символического обобщения» (1995), «“Веленью Божию, о Муза, будь послушна”: тема поэта в поэзии в “каменноостровском” цикле А. С. Пушкина» (1996), «“В начале было Слово...”» (1996), «“Тений, парадоксов друг...”» (1999), «Поэтика противоречия в творчестве А. С. Пушкина и русская литература конца XVIII — начала XIX века» (2004). Последняя монография (в пять с половиной сотен страниц!) была издана «под докторскую». Спустя полтора десятилетия после защиты первой диссертации А. В. Ильичёв подготовил докторскую диссертацию на тему «Поэтика противоречия в творчестве А. С. Пушкина и русская литература конца XVIII — начала XIX века». Его научным консуль-

* Фотография взята из статьи, подготовленной матерью нашего юбиляра, Музой Васильевной Ильичёвой: *Ильичёва М. В.* «С зари и до зари горенье» (об академике В. И. Ильичёве) // Вестник ДВО РАН. 2010. № 6. С. 129–138, здесь с. 136.



Рис. 3. В перерыве заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем». Слева направо: О. И. Ставцева, А. В. Ильичёв, А. А. Синицын. С.-Петербург, у входа в РХГА. Май 2017 г.

тантом выступил выдающийся российский литературовед, профессор СПбГУ Владимир Маркович Маркович (1936–2016). Диссертация была подготовлена на кафедре истории русской литературы ДВГУ, и 14 декабря 2004 г. в диссертационном совете Дальневосточного университета состоялась ее защита. Оппонентами по докторской диссертации были авторитетные отечественные ученые-литературоведы, профессора В. П. Старк, Р. В. Иезуитова и А. С. Янушкевич; все они дали высокие отзывы новому пушкиноведческому исследованию А. В. Ильичёва. В 2005 г. Высшая аттестационная комиссия присвоила А. В. Ильичёву ученую степень доктора филологических наук; в том же году он получил звание профессора.

Позже, перебравшись в Северную столицу, Алексей Викторович преподавал в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов (СПбГУП) и в Институте профессиональной подготовки Санкт-Петербургского университета ГПС МЧС России. (ГУП — заведение, мягко говоря, неоднозначное, но там я познакомился и сблизился со многими коллегами, которые стали моими друзьями.) Алексей Викторович блестящий лектор и доброжелательный человек, который любим студентами и коллегами. В СПбГУП, где мы вместе работали на одной кафедре, я несколько раз посещал лекции Ильичёва по истории русской литературы, которые слушал с огромным интересом. Это было в мои свободные часы (между моими парами), и я сам напрашивался послушать лекции старшего товарища. Лекции А. В. Ильичёва всегда вдохновенны, а стиль — живая беседа с аудиторией, пробуждение слушателей и вовлечение их в дискуссию. Здесь он — подлинный пушкинский Поэт, призванный «глаголом жечь сердца людей».



Рис. 4. На «Рождественских агонах».
Слева направо: А. В. Ильичёв, А. А. Сеницын, М. В. Поваляев,
студенты московских и петербургских университетов.
Село Рождество Тверской области. Осень 2017 г.

В 2007 г. в издательстве СПбГУП вышла книга А. В. Ильичёва «Русская поэзия XVIII–XX веков: интертекстуальные связи. Опыт анализа». Собственно, с этой-то книги и началось наше знакомство. Вернее, сначала я прочитал его «опыты анализа» поэзии (мы с А. В. тогда еще работали в ГУП на разных кафедрах, но экземпляр этой его книги был в библиотечке нашей кафедры), а потом встретились «на четверых»: Н. Р. Скалон, С. В. Лагутин, А. В. Ильичёв и я, примкнувший к этой троице. Это было более десяти лет назад, в конце мая, в конце учебного года. На подаренном экземпляре книги надпись: «Александр Сеницыну — по случаю знакомства — в день Кирилла и Мефодия — от автора. 25.05.12» и подпись Ильичёва. Помимо стихотворений А. С. Пушкина, которые рассматриваются в главах этой книги (большая часть, конечно, — о пушкинской лирике), несколько разделов посвящены сочинениям Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, А. А. Ахматовой. Определяя интертекстуальные переплетения стихотворений авторов-современников и поэтов разных эпох, А. В. Ильичёв соткал из текстов единое полотно русской поэзии, связав их пушкинской лирой. В предисловии к книге автор поясняет, что ее героем является, с одной стороны, отдельное стихотворение, а с другой — поэтическая традиция. «Стихотворение оказывается не только повтором слогов, звуков, слов, синтаксических конструкций, строк и строф, но и повтором устойчивых, традиционных поэтических образов или чужих оригинальных поэтических находок. Иногда эти повторяющиеся мотивы и образы складываются в своеобразную поэтическую мифологию данного автора, а иногда сами несут память о собственном мифологическом прошлом». В 2013 г. в издательстве СПбГУП вышла книга А. В. Ильичёва «От Илариона до Бердяева: духовно-нравственные ориентиры русской литературы», основу которой составили его лекции по истории отечественной словесности.

С сентября 2012 г. руководство ГУП «слило» наши кафедры (истории и филологии, где работал А. В., и философии и культурологии, где работал



Рис. 5. На поэтическом вечере в РХГА. Справа налево, стоят: П. Ю. Нешитов, С. Л. Фирсов, Р. Шиянов, А. В. Ильичёв, С. В. Лагутин, А. Я. Кожурин и гости РХГА; сидят: А. А. Сеницын и А. А. Ермичев.
С.-Петербург, РХГА, 26 октября 2016 г.

я) в одну. И тогда же, в сентябре двенадцатого года, мы праздновали пятидесятилетний юбилей А. В. Ильичёва уже всем составом единой кафедры: филологи, философы, историки и культурологи. И, конечно же, на том памятном торжестве звучали стихи и песни. Алексей Викторович был душой любой компании. В следующие годы мы сблизились и подружились. Вместе ходили в Цирк на Фонтанке (я — с дочкой, а А. В. — со своим внуком); вместе слушали в Мариинском театре оперу «Мазепа» П. И. Чайковского (это был мой подарок на день рождения А. В. Ильичёва). Алексей Викторович был, что называется, легок на подъем. Мне вспоминаются совместные поездки на «Рождественские агоны» — в деревню Рождество Фировского района Тверской области, где в 2010-е гг. мы с московскими коллегами проводили антиковедческие конференции. Однажды я зазвал туда и филолога-русиста Ильичёва. Он согласился и несколько лет подряд выступал на «Агонах» с докладами на тему античность в творчестве Державина и Пушкина, а в другой раз — об античных переключках в лирике Пушкина и Ахматовой.

В середине весны 2014-го мы с коллегами из профсоюзного вуза посещали «Литераторские мостки» на Волковском кладбище. А. В. Ильичёв провел нам замечательную двухчасовую экскурсию по музею-некрополю, рассказывая о русских и советских писателях. Помню, что в тот день лил дождь, к концу экскурсии все жутко промокли. После посещения «Литераторских мостков» мы всей компанией отправились на квартиру Алексея Викторовича на улице Бухарестской, где познакомились с симпатичным котом, которого он тогда приютил. Было много других совместных походов и прочих памятных интересных мероприятий...

В начале 2015-го за то, что А. В. Ильичёв поехал на неделю почитать лекции в Китай (по приглашению тамошней стороны, если я верно помню, эту поездку организовал один из бывших студентов А. В., который учился в ДВГУ). В результате в профсоюзном вузе профессору А. В. Ильичёву был объявлен выговор. Но все это было обставлено в худших ГУПовских традициях — с огромным позорным плакатом на первом этаже главного здания, у самого входа, чтобы все входящие видели «отступника». Обвинения были несправедливые, с целью «приструнить» самовольного профессора. Одиозный руководитель этого скандального вуза делал это изощренно. Фотография баннера с изображением «позорящего ГУП» Ильичёва сохранилась в моем фотоархиве. Алексея Викторовича изгоняли жестко, по-гуповски, с «волчьим билетом» (с внесением в «Трудовую книжку»!). Но он отнесся к этому «изгнанию» с присущим ему юмором. Испытывая глубокое уважение к Алексею Викторовичу, и, понимая, что вывески и выходки такого рода позорят самих идеологов и создателей, я покинул ГУП из солидарности с другом: доработав до конца учебного года, не стал подавать на продление контракта и ушел вникуда, ушел из принципа: так с людьми не поступают!

В дальнейшем Алексей Викторович часто бывал на наших мероприятиях в Русской христианской гуманитарной академии. Он принимал участие в конференциях и круглых столах: «Бог. Человек. Мир», «Свято-Троицкие чтения», «Номо loquens», «Русский логос» и других, был постоянным участником заседаний нашего Киноклуба РХГА и киноведческих конференций, организованных Киноклубом. Записано несколько лекций, которые А. В. Ильичёв читал



Рис. 5. А. В. Ильичёв — ведущий заседания на «Рождественских агонах». Село Рождество Тверской области. Осень 2016 г.

в рамках наших историко-культурологических семинаров «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» и «Логос. Этнос. Миф: лики и отблички культур». (Отчеты о заседаниях этих семинаров публиковались в разных изданиях РХГА, один из последних помещен в этом выпуске журнала «Вестник РХГА. Филологические науки», где дан обзор доклада А. В. Ильичёва «Тютчев и Пушкин».) Некоторые из записей выступлений юбиляра на наших заседаниях в РХГА есть на сайте нашей академии. На одном из заседаний нашего семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» мы с Алексеем Викторовичем читали по ролям «Моцарта и Сальери» и по ходу чтения комментировали эту «маленькую трагедию» Пушкина. Много было интересных совместных проектов. Уверен, что впереди их будет немало!..

Ныне А. В. Ильичёв возглавляет научно-организационный центр Всероссийского музея А. С. Пушкина, который находится в центре Петербурга, на Набережной Мойки — 12. Во второй половине 2010-х гг. по моей просьбе Алексей Викторович организовывал экскурсии по Мемориальному музею-квартире Пушкина. А было это раз шесть или семь (!): я приводил студентов РХГА, школьников (когда мой сын еще учился в ЛНМО), своих родителей, друзей и коллег. Нашим Вергилием по комнатам музея я всегда просил быть самого Алексея Викторовича, и за час экскурсии он свершал священнодействие. Иногда после экскурсии мы оставались в рабочем кабинете А. В. Ильичёва на втором этаже музея, чтобы продолжить разговор: читали стихи и произносили тосты.

В заключение этого поздравительного текста мне хочется отметить еще одно замечательное качество юбиляра — его иронию. В качестве эпиграфа к очерку о пушкинисте Ильичёве я взял начальные строки из пушкинского посвящения Н. Н. Раевскому («Кавказский пленник»). Алексею Викторовичу присущи легкость, юмор и ирония, в первую очередь к самому себе. Вот, к примеру, его рассказ о серьезном (казалось бы!) деле — написание докторской диссертации. А послушаешь юбиляра — так обхохочешься. После защиты кандидатской Ильичёв опубликовал о Пушкине и русской поэзии десятки статей и несколько книг, созрел уже и для докторской, да все никак не мог взяться за дело. И вот случилось несчастье — А. В. сломал ногу, вынужден был провести несколько месяцев в гипсе, в постели, среди книг... Его навещали родственники и коллеги, но сам он никуда не выходил, а только читал, писал и обдумывал материал. И доработал-таки тогда текст диссертации. А по выздоровлению — успешно ее защитил! «Как говорится, нет худа без добра», — с юмором заключает А. В.

За заслуги в области культуры, просвещения, литературы и искусства в 2000 г. А. В. Ильичёв награжден медалью А. С. Пушкина. Алексей Викторович и ныне всю творческую жизнь верен Александру Сергеевичу. К 60-летию вышла новая книга А. В. Ильичёва «На фоне Пушкина...» (Владивосток, 2022), в которую вошли работы разных лет, посвященные жизни и творчеству А. С. Пушкина и литераторов пушкинского времени, а также воспоминания автора о своей жизни и творчестве.

От имени друзей и коллег желаю своему другу и другу Академии Достоевского здоровья и сил, новых творческих свершений — и гениальных парадоксов, и «открытий чудных»!



Рис. 6. Общий снимок участников конференции
«Логос. Этнос. Миф: лики и отблики культур — VII».
Слева направо, сидят: А. В. Ильичёв и А. А. Сеницын; стоят: Е. А. Дьяченко,
О. Н. Ноговицин, В. А. Егоров, С. В. Слободковский, О. И. Ставцева,
С. Б. Никонова, А. В. Успенская, А. А. Черных, А. В. Лихачёв
и студентки первого курса РХГА. С.-Петербург,
Актовый зал РХГА. Май, 2022 г.

Учредитель журнала
Частное образовательное учреждение высшего образования
«Русская христианская гуманитарная академия»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Богатырёв Дмитрий Кириллович — доктор философских наук, профессор, ректор РХГА

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Китова Елена — кандидат филологических наук, доцент

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований СПбГУ

Ермаченко Игорь Олегович — кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории Института истории и социальных наук РГПУ им. А.И. Герцена, председатель Санкт-Петербургского отделения Российского Общества интеллектуальной истории

Пило Боил ди Путифигари Чечилия — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии и лингводидактики РХГА

Масленников Дмитрий Владимирович — доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе РХГА

Преображенская Кира Владиславовна — кандидат философских наук, доцент, начальник управления стратегического маркетинга и научных коммуникаций, ученый секретарь Ученого совета РХГА

Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, педагогики и религиоведения РХГА

Широколова Наталья Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной филологии и лингводидактики РХГА

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Воротников Юрий Леонидович — доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник

Гачева Анастасия Георгиевна — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

Денн Мариз — доктор наук, Phd (философия, история идей в России), профессор Университета им. М. Монтеня

Дергачёва Ирина Владимировна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации МГППУ

Еремин Юрий Владимирович — доктор педагогических наук, профессор кафедры методики обучения иностранным языкам РГПУ им. А. И. Герцена

Есаулов Иван Андреевич — доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры МГИМО

Захаров Владимир Николаевич — доктор филологических наук, профессор, почетный президент Международного общества Ф. М. Достоевского

Меттини Эмилиано — кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой гуманитарных наук международного факультета ФГАОУ ВО РНИМУ им. Н. И. Пирогова Минздрава России

Ночера Антонина — кандидат культурологии, профессор (Палермо, Италия)

Пономарев Евгений Рудольфович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена

Сорелла Антонио — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой итальянистики Государственного университета (Абруццо, Италия)

Сухих Игорь Николаевич — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ

Тихомиров Борис Николаевич — доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, президент Российского общества Достоевского

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА

Галат Александр Анатольевич — директор издательства РХГА

Кулиев Олег Игоревич — ответственный редактор

Китова Елена — ответственный секретарь редколлегии

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

В журнале «Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки» публикуются научные работы, отражающие широкий спектр проблем современного гуманитарного знания в области филологии.

Редакция оставляет за собой право вносить редакционные (не меняющие смысла) изменения в авторский оригинал. При представлении в журнал рукописи статьи для опубликования автор передает права на размещение текста статьи на сайте журнала в системе Интернет.

Публикация платная. Плата за опубликование рукописей аспирантов не взимается.

Представленные авторами материалы проходят внутреннее и внешнее рецензирование и должны удовлетворять принятым критериям качества. В случае несоблюдения настоящих требований редакционная коллегия вправе не рассматривать рукопись статьи до переработки рукописи автором в соответствии с данными требованиями.

Публикация структурируется по принятому международному стандарту в следующем порядке:

- в верхнем левом углу присвоенный статье УДК,
- в правом верхнем углу фамилия и инициалы автора,
- название публикации на русском языке, не должно быть набрано прописными буквами,
- аннотация и ключевые слова на русском языке,
- фамилия и инициалы автора на английском языке (в правом углу),
- название статьи на английском языке,
- аннотация и ключевые слова на английском языке,
- текст статьи, — список литературы.

Рекомендованный объем публикации — от 0,5 до 1 а. л.

Аннотации составляются на русском и английском языках, объем — 800–1000 знаков. Машинный перевод русской аннотации недопустим.

Ссылки на источники оформляются в тексте в квадратных скобках, например [5, с. 56–57].

Цитаты свыше 200 знаков (четырёх строк) выделяются втяжкой и шрифтом 10 кегля, 1,0 пт.

Список литературы обязателен и оформляется по действующему национальному стандарту (ГОСТ_Р7.0.5–2008).

Примечания, приложения и фотографии в публикации не используются. Справочная и графическая информация помещается внутри статьи.

В отдельном файле, приложенном к электронному письму, автор указывает свою фамилию, имя, отчество полностью, место работы и занимаемую должность, ученую степень, звание, электронный адрес и/или контактный телефон. Также автор, при необходимости, сообщает информацию о проекте, в рамках которого подготовлена статья (название организации-спонсора № гранта/соглашения, название проекта) для размещения указанной информации в специальном подстрочном примечании.

В случае если статья написана двумя или более авторами, сведения о последних даются в одном файле последовательно, по отдельности о каждом из авторов, при этом указывается один, удобный им для связи, электронный адрес и/или контактный телефон.

Автор гарантирует, что все данные в его публикации реальны и аутентичны, его работа не является плагиатом. Все авторы обязуются в случае необходимости представлять опровержения и исправление ошибок.

Адрес редакционной почты: vestnik.rhga@mail.ru.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The «Journal of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences» is a publication of the eponymous institution of higher learning. The issues include original contributions dealing with the topic relevant to the scope of the humanities including philology.

The members of the editorial board are required to ensure (1) that all papers comply with the publication guidelines; (2) that the papers are properly checked for language problems and style. The changes effected by the board are not to interfere with the ideas of the authors. The author enjoys a right to submit the contribution on the Journal's Internet website when submitting the manuscript for publication.

The Journal charges a publication fee, from which contributions by graduate students are exempted.

All proposals are reviewed by the Editorial Board and by official referees. Proposals that do not comply with the standards of the Journal, can be rejected or returned to the author for further improvements to be made.

The submission guidelines for contributors to the Journal are:

- UDC should be given in the top left corner,
- the author's last name and initials in Russian,
- in the top right corner,
- the title of the manuscript in Russian,
- an abstract and keywords in Russian should be included,
- the author's last name and initials in English in the right corner,
- the title of the manuscript in English,
- an abstract and keywords in English should be included,
- the manuscript,
- references.

The length of the manuscript should not exceed 10 000–12 000 words (1,0 typographic unit).

Abstracts in Russian and English should not exceed 100 words (1000 characters with spaces). It is advisable to have abstracts in English proofread, computer-aided translations of abstracts are not under consideration.

References and essential notes should be given in square brackets as follows — [5, p. 56–57].

Quotations exceeding four lines (over 200 characters) should be given with hanging indent (in 10-point font).

References are to be in full compliance with the National State Standard — GOST Certification System (ГОСТ_P7.0.5–2008).

Notes, comments, appendices and photographs are not used in the publication. Background information, reference sources, diagrams are embedded within the text.

In a separate file attached contributors provide their full name (last and first), place of work, position, academic degree, email address and / or contact telephone number. When needed, contributors can provide information on the grant program under which the research results presented have been obtained (sponsoring organization, grant number / contract, title of the project) to have this information given in a special footnote.

If a contribution is written by two or more authors, the personal data concerning all of them should be given in a single file, one by one, with a contact e-mail address and/or a telephone number of a contact person.

Contributors must guarantee that the manuscripts submitted are original, are not published or under consideration elsewhere, are not plagiarism. All authors agree to provide a refutation and corrections be it deemed necessary.

Proposals should be sent to: vestnik.rhga@mail.ru

Адрес редакции:

Русская христианская гуманитарная академия
имени Ф. М. Достоевского
Наб. реки Фонтанки, 15. Санкт-Петербург, 191023
vestnik.rhga@mail.ru
www.rhga.ru

**ВЕСТНИК
РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

2023. Том 4. Вып. 1-2
ISSN 2712-844X

Подписано в печать 05.06.2023. Формат 70 × 100 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 15,3. Тираж 550 экз. Заказ № 603

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134