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

2022

volume 3

issue 3

Philological Sciences

Since 2020

Published 4 times a year

St. Petersburg

ВЕСТНИК

РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ

2022
том 3
выпуск 3

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,
Ч. Пило Боил ди Путифигари, Д. В. Масленников,
К. В. Преображенская, А. А. Синицын, 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
2022. Том 3. Вып. 3. — СПб.: Изд-во РХГА, 2022.

ISSN 2712-844X

Editor-in-Chief
Dmitry Bogatyrev

Editor
Elena Kitova

Editorial Board
Olga Bogdanova, Igor Yermachenko,
Cecilia Pilo Boyl di Putifigari, Dmitry Maslennikov,
Kira Preobrazhenskaya, 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 Publishing House
St. Petersburg, Russia

© Русская христианская
гуманитарная академия, 2022
© Авторы выпуска, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Архипецкая М. В.
Ее Величество Интонация (особенности русской интонации). 9

Росянова Т. С., Михасёва Е. А.
Структурные особенности гимнастических терминов
в современном английском языке 22

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Михайлова М. В.
О милости Божьей и твердости духа:
Пролегомены к «Декамерону» Джованни Боккаччо 32

Синицын А. А.
Темы борьбы и жертвенности в поэзии П. Ф. Якубовича.
Античные герои Прометей, Икар, Сократ и другие 48

Хацкевич Т. М., Борцова М. С.
Тема мечты в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда
«Великий Гэтсби» 81

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Бразговская Е. Е.
Между интеллектом и воображением:
Современный разворот проблемы универсалий 89

ПЕРЕВОДЫ. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Сидоров А. Ю.
Рудольф Линдау и его путевые заметки
(предуведомление к переводу исторических источников) 104

Линдау Р.
Путешествие вокруг Японии. Часть IV: Русские поселения
на побережье Маньчжурии.
Перевод и комментарии *Ю. А. Сидорова* 109

Хацкевич Т. М.
Трудности перевода романов Дж. Уинтерсон
«Не только апельсины» и «Тайнопись плоти». 120

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АРХИВ

Арнольд И. В., Иванова Г. М.
Уистан Хью Оден: Мастерство. Поэтика. Поиск 131

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ АКАДЕМИИ

Скуратовский С. М.
Сумма поэзии или поэзия Суммы?
(Эссе-отзыв на альманах: Сумма. Поэтический сборник РХГА / сост.
и предисл. А. А. Синицына. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. 230 с., ил.). 165

LETUM NON OMNIA FINIT

Синицын А. А.
Эстампы моей Луконинианы
(к 50-летию коллеги и друга Дмитрия Луконина) 168

Синицын А. А.
Поэтическая Луконииана (избранное). 212

CONTENTS

LANGUAGE STUDIES

Arkhipetskaya M. V.
Her Majesty the Intonation (Peculiarities of Russian Intonation) 9

Rosyanova T. S., Mikhaseva E. A.
Structural Aspects of Gymnastics Terms in the English Language 22

LITERARY STUDIES

Mikhaylova M. V.
The Divine Grace and the Strength of Mind:
Prolegomena to *The Decameron* by Giovanni Boccaccio 32

Sinitsyn A. A.
The Themes of Struggle and Self-Sacrifice in P. F. Yakubovich's Poetry.
Ancient Heroes Prometheus, Icarus, Socrates and Others 48

Khatskevich T. M., Bortsova M. S.
The Theme of Dream in the Novel *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald 81

INTERDISCIPLINARY STUDIES

Brazgovskaya E. E.
Between Intellect and Imagination:
Modern Interpretation of the Problem of Universals 89

TRANSLATIONS. TRANSLATION STUDIES

Sidorov A. Yu.
Rudolf Lindau and His Travel Notes
(Foreword to the Translation of Historical Sources) 104

Lindau R.
A Voyage Around Japan. Part IV: Russian Settlements on the Coast of Manchuria
Translation and commentaries by *A. Yu. Sidorov* 109

Khatskevich T. M.
The Difficulties of Translating the Novels *Oranges Are Not the Only Fruit* and *Written on the Body* by J. Winterson 120

PHILOLOGICAL ARCHIVE

Arnold I. V., Ivanova G. M.
Wystan Hugh Auden: Mastery. Poetics. Search (ending) 131

IN THE HALLS OF ACADEME

Skuratovskiy S. M.
The Sum of Poetry or The Poetry of Sum? (The essay-review of the Almanac: Summa. The collection of poetry of the RCAH / comp. and preface by A. A. Sinitsyn. St. Petersburg: RCAH, 2022. 230 p., ill.) 165

LETUM NON OMNIA FINIT

Sinitsyn A. A.
Imprints of my Lukoniniana (On the 50th Anniversary of my Colleague and Friend Dmitry Lukonin) 186

Sinitsyn A. A.
Poetic Luconiniana (Selected) 212

УДК 811.161.1

М. В. Архипецкая*

ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО ИНТОНАЦИЯ
(особенности русской интонации)

В статье исследуются особенности интонации в русском языке, ее функции и проявления на разных уровнях языковой системы при выражении различных эмоций. Автор сосредоточивает внимание на взаимоотношениях интонационных средств с синтаксическим и фразеологическим уровнями, где «полномочия» этих средств почти безграничны. Рассматривается вопрос о дифференциальных признаках фразеологических единиц, признаках эмоциональной речи и связи синтаксиса и интонации. Понятие интонационного фразеологизма, принадлежащего к уровню глубинной семантики, фразеологии и просодики одновременно, заставляет посмотреть на языковые единицы в русском языке по-новому. Ставится вопрос о необходимости включения интонационных фразеологизмов в программу изучения русского языка как иностранного уже на самом раннем этапе, для того чтобы ввести учащихся в мир русской речевой интонации, научить иностранных студентов естественной эмоциональной русской речи.

Ключевые слова: интонация, фразеология, эмоции, русская разговорная речь, русский язык как иностранный, преподавание интонации в аспекте РКИ.

M. V. Arkhipetskaya

HER MAJESTY THE INTONATION
(Peculiarities of Russian Intonation)

The paper deals with the peculiarities of intonation in the Russian language, particularly its functions and manifestations at different levels of the language system to express various emotions. The author focuses on the correlation of intonational means with the syntactic and phraseological levels, where the "powers" of these means are almost limitless. The paper considers the issue of differential features of phraseological units, attributes of emotional speech and the connection between syntax and intonation. Understanding that intonational phraseology is an integral part of deep semantics, phraseology and prosody makes us gain new insight into functioning of linguistic units in the Russian language. It is required that intonational phraseological units be included in the program of studying Russian as a foreign

* Архипецкая Мария Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; arkhipetckaia@gmail.ru

language at a very early stage, in order to introduce students to the world of Russian speech intonation, to teach foreign students patterns of natural emotional Russian speech.

Keywords: intonation, phraseology, emotions, Russian colloquial speech, Russian as a foreign language, intonation in the context of teaching Russian as a foreign language.

«Не говори со мной таким *тоном*!» — скажем мы, не желая продолжать неприятный разговор, но мы не говорим в такой ситуации: «Не говори со мной такими *словами*!» Можно ли исходя из этого утверждать, что интонация информативнее слов? Думается, что отчасти это именно так, особенно если речь идет об эмоциональных высказываниях. Хотя и в относительно нейтральных высказываниях именно интонация, на наш взгляд, «диктует» выбор лексических, грамматических и синтаксических средств будущего высказывания. Функция интонации в русском языке настолько велика, что ее, бесспорно, можно отнести к самому высокому положению «в обществе» языковых средств — таково «ее величество» Интонация. Она объединяет все элементы языковой системы в единое целое, членит высказывание на части, сигнализируя о его начале и конце, она расставляет акценты в частях высказывания и различает как общий смысл целого, так и его частей, она передает не только стилистические, но и индивидуальные особенности говорящего, она способна передавать тончайшие оттенки различных эмоций и т. д.

Некоторые ученые считают интонацию предшественницей речи и ссылаются на исследователей языка и музыки XIX — начала XX века: К. Бюхера, В. И. Князькова, Б. П. Китермана, Л. Л. Сабанеева и других. Так, Карл Бюхер утверждал, что язык произошел из мелодии и ритма, а «поэзия и музыка никогда не возникали отдельно друг от друга» [7, с. 67]; В. И. Князьков считал, что интонация «в начале развития речи имела главное значение, во всяком случае, большее, чем сама логика понятий» [13, с. 3]. Как известно, и поэты, эти особые тайноведцы слова, признавали, что стихи рождаются из мелодии.

> Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов… Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова, —

писал Владимир Маяковский [15, с. 681]. «Продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь» Анны Ахматовой, после того как она слышит «легких рифм сигнальные звоночки» на фоне одного, все победившего звука («Тайны ремесла»). «Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких», — утверждал Иосиф Бродский [4, с. 96]. Можно сказать, что сама поэзия — это «пограничье» между музыкой и речью.

В нашем языке интонация первостепенна как при порождении, так и при восприятии речи: она первое, что мы приобретаем при освоении родного языка, и первое, что мы теряем при освоении чужого языка (именно этот процесс наблюдала в языке особенно в условиях эмиграции Е. А. Земская [12]). По интонации мы можем «узнать» любой иностранный язык, можем догадаться, о чем говорят люди, не слыша слов, и, конечно, почувствовать малейший

перепад настроения у знакомого нам человека. Для нас очень важна мысль Шарля Балли о том, что, общаясь на родном языке, мы больше чувствуем, чем понимаем, и именно чувства, а затем уже идеи «порождают слова» [2, с. 189].

Конечно, неверно понимать под интонацией только мелодику, интонация — это одновременное взаимодействие пяти ее компонентов: мелодики (высоты тона), интенсивности (уровня громкости), длительности (чередования временных характеристик), тембра (эмоциональной окраски) и паузы. Интонация «задействована» на всех уровнях языковой системы: от фонетического (каждый звук имеет свою высоту, громкость, длительность и тембр) — до синтаксического, в котором королевские полномочия интонации «разворачиваются» во всю силу. Так, известно, что в русском языке интонация может являться *единственным* смыслоразличительным средством при определении коммуникативного значения. Сравните: *Она помогает сестре* — утверждение и *Она помогает сестре?* — общий вопрос; *Кто тебе сказал!* — эмоциональное отрицание и *Кто тебе сказал?* — специальный вопрос.

Особенно интересны речевые модели, в которых интонация определяет интенцию говорящего, весь коммуникативный замысел его высказывания, не поняв который, возможны различного рода недопонимания, вплоть до конфликта участников диалога. Так, однажды у меня состоялся диалог с американским студентом, злостно прогуливавшим наши уроки русского языка, но довольно хорошо говорившим по-русски (уровень В2). Всем было известно, что студент любил проводить вечера в шумных компаниях в барах с изрядным количеством алкоголя, и в этот раз следы такой вечеринки были очевидны (а также обоняемы). Поэтому, когда я его дежурно спросила, почему он снова не был на уроке, он, лукаво улыбаясь, ответил, что «приболел». Его игривый настрой и меня настроил на языковую игру, и поэтому я с недоверием и тоже с улыбкой спросила: «*Что вы говорите!*» Студент перестал улыбаться и повторил два раза причину прогула, глядя на меня с непониманием и даже удивлением. Как и все иностранцы, при дешифровке текста он полагался на лексико-грамматическое наполнение фразы (чему мы, преподаватели РКИ, их постоянно обучаем), пропуская мимо ушей его интонационное оформление. Кстати, все же нельзя сказать «пропускал мимо ушей», так как его уши просто не знали значение этой элегантной интонемы недоверия. Здесь уместно вспомнить понятие «фонологического сита», введенное Н. С. Трубецким:

> Слушая чужую речь, мы при анализе слышимого непроизвольно используем привычное нам «фонологическое сито» своего родного языка. А поскольку наше «сито» оказывается неподходящим для другого языка, постольку возникают многочисленные ошибки, недоразумения [20, с. 59].

Трубецкой говорил о фонологии (то есть о звуках), но думается, что его наблюдения более чем справедливы и для единиц более высокого уровня — интонем.

Выходит, что в памяти носителей русского языка существуют интонационные модели, «накладывающиеся» на высказывания и передающие различные эмоциональные значения, зачастую не соответствующие значениям компонентов высказывания. (Именно эта идея легла в основу моей кандидатской диссертации [1].)

Иностранцы

Понятно, что иностранцев, изучающих тот или иной язык, необходимо обучать интонации так же, как и другим аспектам языка (фонетике, лексике, словообразованию, грамматике и т. п.). Но каким образом это делать? На помощь преподавателям русского языка как иностранного пришла российский лингвист Елена Андреевна Брызгунова (МГУ), теорией которой активно пользуются уже более шестидесяти лет. Согласно этой теории, в русском языке можно выделить 7 интонационных конструкций (ИК), за которыми признаются функции двустороннего языкового знака, имеющего, как известно, план выражения и план содержания. Дифференциальными признаками ИК являются направление и уровень основного тона, интонационный центр, соотношение уровней тона частей ИК (ее предударная и заударная часть), длительность и место ударного гласного интонационного центра (или двух центров центров). ИК может реализовываться как в отдельном слове (даже служебном), так и в сложном предложении (в его частях). Перечислим все эти 7 ИК:

ИК-1: нисходящий тон на гласном центра; используется при выражении завершенности повествовательного предложения, например: *Я был в музее.*

ИК-2: нисходящий тон в сочетании с некоторым усилением словесного ударения на гласном центра; реализуется в вопросах с вопросительными словами, например: *Когда вы были в музее?*

ИК-3: восходящий тон с последующим падением; конструкция типична для вопросов без вопросительных слов, например: *Вы были в музее?*

ИК-4: нисходяще-восходящий тон; используется в сопоставительных вопросах (чаще с союзом *а*), например: *Я был в музее. А Вы?*

ИК-5: сочетание восходящего, ровного и нисходящего тонов (имеется два центра: на гласном первого центра тон повышается, на гласном второго центра — понижается); используется для выражения и усиления оценки в предложениях с местоименными словами, например: *Какой там музей!*

ИК-6: сочетание восходящего и ровного тонов; сфера использования данной конструкции включает как оценочные восклицания, например: *Какой музей там!*

ИК-7: сочетание восходящего тона со смычкой голосовых связок в конце артикуляции гласного центра, что отличает ИК-7 от ИК-3; данная конструкция служит выражению экспрессивной оценки, например: *Какой там музей! (= у них даже кинотеатра нет).*

Для удобства представим все ИК в виде таблицы, взятой из раздела, посвященного интонационным конструкциям в Русской грамматике [19, с. 108].

Это графическое представление интонационных конструкций действительно помогает в усвоении некоторых важных характеристик русской интонации. Однако, несмотря на то что мы активно пользовались теорией ИК при обучении русскому языку иностранцев, она никогда полностью не удовлетворяла нас: предложенные интонационные модели казались искусственными и слишком схематичными, выводящими за рамки изучения самое интересное — реальные эмоции и интенции говорящего.

Тип ИК		Направление тона в центре ИК	Уровень тона центре	Уровень тона в постцентре	Признаки для 2-х типов ИК
¯¯_	ИК-1	Нисходящее	Ниже предцентра	Ниже предцентра	См. ИК-2
––_	ИК-2	Нисходящее	В пределах предцентра или незначительно ниже	Ниже предцентра	Усиление словесного ударения на гласном центра в отличие от ИК-1
––/_	ИК-3	Восходящее	Выше предцентра	Ниже предцентра	См. ИК-7
__/¯	ИК-4	Нисходящее или нисходяще-восходящее	Ниже предцентра	Выше предцентра	
–/¯_	ИК-5	1-й центр — восходящее, 2-й центр — нисходящее	Выше предцентра	Ниже предцентра	Увеличение длительности центров по сравнению с ИК-2
__/¯	ИК-6	Восходящее	Выше предцентра	Выше предцентра	
––´_	ИК-7	Восходящее	Выше предцентра	Ниже предцентра	Смычка голосовых связок на гласном центра в отличие от ИК-3

Эмоции

Среди основных функций интонации называют функции оформления, выделения и членения речевого потока, функции же модального и эмоционального плана содержания многие исследователи относят к вторичным. Принимая во внимание уже упомянутую мысль Ш. Балли о первичности чувств при восприятии и порождении родной речи, а также признание факта о неразделимости эмоционального и рационального в психологии (С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, К. Э. Изард и др.), представляется необходимым включение эмоций в сферу такого лингвистического знака, как ИК или интонема. Великий русский лингвист А. М. Пешковский всегда считал эмоциональную функцию интонации «основной и исконной функцией» [18, с. 177], а известные петербургские лингвисты Л. В. Щерба, Л. Л Буланин, М. И. Матусевич и вовсе не разделяли функции интонации на логическую и эмоциональную. «Изгнание» экспрессивно-эмоционального компонента высказывания из сферы изучения языка было продиктовано, по-видимому, представлением об универсальности эмоций в различных языках. Однако существуют экспериментальные исследования, опровергающие универсальность интонационных средств выражения эмоций в разных языках [16]. Причем не универсальной оказывается уже содержательная сторона эмоциональных концептов в разных языках, в связи с чем появляются удивительные термины типа «этноэмотив» — эмотивное значение, обусловленное национально-культурными особенностями определенного общества [6]; в лингвокультурологическом словаре — «этноэйдема», эмоционально насыщенные знаки, которые приобрели характер «эмоционализированных ритуалов» [3]; «национальные эмотивные смыслы» выделяет волгоградская лингвистическая школа [21; 6].

Сегодня нейролингвистика и физиология доказали неразрывную связь основных эмоциональных и интеллектуальных операций человеческой психики, мышления и словопорождения. И снова прав оказывается Ш. Балли: «Нет ни абсолютно рассудочных, ни абсолютно эмоциональных высказываний,

значение имеет только пропорция» [2, с. 189]. Различение так называемой объективной и субъективной модальности высказывания также оказывается условным: «Нельзя не поразиться, до какой степени любое наше высказывание "напичкано" упоминаниями о говорящем субъекте», — писал В. В. Гуревич [10, с. 34], исследуя категории наклонения, вида, залога, одушевленности и другие категории объективной модальности в русском языке.

Не останавливаясь на разграничении различных понятий в области изучения эмоций в языке (модальности, экспрессивности, эмотивности, эмоциональности и других), отмечу важнейшую роль *оценки* при формировании любого эмоционального значения. Именно оценка оказывается своеобразным центром всех категорий, связанных с выражением эмоций в языке. Оценка — это сложная логическая, психологическая и лингвистическая категория, она может быть одновременно и причиной и следствием проявления эмоции (эмоционального состояния говорящего или его эмоционального отношения к чему-либо); оценка способна находить свое выражение на всех уровнях языковой системы.

Итак, эмоции всегда присутствуют в любом языке на всех его уровнях, одни языки «предпочитают» грамматические средства интонационным, другие чаще всего прибегают к стилистическим или лексическим способам выражения эмоций. Допустимо, по-видимому, также говорить о различной степени эмоциональности языков. Так, замечательный польский ученый А. Вежбицка отмечала особую эмоциональность русского языка и утверждала, что «русская культура относит вербальное выражение эмоций к одной из основных функций человеческой речи» [8, с. 43], что подтверждается многими исследованиями сопоставительного характера (Т. В. Ларина, М. В. Томская, Р. Райтмар). Своеобразным контрастом русскому языку могут послужить, к примеру, английская или японская культура, в которых выражения любых эмоций отнюдь не приветствуется.

В отечественном языкознании активно развиваются исследования в области лексических, синтаксических и фразеологических средств выражения эмоций, но по-прежнему недостаточно работ по изучению интонационных средств выражения эмоций. Обобщим некоторые характеристики эмоциональной речи на основе различных исследований русской разговорной речи:

1) на фонетическом уровне для эмоциональной речи характерна тенденция к нерасчлененности фонематического состава высказывания (сильная количественная и качественная редукция гласных, упрощения групп согласных), возрастание числа ударений, удлинение ударных гласных, контрастный темп, возрастание напряженности артикулирования (и увеличение ошибок в артикуляции), наличие нескольких интонационных центров, резкие перепады общего темпа и интенсивности, ярко выраженные колебания частоты основного тона, расширение общего диапазона, возрастание числа пауз, особая ритмическая организация, особая роль тембральных характеристик;

2) на лексико-грамматическом уровне — семантический синкретизм и полисемность разговорной лексики (преобладание бытовизмов, сниженной лексики семантически опустошенных слов), увеличение числа лексических повторов, «ложных начал», «поисковых слов», слов-паразитов, общее снижение

словарного разнообразия, преобладание оценочной и эмоциональной лексики, наличие большого числа местоимений, модальных и вводных слов, частиц и междометий, упрощенный тип грамматической оформленности;

3) на синтаксическом уровне — упрощение синтаксических конструкций, инверсия, эллипсис, парцелляция, повторы, синтаксический параллелизм, незавершенные высказывания, преобладание сочинительных связей в словосочетаниях, возрастание стереотипности и клишированности синтаксических единиц, особые фразеологизированные построения.

Такая лексическая опустошенность и синтаксическая клишированноть разговорной речи дает ее Величеству Интонации «*разгуляться*» в полной мере: именно в такой речи смысловая нагрузка на интонационные средства возрастает в разы. Здесь уместно вспомнить «принцип замены», сформулированный А. Пешковским: «Чем яснее выражено какое-либо синтаксическое значение чисто грамматическими средствами, тем слабее может быть его интонационное выражение» [18, с. 278].

Можно утверждать, что в русском языке существует своеобразный словарь эмоциональных интонем, обладающих различными эмоциональными значениями и хранящихся в памяти носителей языка в готовом виде. Опуская вопрос о количестве эмоциональных значений в русском языке, отметим, что исследователи русской разговорной речи наблюдают значительное преобладание различных *отрицательных* значений (эмоций, оценок и интенций).

Интонация, отрицание и фразеология

Категория отрицания тесно связана с объективной и субъективной модальностью, с категорией оценки и со всем спектром отрицательных эмоций. Имплицитность отрицания, то есть невыраженность его лексико-грамматическими средствами, — это особый способ эмотивности и языковой игры, при которых роль интонационных средств особенно важна, именно интонация определяет значение подобных высказываний. Сравните: *Конечно!* (утверждение) и *Конечно!* (отрицание, несогласие). *Рассказывай!* (побуждение, просьба) и *Рассказывай!* (отрицание, недоверие), *Да ладно!* (согласие) и *Да ладно!* (отрицание, недоверие, удивление). Среди подобных высказываний есть зафиксированные во фразеологических словарях идиомы (типа *Вот еще! Держи карман шире! Скажешь тоже*!), но большая часть из них представлена либо свободными словосочетаниями, либо частично фразеологизированными конструкциями (типа *Тоже мне [друг]!* или *[Друг] называется!*). Именно на примере свободных словосочетаний можно наблюдать «превращение» утверждения в отрицание, нейтрального — в эмоциональное. Сравните диалоги:

1. — Он тебе много помогает?

— Да, *он много мне помогает*! (или нет, *он мне совсем не помогает*).

В первом диалоге относительно свободные высказывания с аффирмативным и негативным содержанием и с относительно невысокой степенью эмоциональности.

2. — Он много тебе помогает?

— Помогает он! (или *Много он помогает!* или *Да конечно, помогает/поможет он!* или *Как же, помогает он!*)

Во втором диалоге мы имеем дело с имплицитным отрицанием с высокой степенью проявления сложных эмоций (это может быть досада, раздражение, негодование, осуждение, усмешка, ирония). Благодаря особой интонации (известной лишь носителям языка) такие высказывания можно назвать *интонационным отрицанием.*

Исследуя подобные высказывания в русском языке, можно прийти к выводу о том, что их можно отнести к фразеологическому уровню языка, поскольку они обладают всеми признаками фразеологических единиц. Перечислим наиболее значимые категориальные признаки фразеологизмов, указанные в исследованиях по русской фразеологии:

- сверхсловность (расчлененность компонентного состава, раздельнооформленность, неоднословность);
- особый способ номинации (непрямое значение, обобщенно-образное или обобщенно-целостное значение, его же называют семантической монолитностью, но что важнее — невыводимость целостного значения из составляющих компонентов);
- особая устойчивость (предсказуемость, неизменяемость лексико-грамматического наполнения, регулярная повторяемость);
- специфическая воспроизводимость в готовом виде (немоделируемость, воспроизводимость как грамматической модели, так и лексико-грамматического состава компонентов);
- общеизвестность, экспрессивность;
- яркая языковая специфика, непереводимость;
- обиходно-разговорный характер.

Из всех перечисленных признаков фразеологических единиц только два взаимообусловленных признака являются, на наш взгляд, наиболее существенными: особенность номинации и повышенная экспрессивность. «Абсолютно свободных сочетаний лексем в языке не существует» — к такому выводу пришли исследователи, много работавшие над теорией семного состава фразеологизмов и их лексической сочетаемости в русском языке [14, с. 70]. Другие исследователи русской фразеологии признавали первичность эмоционального компонента в семантике фразеологизмов (А. И. Федоров, В. М. Мокиенко, В. Н. Вакуров, И. В. Фадеева). На мой взгляд, не менее важным признаком многих фразеологизмов в русском языке является их особая интонационная оформленность: так, фразеологизмы типа *Держи карман шире! Скажешь тоже! Только его и видели; Бог знает что; Кто его знает!* при изменении их интонации (акцентной структуры, фразовых ударений, ритмики, тембра) просто «рассыпаются»: теряют свою фразеологичность, свое отрицательное значение, превращаясь таким образом из фразеологизма в относительно свободные словосочетание. Сравните диалоги:

— *Кто его знает*?
— Я не знаю, *кто его знает.*

— Он хороший специалист?
— *Кто его знает!*

Интонационные фразеологизмы

Исследователи русской разговорной речи давно отмечают обилие в ней разнообразных клишированных конструкций (которым даются самые разнообразные названия: фразеосхемы, коммуникативы, коммуникемы, прагматические клише, нечленимые предложения, фразеологизированные конструкции и др.), включенных в различные ситуации общения. Все эти единицы объединяют два важнейших признака: 1) фразеологичность (= особый тип номинации) и 2) особая роль интонации, поэтому называть такие единицы *интонационными фразеологизмами*[*] более чем оправдано. Итак, под интонационным фразеологизмом мы понимаем такую фразеологическую единицу языка, семантика которой определяется исключительно благодаря ее интонационному оформлению. Например: *Вот еще! Интересно! Здравствуйте!* (отрицание, несогласие), *А ты как думал! Какие могут быть разговоры!* (утверждение, согласие), (отрицание, несогласие, недовольство); *Много ты понимаешь! Нашел куда поехать! Молодец!* (отрицательная оценка). Яркая эмоциональность таких высказываний обеспечивается за счет «конфликта» аффирмативного лексико-грамматического наполнения и особой интонации, что формирует особое отрицательное значение. Согласитесь, что интонационный фразеологизм со значением эмоционального отрицания *Очень нужно!* (= мне это совсем не нужно) звучит гораздо ярче и убедительнее, чем его нейтральный эквивалент *Не нужно.* Или сравните: *Так я ему и сказала!* (= я ни за что не скажу) — интонационный фразеологизм и *Нет, я не скажу ему* — относительно нейтральное по эмоциональному содержанию и степени фразеологизированности высказывание.

Интонационным фразеологизмом можно считать не только конкретную лексико-грамматическую структуру, но и собственно интонационный контур, передающий определенное эмоциональное значение. Так, высказывания типа *Будет он работать! Станет он работать! Щас, работать он будет! Так он тебе и будет (станет) работать! Какое там! Какой он [врач]!* с большим числом лексических замен имеют *схожее* интонационное оформление. По-видимому, можно утверждать, что любое высказывание, произнесенное с «нужной» (то есть соответствующей эмоциональному значению) интонацией, может быть признано интонационным фразеологизмом. Например, любой переспрос или повтор слов (слова) собеседника с интонацией недовольства, недоверия, насмешки, иронии, раздражения или упрека, будет являться интонемой (= интонационным фразеологизмом) со значением недовольства, недоверия, насмешки, иронии, раздражения или упрека. Таким образом, интонационный фразеологизм принадлежит одновременно к трем уровням языковой системы: глубинной семантике, фразеологии и интонации (просодике). Приведу

[*] Позволю себе лирическое отступление: термин *интонационный фразеологизм* пришел ко мне в голову на первом курсе университета, с ним я обратилась к известному фонетисту кафедры РКИ и получила крайнее неодобрение, но позже я случайно увидела статью «Интонационная фразеология» Н. Д. Светозаровой, профессора кафедры фонетики СПбГУ (как оказалось, лучшего специалиста в области интонации), — так я обрела счастье найти научного руководителя, без которого не состоялись бы ни моя диссертация, ни мое филологическое образование в целом.

небезынтересное и важное для данной теории наблюдение о рождении высказывания современного психолингвиста И. Н. Горелова:

> Мы предполагаем, что на первой стадии порождения высказывания потребность сказать нечто, уточняющаяся <…> в мотиве, материализуется, так сказать, не только в смысловой интенции, не только в преднастройке на содержание, но и в определенном эмоциональном плане, объективно проявляющемся в режиме мышц и дыхания; последние конструируют тип интонационной схемы и ритмические характеристики будущего высказывания. Эти структуры, вероятно, более чем другие, типизированы, заполняясь «ближайшим» лексико-грамматическим материалом. Синтаксически он отличается малой глубиной и включает эхолалические ответы на реплики партнера или на собственный внутренний «диалог» [9, с. 46–47].

Н. Д. Светозарова не только ввела в научный оборот термин «интонационный фразеологизм», но и разработала целую теорию интонационной фразеологии, имеющую свои единицы, различающиеся между собой по степени связанности с лексико-грамматическим составом [22]. Н. Д. Светозаровой и ее ученице А. В. Павловой, составившей интересный словарь «интонационной омонимии», принадлежит фундаментальный труд — монография «Фразовое ударение в фонетическом, функциональном и семантическом аспектах» [17]. Эта монография проливает свет на такие неисследованные области языка, как природа фразового ударения, его зависимость от порядка слов, семантики предикатов (в частности, видо-временной соотнесенности глаголов), разных частей речи, синтаксических конструкций и других факторов. Фразовое ударение, а следовательно, и тип интонемы различаются в бытийных (событийных) высказываниях, в сообщениях о планах, советах и пожеланиях, в выражениях оценки или реакции, в пояснении причины или вывода, уступки, условия; свои особенности имеют фразы-попытки успокоить собеседника, при увещевании, угрозе, обещании, передразнивании, возмущении, сожалении, неодобрении — в исследовании перечисляются конкретные фразеосхемы (интонационные фразеологизмы в нашей терминологии), поэтому думается, что именно это исследование может послужить основой будущей методики преподавания русского языка как иностранного, способной заменить теорию ИК, о которой говорилось выше. Дело «за малым»: записать наиболее удачные реализации интонационных фразеологизмов с разными значениями и составить из них словарь!

И снова иностранцы

Ранее в своем диссертационном исследовании [1] я описывала интонационные фразеологизмы со значением эмоционального отрицания (всего около 400 единиц), их структурно-типологические характеристики и предприняла попытку их семантической классификации. Из всех единиц были отобраны наиболее частотные интонационные фразеологизмы (ИФ), которые имеют лексико-грамматические омонимы (ЛГО), то есть высказывания с идентичным составом, но с другим коммуникативным значением (например, относительно нейтральным утверждением и нейтральным вопросом). Например:

1. — Знаешь, я, наверное, не смогу это сделать.

— *Приехали!* (ИФ) Ты же обещал!

2. — Да не волнуйся ты! *Придет он!* (ЛГО)

3. — *Здравствуйте!* (ЛГО)

— Добрый день, Павел Андреевич!

— Все! *Приехали (ЛГО).* Выгружайте вещи.

— *Приехали? (ЛГО)* Так быстро?

— *Придет он?* (ЛГО) Как ты думаешь?

— *Придет он!* (ИФ) Наивная ты!

— У Пушкина, кажется, не было детей?

— *Здравствуйте!* (ИФ) Четверо у него детей было!

Затем полученные диалоги (160) были записаны в исполнении 8 дикторов (4 женщины и 4 мужчины), отобраны наиболее удачные реализации и «вырезаны» из контекста. Далее, они были предложены для аудиторского анализа 15-ти носителям русского языка (не филологам): нужно было отнести услышанные стимулы к 1) утверждению, 2) вопросу, 3) ироническому отрицанию. Предполагалось, что релевантными характеристиками интонационных фразеологизмов могут считаться наиболее «узнаваемые» аудиторами стимулы (описывалась частота основного тона, длительность, интенсивность, темпоральные характеристики). Среди ЛГО, как и ожидалось, наиболее хорошо опознаваемым был вопрос (95% правильных опознаний), ЛГО повествовательного типа опознавался чуть хуже (92%), ИФ получили 87% правильного опознавания из-за некоторых неудачных реализаций при записи. Тем не менее для эксперимента с иностранцами мы отобрали только те ИФ со значением отрицания, которые получили 100% правильного опознавания всеми 15 носителями языка. Среди них оказались такие ИФ как *Конечно! Щас! Будет он работать! Так я ему и сказал! Скажешь тоже! Математик называется! Нашел врача! Много он помогает! Чего захотел! Извините!* и др. В эксперименте участвовали 100 иностранных студентов из Европы, Америки и Японии гуманитарного профиля СПбГУ с уровнем владения русским языком B1-B2. В этот эксперимент не были включены ЛГО вопросительного типа, для простоты выполнения задачи им предлагалось отнести услышанные стимулы к 1) положительным эмоциям (где были ЛГО-утверждения), 2) к отрицательным эмоциям (ИФ) и 3) другие/не знаю. Интересующие нас интонационные фразеологизмы, как и предполагалось, не были «услышаны» иностранцами — процент их правильного опознавания составил лишь 38%. Студентов «смущал» не только явный аффирмативный состав услышанных реплик (отсутствие в них грамматических и лексических маркеров отрицания) и возможное отсутствие контекста (хотя носителей русского языка это не смущало!), но и простое незнание этих интонационных моделей.

Среди всех ИФ наиболее «узнаваемыми» оказались только два: *Куда ему!* (67%) и *Щас!* (55%). Несмотря на, казалось бы, «странный» лексико-грамматический состав ИФ *Куда ему* (наличие вопросительного слова с дательным падежом без привычного наречия или инфинитива), 67 иностранцев из 100 все-таки услышали в нем отрицательное значение. Сравнительно небольшая интенсивность этого ИФ, плавно восходяще-нисходящий тон не были, по-видимому, решающими факторами: более показательными оказались тембральные характеристики — особый насмешливый, ироничный,

с легкой назализацией «тон» ярко проявлялся на растяжке ударного гласного [а] — 230 мс, а также удлинения согласных: начального [к] — 53 мс и второго [д] — 144 мс. Очевидно, что в родном языке иностранного аудитора при выражении отрицательных эмоций также происходит удлинение согласных. Хотя во втором ИФ *Щас!* начальный согласный был гораздо длиннее (258 мс!) и конечный согласный был тоже длиннее «нормального» [с] 125 мс, кроме того интенсивность этого ИФ была выше предыдущего, присутствовал также особый тембр — «говорение свозь зубы», яркое начало, резкое падение тона на ударном и сильно растянутом [а] 218 мс — тем не менее только 52 человека отнесли его к отрицанию (42 услышали в нем положительные эмоции). Напомню, что для эксперимента с иностранцами были выбраны ИФ, получившие только 100%-ное опознавание у носителей русского языка, то есть обладавшие яркими интонационными характеристиками, позволявшими безошибочно определять в них отрицательные эмоции. Рамки этой статьи не предполагают описания лингвистических (родной язык студента, уровень владения русским) и социолингвистических (пол, возраст, коммуникабельность, наличие музыкального слуха) факторов, повлиявших на процент правильного опознавания. Отмечу только, что решающими были не столько типологическая близость родного языка иностранцев к русскому языку и даже не уровень владения русским языком, сколько коммуникабельность и общение с русскими друзьями.

Таким образом, аудиторский эксперимент с иностранцами доказал специфичность русской интонации при выражении отрицательных эмоциональных значений (упрека, насмешки, недоверия, отрицательной оценки, эмоционального несогласия и др.) Думается, что то же самое можно сказать и о других эмоциональных значениях. Интонационные фразеологизмы представляют собой очень интересное явление в живой разговорной речи, поэтому включение их в программу обучения русскому языка как иностранному уже на самом раннем этапе было бы оправданным. Хотелось бы, чтобы в скором будущем в русском языке появился особый звуковой словарь интонем, в основе которого лежали бы семантические признаки, то есть те или иные значения — от относительно нейтральных до максимально эмоциональных. И, конечно, чтобы главной в этом словаре была бы Ее Величество Интонация.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Архипецкая М. В.* Интонационные фразеологизмы со значением эмоционального отрицания: дис. … канд. филол. наук. СПб., 2012.

2. *Балли Ш.* Французская стилистика / пер. с фр. К. А. Долинина. М.: Изд-во иностр. лит., 1961.

3. *Балыхина Т. В.*, *Горчакова Н. Ю.*, *Денисова А. А.* Лингвокультурологический словарь. М.: РУДН, 2008.

4. *Бродский И. А.* Набережная неисцелимых: тринадцать эссе / сост. В. П. Голышев. М.: Ex libris; Слово, 1992.

5. *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонация русской речи. 3-е изд. М.: Русский язык, 1977.

6. *Быкова О. И.* Этноэмотив в структуре этноконнотации // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности: сб. науч. тр. Волгоград: Изд-во ЦОП «Центр», 2004. С. 170–176.

7. *Бюхер К.* Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение / пер. с нем. И. Иванова; под ред. Д. А. Коропчевского. СПб.: Изд-во О. Н. Попова, 1899.

8. *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание / отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996.

9. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации / отв. ред. В. Н. Ярцева; предисл. В. И. Карасика. 4-е изд. М.: Либроком, 2009.

10. *Гуревич В. В.* О «субъективном» компоненте языковой семантики // Вопросы языкознания. 1998. № 1. С. 27–35.

11. *Дорофеева Н. В.* Эмоциональные концепты в православном дискурсе: удивление // Языковая система — текст — дискурс: категории и аспекты исследования: материалы всерос. науч. конф., 18–19 сент. 2003 г. Самара: Самар. гос. ун-т, 2003. С. 160–166.

12. *Земская Е. А.* Язык русского зарубежья: итоги и перспективы исследования // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 114–131.

13. *Князьков В. И.* О мелодиях слов. М.: Тип. С. П. Семенова, 1914.

14. *Копыленко М. М., Попова З. Д.* Очерки по общей фразеологии: фразеосочетания в системе языка. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978.

15. *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1988. С. 664–697.

16. *Нушикян Э. А.* Типология интонации эмоциональной речи. Киев; Одесса: Вища школа, 1986.

17. *Павлова А. В., Светозарова Н. Д.* Фразовое ударение в фонетическом, функциональном и семантическом аспектах. М.: Флинта; Наука, 2018.

18. *Пешковский А. М.* Избранные труды / подгот., вступ. ст. и коммент. И. А. Василенко и И. Р. Палей. М.: Учпедгиз, 1959.

19. Русская грамматика: в 2 т. Т. 1 / АН СССР, Ин-т русского языка; гл. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Наука, 1980.

20. *Трубецкой Н. С.* Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича; ред. С. Д. Кацнельсона; послесл. А. А. Реформатского. 2-е изд. М.: Аспект Пресс, 2000.

21. *Шаховский В. И.*, *Сорокин Ю. А.*, *Томашева И. В.* Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы. Волгоград: Перемена, 1998.

22. *Svetozarova N. D.* Locutions phraséologiques intonatives // Actes du XIIème Congrès International des Sciences Phonétiques: 19–24 août 1991. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. Vol. 2. P. 274–277.

УДК 81.13, 81.37

Т. С. Росянова, Е. А. Михасёва*

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИМНАСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Статья посвящена анализу синтаксических моделей образования англоязычных многокомпонентных терминологических единиц в области художественной гимнастики. Многокомпонентные термины важны тем, что вербализуют максимальный объем информации, отражают системность понятий и иерархическую соподчиненность терминологии. Терминологические словосочетания способны наиболее наглядно продемонстрировать связи и отношения, существующие между основными понятиями и концептуальными структурами конкретной профессиональной сферы. Важно заметить, что именно словосочетания отражают естественные процессы человеческого познания, процессы категоризации и концептуализации, позволяют представить построение языковых категорий наиболее эксплицитно.

В статье доказывается, что в рамках исследуемой гимнастической терминологии в значительной степени преобладает именно синтаксический способ образования терминов по сравнению с распространенными для современных англоязычных терминосистем аффиксацией, словосложением и аббревиацией.

Ключевые слова: термин, терминология, терминосистема, терминообразование, многокомпонентный термин, терминологическое словосочетание, терминообразовательное гнездо.

T. S. Rosyanova, E. A. Mikhaseva

STRUCTURAL ASPECTS OF GYMNASTICS TERMS IN THE ENGLISH LANGUAGE

The article analyses syntactic models of multicomponent terminological units in the field of rhythmic gymnastics in the English language. Multicomponent terms are particularly important because they verbalize the maximum amount of information, reflect the logics and hierarchical organization of terminology. Terminological phrases can most clearly demonstrate

* Росянова Татьяна Сергеевна, доктор филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; rosyanova@mail.ru

Михасёва Екатерина Александровна, филолог, выпускница Русской христианской гуманитарной академии, независимый исследователь; mazaikina1983@yandex.ru

the connections and correlations that exist between the basic concepts and conceptual structures of a particular professional field. It is important to note that word-groups rather than individual words reflect the natural processes of human cognition, categorization and conceptualization, and make it possible to present the construction of language categories in the most explicit way.

The article proves that in gymnastic terminology the syntactic method of forming terms largely prevails in comparison with affixation, word composition and abbreviation that are common for modern English-language term systems.

Keywords: term, terminology, terminological system, term formation, multicomponent term, terminological phrase, term formation nest.

Гимнастика, как вид спорта, имеет многовековую историю. Упоминания об отдельных гимнастических элементах появились задолго до начала нашей эры. На Древнем Востоке физические упражнения стали неотъемлемой частью тренировок при подготовке воинов, что заложило начало формированию восточных боевых искусств, в частности, в Китае и Японии [4, с. 47, 69–70]. Известно о системах физической подготовки в древних культурах Индии, Египта, Персии, Вавилона. Физические упражнения носили ритуальный характер, обладали характеристиками танца. В Европе системы физической подготовки воинов и атлетов применялись в Древней Греции и Древнем Риме. Упражнения были направлены на тренировку гибкости, сноровки и физической силы. Они сочетали в себе развитие физическое, психическое и духовное. Все эти системы физической подготовки претерпевали различные изменения, иногда утрачивались и возрождались снова.

Формирование гимнастики в ее современном виде началось в XIX веке и сопровождалось оформлением системы терминологических единиц, обслуживающих спортивные дисциплины, включенные в ее состав. Эта система наделена специфическими характеристиками, такими как разветвленность структуры, явно выраженные процессы терминологизации и детерминологизации, относительная доступность и понятность для носителей языка, не имеющих отношения к спорту. В профессиональном общении гимнастическими терминами пользуются представители всех видов спорта, они употребляются на занятиях по общей физической подготовке, что свидетельствует о включенности гимнастической терминологии в терминологические системы других видов спорта [1, с. 8].

Целью данной статьи является анализ структурно-языковых характеристик гимнастических терминов. Материалом исследования послужили 300 терминологических единиц, отобранных методом сплошной выборки из лексикографических источников и тематических интернет-ресурсов [3; 13; 16].

Новизна исследования заключается в том, что в английской гимнастической терминологии частотные словообразовательные синтаксические модели, которые являются основой структурной терминологической номинации, не были подробно проанализированы. Рассмотрение терминов гимнастики с точки зрения синтаксического аспекта их деривации является актуальным, поскольку постоянно существует потребность в упорядочении, унификации и стандартизации спортивной терминологии, которая используется в международных соревнованиях.

Художественная гимнастика является олимпийским видом спорта, суть которого заключается в выполнении гимнастических танцевальных упражнений. Этот вид гимнастики считается одним из самых зрелищных и изящных видов спорта. Упражнения могут выполняться как с использованием предметов (обруч, мяч, скакалка, лента, булавы), так и без них. Гимнастки должны обладать хорошей гибкостью, растяжкой, высоким толчком, стройной фигурой, хорошей координацией движений.

Гимнастика пережила период бурного развития в эпоху Античности, что соответствовало ценностной системе того времени. Затем наступил длительный период Средневековья, когда ценностные ориентиры сместились в область духовного. Новый виток интереса к гимнастике начался в Европе в эпоху Ренессанса. Выдающиеся деятели того времени рассматривали гимнастику как великолепное средство для укрепления здоровья, духа и гармоничного развития человека. Временем формирования первых элементов спортивной гимнастики в Европе можно считать XVI–XVII века. Популярны были такие виды гимнастики как акробатические упражнения, сложные прыжки, лазание по канату [8].

Современная гимнастика зародилась в Германии. В конце XVIII — начале XIX века немецкий педагог Фридрих Людвиг Ян основал первое в Европе гимнастическое общество и открыл первую школу гимнастики. В начале XIX века вслед за немецкой возникла шведская система гимнастики, она имела научно-методическое обоснование, что позволило ей получить довольно широкое распространение во многих странах. Начиная с середины XIX века не только в Европе, но и в Америке отмечается невероятный «гимнастический» ажиотаж. Следующие 100 лет можно назвать гимнастической эрой.

В 1848 г. в Лондоне появился первый легкоатлетический клуб, а в 1861 г. на базе 15 лондонских клубов было создано Объединение любителей легкой атлетики. В начале 1860-х годов состоялись первые межклубные соревнования, в которых участвовали студенты Кембриджского и Оксфордского университетов. Начало XX века — время активного развития спорта в Англии, возникновения спортивных клубов [7].

В Америке распространилось влияние школ, хорошо зарекомендовавших себя в Западной Европе. Однако наибольшее влияние на развитие системы физического воспитания в США оказал доктор Джо Льюис. Он основал в 1860 году Бостонский Нормальный Институт Физического Воспитания и там обучал студентов своей системе. Работа Льюиса «Новая гимнастика», впервые опубликованная в 1867 году, много раз переиздавалась в США, Англии, Австралии, Африке, Индии. Дж. Льюиса по праву называют «отцом физической культуры» в США.

Современная художественная гимнастика — это вид спорта, в котором содержатся элементы танца, пластики, балетного и циркового искусства, а также некоторые элементы акробатики, которые выполняются под музыку. В своём становлении и развитии художественная гимнастика прошла долгий путь, что отразилось на формировании ее терминологической системы.

Терминоведческая статистика свидетельствует о том, что свыше 90% новых слов в современных терминологически развитых языках составляет

специальная лексика. При этом термины проникают в общеупотребительную лексику, оказывая влияние на литературный язык в целом [5, с. 5, 26]. Так, в частности, имеются свидетельства о том, что научные понятия XVII в. стали обыденными представлениями в XXI веке, а термины трехвековой давности — общеупотребительными словами. Следовательно, изучение области специальной лексики становится все более важным для изучения эволюции языка в целом.

Практика работы с терминами, функционирующими в специальных текстах, показала, что около 98% терминологической лексики составляют термины, число компонентов которых не превышает четырех. Семикомпонентные термины представляют собой предел формальной протяженности терминологических единиц, что связано с объемом оперативной памяти человека (Гипотеза Ингве, по известной формуле «7±2») [5, с. 49].

Многокомпонентные термины (терминологические словосочетания), рассматриваемые в настоящей статье, представляют собой особый тип терминологических единиц, специфика которых проявляется при сравнении их с фразеологизмами (идиомами), с одной стороны, и свободными словосочетаниями — с другой.

Подобные терминологические единицы, построенные по тем же синтаксическим моделям, что и свободные словосочетания, отличаются структурно-семантической и концептуальной целостностью, устойчивостью, а также регулярной воспроизводимостью в коммуникации специалистов. При этом устойчивость терминологического словосочетания гарантируется семантической слитностью входящих в его состав компонентов [9, с. 92].

По своей семантической структуре наиболее близки к свободным словосочетаниям термины-дериваты, образованные путем присоединения к исходному термину терминообразовательного гнезда слов-конкретизаторов, закрепляющих существенные признаки объектов терминологической номинации. Последовательное присоединение нескольких компонентов-конкретизаторов приводит к возникновению в терминологии видовых коррелятов родового понятия и развитию гипо-гиперонимических отношений.

В процессах формировании терминологических единиц принимают участие различные способы номинации, а именно:

- лексико-семантические способы номинации (метафорический и метонимический перенос, изменение семантического объема слов),
- морфологические способы номинации (суффиксальное и префиксальное образование терминов со значением лица, конверсия, усечение),
- синтаксический способ (образование терминов-словосочетаний),
- морфолого-синтаксические способы (словосложение и аббревиация) [14, с. 80].

С точки зрения структуры в терминосистеме гимнастики английского языка фиксируются термины-слова и терминологические словосочетания, состоящие из двух и более компонентов. Для терминологической лексики способ наименования понятий с помощью терминированных словосочетаний достаточно распространен. По мнению О. А. Коноваловой, до того как понятие становится широко известным в специальной области, «наиболее

удобно выражать его составным термином, так как точность, конкретность такого термина препятствует возникновению полисемии, обеспечивает его однозначное понимание» [10, с. 79].

Вопрос об особенностях терминологического словообразования остается дискуссионным в отечественном терминоведении. С одной стороны, в терминообразовании действуют те же закономерности, что и в естественном языке. С другой стороны, при образовании терминов некоторые способы словообразования получают преимущественное распространение. Кроме того, проблемным остается вопрос дифференциации терминов-словосочетаний и комбинации нескольких однословных терминов. Отечественный терминовед В. М. Лейчик предлагает использовать комплекс терминоведческих, логических, системологических и лингвистических критериев для осуществления объективной дифференциации [11, с. 49]. Правомерно говорить и об оптимальной длине термина, которая связана с формальным признаком оптимальности структуры терминологической единицы. Содержательная структура термина должна соответствовать рациональному набору признаков понятия, отраженных в термине. Усложнение и углубление человеческого знания приводит к необходимости развивать синтаксическое терминообразование, эксплуатируя продуктивность ряда наиболее популярных моделей.

Особенности научного стиля речи также накладывают определенные рамки на функционирование разных по объему терминов в тексте. Лаконичность и логичность научных работ не допускает чрезмерного распространения многокомпонентных терминов. Поскольку принцип языковой экономии подразумевает экономию умственных и произносительных усилий, при переизбытке компонентов термин подвергается свертыванию и превращается в аббревиатуру, которая понятна специалистам в определенной области и не является препятствием при их общении.

Анализируя формальную структуру терминов, необходимо помнить постулат об осмысленном и интеллектуальном характере структуры терминов, сформулированный В. М. Лейчиком [11, с. 62]. Термины создаются сознательно, и авторы выбирают формальную структуру, исходя из потребностей логического мышления. Но и формальная структура также оказывает влияние на содержательную структуру термина, позволяя новой терминологической единице «вписаться» в терминологическую систему и обрести в ней свое уникальное место.

Проанализированные в настоящей работе английские гимнастические термины с точки зрения структуры можно разделить на семь групп по количеству составляющих компонентов. Служебные слова, такие как артикли, союзы и предлоги, не учитываются в качестве компонентов термина.

1) Однокомпонентные термины.

Подобные терминологические единицы составили 25% от общего числа проанализированных терминов, например:

- *apparatus (инвентарь, снаряд)* — один из различных видов экипировки;
- *composition (композиция)* — структура гимнастического режима;
- *execution (исполнение)* — выполнение рутинной работы;

• *flexibility (гибкость)* — диапазон движения, через который часть тела может двигаться без ощущения боли;

• *handspring (переворот)* — может быть выполнено либо вперед, либо назад; обычно связывающее движение;

• *salto (сальто)* — сальто или кувырок, с ногами, поднимающимися над головой и телом, вращающимся вокруг оси талии [16].

2) Двухкомпонентные термины.

Термины-словосочетания, состоящие из двух элементов, составили около 70% от общего числа проанализированных терминов, например:

• *arch position (прогнувшись)* — тело изогнуто назад;

• *layout position (положение макета)* — вытянутое положение тела;

• *pike position (согнувшись)* — тело наклонено вперед более чем на 90 градусов в области бедер, в то время как ноги остаются прямыми [16];

• *cross turn* — скрестный переворот;

• *shoulder flexibility* — подвижность в плечевых суставах;

• *artistic gymnastics* — спортивная гимнастика;

• *rhythmic gymnastics* — художественная гимнастика;

• *asymmetric bars* — разновысокие брусья и др.

3) Трехкомпонентные термины.

Термины-словосочетания из трех элементов составили около 10% от общего числа проанализированных терминов, например:

• *forward tucked somersault* — сальто вперед в группировке;

• *arms circle inside* — круг руками внутрь;

• *exceeding time limit* — превышение времени исполнения;

• *arms lengthways the body* — руки вдоль туловища.

4) Четырехкомпонентные термины.

Термины-словосочетания, состоящие из четырех элементов, составили 5% от общего числа проанализированных терминов, например:

• *roll forward body piked* — кувырок вперед согнувшись;

• *double back salto tucked* — двойное сальто назад в группировке;

• *to hold the hoop over the head* — держать мяч над головой;

• *free hand roll forward* — кувырок вперед без опоры руками;

• *side body wave right/left* — боковая волна (туловищем) вправо/влево.

5) Пятикомпонентные термины.

Термины-словосочетания из пяти элементов составили примерно 1% от общего числа проанализированных терминов, например:

• *side salto piked legs straddled* — сальто согнувшись ноги врозь;

• *dismount in swing backward body straight* — соскок махом назад прогнувшись;

• *back kip-up to free horizontal support* — подъем назад в горизонтальный упор [9, с. 127].

6) Шестикомпонентные термины.

Термины-словосочетания из шести элементов составили 0,5% от общего числа проанализированных терминов, например:

- *swing backward front salto piked to support* — махом назад сальто вперед над жердями в упор;
- *swing forward front regrap to undergrasp in hang* — махом вперед перехват в хват снизу в висе;
- *side leaning support lift arm upward* — упор боком поднять руку вверх [9, с. 154].

7) Семикомпонентные термины.

Термины-словосочетания из семи элементов составили 0,1% от общего числа проанализированных терминов, например:

- *legs/feet circling movements: arcs and circles forward and backward* — круговые движения ногами: дуги и круги вперед и назад;
- *legs/feet circling movements: arcs and circles inward and outward* — круговые движения ногами: дуги и круги внутрь и наружу;
- *legs/feet circling movements: arcs and circles to the right and to the left* — круговые движения ногами: дуги и круги вправо и влево.

Наблюдение за функционированием терминологических единиц в текстах (в сравнении с инвентаризацией в толковых специальных словарях) выявляет тенденцию к более свободному терминотворчеству. Данная тенденция особенно касается пяти-, шести- и семикомпонентных терминов. Вероятность появления таких терминов в словарях мала, однако в общении специалистов они встречаются чаще.

Необходимость регламентации подобных сверхмногокомпонентных терминологических единиц может проявляться на уровне международного сотрудничества в гимнастике. При необходимости практической работы ведущие эксперты создают пояснительные глоссарии, покрывающие потребности текущего момента.

Следует отметить еще одно проблемное обстоятельство, уместное для обсуждения в рамках статьи о структуре многокомпонентных терминов. Дело в том, что в терминологии гимнастики и других видов спорта, как и в хореографической терминологии, часто требуется описать качество движения человеческого тела. Следовательно, исходя из задачи номинации признака действия, требуется использовать в составе терминологических словосочетаний наречия.

В гимнастических терминах (например, соскок махом, стойка скрестно, хват сверху) традиционная терминоведческая дискуссия о частеречной принадлежности термина оказывается актуальной. В русской гимнастической терминологии обнаруживаются уникальные восьмикомпонентные предложные словосочетания, выступающие как цельнономинативные конструкции (бросковым махом назад перелет согнувшись с поворотом кругом в вис) [2, с. 73]. Несомненно, подобные термины являются скорее исключением, чем правилом. В них отражаются усилия специалистов передать максимально адекватную характеристику движения посредством ресурсов языка. Подобные термины

фиксируют особенности терминологического мышления и представляют безусловный исследовательский интерес. Однако разработанным в отечественном терминоведении критериям субстантивного «идеального термина» подобные терминологические единицы не соответствует. Длительная дискуссия по поводу частеречной принадлежности терминов закончилась в связи с работами В. П. Даниленко [6, с. 38–51], в которых было констатировано, что термины могут быть представлены не только существительными, но и другими частями речи и словосочетаниями на их основе.

Приведем примеры соответствующих терминов из области гимнастики.

Выборка терминологических единиц данной работы показала, что в английских терминах художественной гимнастики встречаются двух-, трех-, четырех- и пятикомпонентные терминологические единицы, содержащие наречия.

Например:

- **двухкомпонентные:** *salto forward* (сальто вперед), *forward roll* (кувырок вперед);
- **трехкомпонентные:** *front twisting the ball* (выкрут мяча перед собой), *forward giant swing* (большой мах вперед);
- **четырехкомпонентные:** *head circling movements forward* (круговые движения головы вперед), *trunk circling movements forward* (круговые движения туловищем вперед);
- **пятикомпонентные:** *forward straight somersault into support* (прямое сальто вперед с опору) [12, с. 23].

По результатам выборки терминов художественной гимнастики можно сделать вывод о том, что многокомпонентные терминологические единицы, содержащие в своем составе наречия, являются полноправными элементами терминологической системы. В то же время, их наличие действительно создает сложности унификации гимнастической терминологии и, соответственно, адекватной передачи опыта в процессе обучения гимнастическим техникам и приемам от поколения к поколению. При этом возрастает роль тренера спортивной школы, чья работа призвана сглаживать данный недостаток.

В сущности, изучение нестандартных терминов как неотъемлемых элементов системы является шагом по направлению к изучению реальных процессов в терминологических системах. Эти процессы подчас противоречивы, не всегда равномерны и наблюдаемы лишь отчасти. Однако повседневная работа специалистов в различных профессиональных сферах приводит постепенно к качественным изменениям в терминосистемах, которые становятся все более адаптированными к реальному состоянию дел в определенной области.

Результаты настоящего исследования свидетельствуют о том, что более 70% английской гимнастической лексики представляет собой по структуре двух-, трех- и четырехкомпонентные словосочетания. Это, в основном, подтверждает тот факт, что термины гимнастики обладают высокой степенью детализации, так как точность является одним из главных требований, предъявляемых к ним, и поэтому наименования сложных движений в гимнастике могут включать в себя пять и даже более элементов.

Л. Г. Ярмолинец считает, что чем сложнее конструкция многокомпонентного словосочетания, «тем в меньшей степени он обладает семантической

спаянностью, тем выше самостоятельность значений его отдельных компонентов» [15, с. 121].

Вместе с тем, термины, точно и детально описывающие понятие, не могут быть краткими.

По мнению В. П. Даниленко,

> преобладание терминов-словосочетаний в современной терминологии выявляет тенденцию отражения в наименовании наибольшего числа признаков понятия. В этом смысле они удобны, а большое разнообразие моделей словосочетаний может удовлетворить почти любые потребности языкового выражения сколь угодно сложных понятий. Однако практическая «эксплуатация» терминов-словосочетаний наталкивается на необходимость искать сокращённый вариант длинного наименования, поскольку в употреблении они неудобны, непрактичны, громоздки [6, с. 182].

Таким образом, проведенное исследование подтверждает тот факт, что многокомпонентные терминологические словосочетания являются одной из специфических характеристик спортивной терминологии, в частности терминологии гимнастики, и это обусловлено большим разнообразием комбинаций физических упражнений, двигательных действий и спортивно-технических приемов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобырева Н. Н.* Общее и различное в терминологии художественной гимнастики русского и английского языков: автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2010.
2. *Бунина Г. В.* Некоторые аспекты изучения специальной лексики и терминологии гимнастики // Термины в научной и учебной литературе: межвуз. сб. Горький: ГГУ, 1989. С. 67–74.
3. *Гавриловец А. В.* Русско-английский словарь-разговорник: летние олимпийские виды спорта. М.: Русский язык, 1979.
4. *Гарник В. С.* Боевые искусства и единоборства в психофизической подготовке студентов: учеб. пособие. М.: МГСУ, 2012.
5. *Гринев-Гриневич С. В.* Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2008.
6. *Даниленко В. П.* Русская терминология: опыт лингвистического описания. М.: Наука, 1977.
7. Европейский гимнастический центр. URL: https://europegym.ru (дата обращения: 11.04.2022).
8. Европейский центр гимнастики. URL: https:// sportgym.by (дата обращения: 11.04.2022).
9. *Иванова Г. А.* О семантике и прагматике синонимичных терминологических словосочетаний (на материале русской лингвистической терминологии) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 4 (1). С. 92–95.
10. *Коновалова О. А.* Аналитические наименования в спортивной терминологии // Номинативные свойства языковых единиц. Саратов: Изд-во СГПИ, 1990. С. 79–82.
11. *Лейчик В. М.* Терминоведение: предмет, методы, структура. 2-е изд., испр. и доп. М.: КомКнига, 2006.

12. *Росянова Т. С., Михасёва Е. А.* К вопросу о морфологическом статусе терминов в гимнастической терминологии английского языка // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2021. Т. 2, вып. 1. С. 18–26.

13. *Сабиров Ю. А.* Русско-английский словарь гимнастических терминов. М.: Русский язык, 1988.

14. *Шмелева О. Ю.* Прототипическая организация терминосистсемы (на материале номинаций в финансово-экономической сфере) // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. 2010. № 5 (71). С. 80–84.

15. *Ярмолинец Л. Г., Агафонова Н. Т.* Способы передачи значений английских спортивных терминов на русский язык // Семантические и прагматические особенности языковых единиц в сопоставительной лингвистике. Краснодар: КГУ, 1994. С. 49–53.

16. USA Gymnastics. URL: https://usagym.org (дата обращения: 20.04.2022).

УДК 821.131.1

М. В. Михайлова*

О МИЛОСТИ БОЖЬЕЙ И ТВЕРДОСТИ ДУХА: ПРОЛЕГОМЕНЫ К «ДЕКАМЕРОНУ» ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

Предлагаемый текст представляет собой опыт филологических пролегоменов к «Декамерону» Боккаччо. В первой части статьи автор определяет особенности пролегоменов как научного жанра. Προλεγόμενα, «то, что сказано прежде», отличаются от обычного предисловия тем, что они не сообщают установленные истины, а предоставляют материал для их самостоятельного выстраивания читателем. Задача пролегоменов состоит в том, чтобы развернуть горизонт рассмотрения предмета, предложить поле предметных данностей: культурных, исторических, литературных, биографических сведений. При таком подходе сохраняется уважение к свободе читателя как исполнителя, преобразующего текст в произведение: в отличие от интерпретации, указывающей путь, пролегомены открывают горизонт, широкое поле, где можно прокладывать разные тропы.

Ключевые слова: пролегомены, предисловие, Боккаччо, «Декамерон», интерпретация, понимание.

M. V. Mikhaylova

THE DIVINE GRACE AND THE STRENGTH OF MIND: PROLEGOMENA TO 'THE DECAMERON' BY GIOVANNI BOCCACCIO

The article is an experiment in philological prolegomena to Boccaccio's *Decameron*. In the first part of the article the author tries to define the characteristic features of prolegomena as a scientific genre. Προλεγόμενα, "what was said before", are different from a standard preface. They do not communicate elaborated statements, but provide material that permits the reader to construct their own free and independent interpretation. Prolegomena aim at expanding the perspective of considering a particular subject, proposing a field of cultural, historical, literary and biographical facts which can aid the reader in the way of understanding it. This approach maintains respect for the freedom of the reader to transform the text into an aesthetic work. Prolegomena open a wide horizon of variability by contrast with interpretation that offers a certain way of understanding.

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

Keywords: prolegomena, preface, Boccaccio, 'The Decameron', interpretation, understanding.

Греческое слово προλεγόμενα означает «то, что сказано прежде». Однако пролегомены — не просто предисловие, введение или же вступительная часть. Это почтенный, издавна известный научный жанр. Вспомним, например, «Ал-Мукаддима» («Пролегомены», или «Введение», 1377) [5] арабского философа Ибн Халдуна — текст, открывающий его труд по всемирной истории «Китаб аль-ибар» («Книга наставлений»), или «Пролегомены: Описание города Ниццы, его епархии и графства» (1658) — первую часть труда савойского историка Пьетро Джоффредо «Nicaea civitas sacris monumentis illustrata» («Город Ницца с изображениями его священных памятников»). Пожалуй, главное произведение в этом жанре — «Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в качестве науки» И. Канта [6], предваряющие «Критику чистого разума». В филологической науке наиболее известны «Пролегомены к Гомеру» («Prolegomena ad Homerum», 1795) Ф. А. Вольфа, положившие начало так называемому гомеровскому вопросу. Следует также упомянуть такие важные в гуманитаристике тексты, как «Пролегомены к истории понятия времени» М. Хайдеггера [9], «Пролегомены к теории языка» Л. Ельмслева [4], «Пролегомены к милости» Ж. Л. Мариона [11] (Г. В. Вдовина, выполнившая перевод фрагмента книги, передает ее название как «Пролегомены к любви» [7]), «История лжи. Пролегомены» Ж. Деррида [10].

Чтобы уяснить, в чем отличие пролегоменов от обычного предисловия или введения, вспомним начало «Пролегоменов ко всякой будущей метафизике» И. Канта: «Эти "пролегомены" назначаются не для учеников, а для будущих учителей, да и этим последним они должны служить руководством не для преподавания науки уже существующей, но для создания этой науки» [6, с. 105]. Пролегомены, таким образом, не являются учебным текстом, предлагающим к уяснению готовые истины. Они скорее дают материал, необходимый читателю для самостоятельного построения истин. Кант замечает: «Разум человеческий так склонен к созиданию, что много раз уже он возводил башню, а потом опять сносил ее, чтобы посмотреть, крепко ли лежит фундамент» [6, с. 107]. Пролегомены предполагают и у автора, и у читателя желание обратиться к началу, испытать его, а затем выстраивать знание, опираясь на этот фундамент.

М. Хайдеггер формулирует задачу своих пролегоменов, предваряющих его opus magnum «Бытие и время», следующим образом:

> Мы хотим представить историю и природу так, чтобы увидеть их *прежде* их научной обработки, увидеть их как действительность. Но это значит: обрести *горизонт*, из которого впервые могут быть выделены история и природа. Этот горизонт и сам должен быть *полем предметных данностей*, из которого выделяются история и природа [9, с. 11].

Пролегомены, таким образом, пишутся ради того, чтобы очертить горизонт, развернуть поле предметных данностей, в котором предмет рассмотрения предстанет нашему умственному взору прежде, чем станет предметом анализа или интерпретации.

Представляется, что вступительная статья к классическому тексту как вид филологической работы близка к пролегоменам. Задача ее состоит не в том, чтобы предложить завершенное истолкование, и уж конечно не в том, чтобы разъяснить, «что хотел сказать автор» или «как правильно понимать текст», а именно в том, чтобы предложить историко-культурный горизонт, который позволит читателю самостоятельно продвигаться в понимании текста. Пролегомены могут и должны содержать сведения о жизни и творчестве автора, историческом и культурном контексте появления книги, указывать на литературные параллели и сильные места текста. Тем самым будет обозначен тот ряд предметных данностей, который поможет читателю войти в труд внимания и понимания. Понятно, что отбор названных сведений в некотором смысле уже является истолкованием. Тем не менее при таком подходе сохраняется уважение к свободе читателя как исполнителя, преобразующего текст в произведение: в отличие от интерпретации, указывающей путь, пролегомены открывают горизонт, широкое поле, где можно прокладывать разные тропы.

Существенно при этом, что горизонт всегда видится из определенной точки. Филологические — как, впрочем, и философские, исторические и любые гуманитарные пролегомены — едва ли могут претендовать на вневременную объективность и очищенность от обстоятельств. Слова, произносимые конкретным человеком и обращенные к людям, живущим именно в это время, принадлежащим к этой культуре, задают ландшафт понимания, который развертывается здесь и сейчас. Мера их достоверности — точность и искренность в передаче того, что доступно взгляду пишущего.

Предлагаемый опыт в жанре пролегоменов представляет собой вступительную статью к «Декамерону» Боккаччо.

* * *

Когда читатель берет в руки книгу, написанную семь веков тому назад, он уже сделал два важных выбора. Во-первых, он именно читатель, а не зритель или слушатель — «дьявольская разница», как говаривал Пушкин. В наше время, когда все истории, рассказанные человечеством, включая и высокую классику, уже переведены в формат аудиокниг или экранизаций, желание читать много говорит о внутреннем устройстве человека. Во-вторых, тот, кто захотел читать, взял в руки книгу, а не электронный носитель. В отличие от гаджета, безразличного к тексту, бумажная книга, обладающая фактурой и тяжестью, снабженная художественной обложкой и иллюстрациями, напечатанная на определенной бумаге таким, а не другим шрифтом, являет собою особенный предмет, насыщенный эстетическими свойствами, состоит в значимых отношениях с текстом и вступает в диалог с человеком.

Итак, читатель взял в руки книгу, написанную семь веков тому назад. Перед ним встает вопрос: нужно ли мне читать именно ее? Ведь вокруг так много книг современных, актуальных, модных и обсуждаемых. Зачем погружаться в далекие речи старинного автора? Предположим, наш читатель подумает: ну я же в конце концов культурный человек, а культурный человек должен знать классику. В таком рассуждении есть смысл, но все-таки читать

«Декамерон» сто́ит не потому что необходимо повысить свой образовательный уровень, а потому что Боккаччо именно нам и именно сегодня говорит нечто жизненно необходимое — или, скажем мягче, нечто способное изменить качество нашей жизни.

Война, чума и бег времени — так определила Анна Ахматова в своем афористичном четверостишии три главных ужаса, подстерегающих человека:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Их приговор уже произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен? [1, с. 225]

«Декамерон» — путь к освобождению от этих ужасов, тем более драгоценный, что книга эта облечена в форму незатейливой болтовни, которая русскому читателю неизбежно напомнит «Онегина» с его поразительной гармонией философских прозрений и бытовых наблюдений, высоких вдохновений и озорного смеха, божественной отстраненности и юношеской пылкости. Книга, освобождающая от страха, сегодня необходима каждому из нас. Однако даже общеизвестный пушкинский роман сегодня внятен далеко не всем, он требует внутренней настройки, внимательного вчитывания и хороших комментариев. Что уже говорить о «Декамероне», который написан за пятьсот лет до «Евгения Онегина» и к тому же в другой стране.

Впрочем, при всей своей другости Италия не так уж от нас далека. Говорят, что итальянцы — это веселые русские, и в этом высказывании немало правды. Мы действительно похожи. Однажды я получила тому убедительное и смешное, вполне в духе Боккаччо, подтверждение. Путешествуя компанией по Италии, мы заехали поесть в Autogrill, сетевой дорожный ресторанчик самообслуживания. Лотки из нержавейки, где должны были быть, согласно этикеткам, салаты, оказались пусты. Я подошла к продавщице и попросила принести овощей. Она мгновенно ответила: «Синьора, вас много, а я одна, и у меня только две руки». Я возликовала: нимало не задумываясь, она произнесла обе русские народные формулы сервиса! Едва ли она поняла причину моего восторга, но радость клиента вызвала у нее живой отклик: свежие овощи появились быстро, и расстались мы вполне дружески.

Так что наши шансы услышать и понять весть «Декамерона» весьма высоки. Нужно только настроиться, а для этого не мешает знать, из какой экзистенциальной точки ведется речь, кто и зачем говорит. «Декамерон» (Десятидневник) — сборник из ста новелл, написанный за несколько лет, последовавших за опустошительной чумой 1348 года. Когда во Флоренцию пришла эпидемия, Боккаччо было тридцать пять лет. «Земную жизнь пройдя до половины», он оказался внутри таких грозных и страшных событий, в свете которых все уже пережитые им горести и испытания померкли, а все радости и победы оказались под вопросом.

Рассказ о создателе «Декамерона» хочется начать так, как он сам начинал свои новеллы: «В славном и прекрасном городе Флоренции жил некогда один достойный человек, блиставший поэтическим даром и сильный благород-

ством духа, по имени Джованни Боккаччо». Пересказывать жизнь Боккаччо как новеллу тем легче и правильней, что достоверных сведений о нем не так уж много, и исследователи, как правило, излагают хоть и подтвержденную какими-то фактами, но все-таки биографическую легенду. Кстати, именно так поступал и Боккаччо, рассказывая о жизни Данте: он писал от собственного ума и сердца, сообразуя свои читательские впечатления с теми историческими данными, что были в его распоряжении. Позднейшие исследователи упрекали его в литературности и романтизации, но в конечном счете Боккаччо оказался прав: ему удалось передать суровый и нежный облик Данте, совершенно совпадающий с той личностью, чьим голосом рассказаны нам «Новая жизнь» и «Божественная комедия», много живее и глубже, чем некоторым ученым, скрупулезно выясняющим точность дат и правильность цитат, но тем временем упускающим правду более целостную и глубокую, чем совокупность фактов.

Боккаччо родился в июне-июле 1313 года, точной даты мы не знаем, как неизвестны нам дни появления на свет и многих других великих людей прошлого. В те времена не было принято как-то особенно отмечать дни рождения, и, как правило, их не помнили, поэтому интересующие исследователей даты устанавливались значительно позже по записям о крещении в церковных книгах, а потому считаются приблизительными. Какого бы числа ни родился Боккаччо, он пришел в этот мир на вершине лета, когда цветут розы, созревают плоды и жизнь жительствует, когда Тоскану заливает щедрый, горячий, золотой свет. Этот свет излучает и «Декамерон», книга невероятно нежная и благодарственная, несмотря на жестокость отдельных ее страниц и суровость исторического контекста, в ней представленного. Место рождения Боккаччо также неизвестно: некоторые поздние биографы предполагали, что это Париж, другое, более вероятное предположение — что это тосканский городок Чертальдо, где было имение его отца и до сих пор находится дом-музей Боккаччо, но скорее всего он родился во Флоренции. Мы ничего не знаем достоверно и о матери писателя. Возможно, она была француженка. Его отец, флорентийский купец Боккаччо (или Боккаччино) ди Келлино, признал ребенка, ею рожденного, но в брак с ней не вступил.

Отец Боккаччо был уроженцем Чертальдо, но к тому времени, когда родился Джованни, уже много лет жил во Флоренции, был состоятельным купцом, успешно торговал, в том числе и во Франции. В 1319 году он женился на Маргерите де Мардоли, и у шестилетнего Джованни появилась мачеха. Боккаччо жил в семье отца, получил некоторое домашнее образование, но едва ли его отношения со старшими были по-настоящему теплыми. Можно предполагать, что четырнадцатилетний подросток был рад, когда отец отправил его учиться торговому делу в Неаполь, определив его служить в мощном банке Барди, заинтересованном в укреплении деловых связей с Анжуйской династией. Через некоторое время стало ясно, что купца или финансиста из Джованни не выйдет. Тогда отец попытался сделать из него юриста и послал в университет учиться каноническому праву, но и по этому пути молодой Боккаччо не пошел. Причиной тому была любовь к поэзии и рано осознанный литературный дар: первые стихи он написал в шесть лет и продолжал этим заниматься всю жизнь. Читатель «Декамерона», без сомнения, отметит стихотворения, зрелые по мысли

и изящные по форме, которыми завершается повествование о каждом дне. При этом Боккаччо скромно оценивал свою лирику, никогда не занимался отбором стихов и составлением поэтических книг. Это понятно: зачем множить слова, если есть Данте, Петрарка и мастера нового сладостного стиля? Шедевром Боккаччо стал «Декамерон» — прозаическое произведение, поднявшее volgare (народную итальянскую речь) на высоту зрелого литературного языка.

Неаполь, где, как в пушкинской Одессе, «все блещет югом и пестреет разнообразностью живой» [8, с. 204], оказался прекрасным местом для молодого поэта. Кипение портового города, дивные морские пейзажи, яркость людей и событий увлекали и радовали его. Боккаччо равно вдохновлялся и живописностью рынков и простонародных кварталов, и изысканностью королевского двора и аристократических приморских вилл. Король Роберт Анжуйский был прекрасно образован и обладал точным вкусом. При дворе процветали искусства и науки. Король Роберт покровительствовал художникам, философам и поэтам, в том числе Петрарке. Кстати, Боккаччо читал и ценил Петрарку с юности, повстречал множество людей, бывших его друзьями и состоявших с ним в переписке, но личное их знакомство состоялось только в 1350 году, когда Петрарка проездом был во Флоренции. Они понравились друг другу, стали переписываться, встречаться. Их дружба продлилась до смерти Петрарки, ставшей тяжким ударом для стареющего Боккаччо.

В Неаполе умный, талантливый и учтивый юноша Боккаччо быстро подружился с Никколо Аччайуоли, представителем могущественной и знатной флорентийской семьи, который позже стал канцлером Неаполитанского королевства. Аччайуоли ввел его в круг придворных ученых, образованной аристократической молодежи и изящных дам. Боккаччо жил в красивом доме, предаваясь галантным развлечениям и интеллектуальным удовольствиям. Он познакомился с астрономом Андало ди Негро, богословом Дониджи ди Борго Сан Сеполькро, библиотекарем Паоло ди Перуджа, слушал лекции Чино да Пистойя, юриста и блестящего поэта школы нового сладостного стиля, друга Данте и Петрарки. В «Декамероне» можно найти множество отзвуков неаполитанской жизни.

Ранние произведения Боккаччо, написанные или начатые в Неаполе, представляют собой повествовательные вещи в стихах и прозе. Он вдохновляется римскими классиками и средневековой рыцарской литературой, что позволяет судить о круге его чтения. Воображение его всегда свободно, он придумывает свежие сюжеты, создает новых персонажей. Поэмы «Охота Дианы», «Филострато», «Тезеида», прозаический опус «Филоколо» отмечены куртуазной элегантностью образов и живостью языка. Боккаччо начинает писать октавами — строфической формой, характерной для народной поэзии. Мифологический контекст насыщается у него правдивыми, психологически точными описаниями эмоций и состояний героев, что свидетельствует не только о начитанности и поэтическом таланте, но и о глубоком и разнообразном опыте чувств.

В веселом кругу придворной молодежи царили галантные нравы. Можно предположить, что юноша Боккаччо не однажды попадал в сладостные сети изящного флирта. Однако и жизненный канон, и законы европейской культуры зрелого средневековья предполагали, что поэта должна посетить великая

любовь. Мальчик Данте в весенний праздник Троицы встретил девочку в красном платье по имени Беатриче, Благодать, и сказал себе: «Incipit vita nuova», «Начинается новая жизнь». Он был уверен, что в лице этой девочки его посетил Господь, явив ему Свою безмерную благость. Молодой Петрарка, войдя в Великую пятницу в авиньонскую церковь Святой Клары, увидел юную донну Лауру и затем десятилетиями воспевал ее жизнь и смерть, постигая смыслы, заложенные в ее имени: земную и небесную славу, увенчанную лавром, стихию воздуха и дыхание Духа, объемлющее вселенную, золото солнечного света, высокого искусства и божественного Присутствия. И Данте, и Петрарка, без сомнения, пережили подлинный сильный опыт любовной встречи, но в то же время они следовали культурному канону, возделавшему их сердца, приготовившему их души к богатому и сложному проживанию любви. В Италии на рубеже XIII–XIV веков сформировалась поэтическая школа dolce stil nuovo, нового сладостного стиля. Античную поэтическую аналитику любви и мистические прозрения провансальской любовной литературы стильновисты вывели на уровень теологии и метафизики. Они создали стройное и сильное учение о том, что любовь к земной женщине всегда содержит в себе зерно небесного опыта, и умная, талантливая душа способна довериться этому опыту неба и совершить восхождение к высотам Богообщения, открывая для себя возможность новой, милостивой и благодарственной жизни в гармонии с миром. В лице любимой Красота, Благо и Истина являются с такой полнотой, которая делает необязательными, избыточными телесные объятия. Конечно, Боккаччо, открытый эстетическому и умственному очарованию этой художественной философии любви, да еще и пребывая среди упоительной природы итальянского Юга и галантной культуры неаполитанского двора, ждал великой любви и был к ней готов.

В Страстную субботу 1336 года в неаполитанской церкви Сан Лоренцо Боккаччо встретил женщину, которой в своих сочинениях дал имя Фьяметта — Огонек. Судя по его описанию, она и впрямь пламенела юной красотой: золотые волосы, сияющие белизной плечи, отсветы роз и лилий на лице, темно-рубиновые губы. Перечислив традиционные признаки истинной красавицы, он добавил чудесную деталь: глаза ясные и яркие, как у свободного сокола. Некоторые биографы предполагают, что дамой сердца Боккаччо стала Мария, внебрачная дочь Роберта Анжуйского и жена графа д'Аквино, но твердых доказательств этому нет. Впрочем, неважно, была ли Фьяметта королевской дочерью, важно, что она воцарилась в душе поэта. Он горячо полюбил ее и добился полной взаимности. Счастье было недолгим: вскоре прекрасная оставила его. Подробности их отношений скрыты от нас, но очевидно, что Фьяметта сыграла в творчестве Боккаччо огромную роль: во многих произведениях героини носят ее имя, некоторые вещи посвящены ей, другие написаны по ее просьбе.

Уже покинутый Фьяметтой, Боккаччо вскоре был вынужден расстаться и с дорогим его сердцу Неаполем: по требованию отца он вернулся во Флоренцию. В северном городе, где бывает немало сумрачных и холодных дней, его ждала другая жизнь, более суровая и жесткая, чем на нежном и страстном Юге. Впрочем, флорентийские страсти были ничуть не слабее неаполитанских. Безмерная гордость, неукротимое стремление к власти, жажда больших денег,

презрение к слабым и ревнивая зависть к сильным — словом, все пороки, которые Данте гневно живописал в мрачных песнях «Ада», во Флоренции были живы и процветали. При этом — будем справедливы — жизнь Флорентийской республики вовсе не сводилась к апофеозу алчности и жестокой грызне гвельфов с гибеллинами и черных гвельфов с белыми. Недаром Боккаччо начинает жизнеописание Данте с размышления о том, что республика, согласно античному мудрому закону, утверждается, если опирается на две ноги: любое преступление должно быть наказано, любое благодеяние должно быть вознаграждено. Флорентийцам были свойственны не только мрачные порывы, но и чувство справедливости, уважение к труду, любовь к красоте, память о Боге — иначе они не создали бы удивительный город, который и сегодня свидетельствует об их устремленности к небу и умении крепко стоять на земле. Боккаччо служил родному городу и как дипломат, и как ученый. Именно по поручению флорентийской коммуны он в 1373 году, через много лет после «Декамерона», начнет читать открытые лекции о Данте, где он расскажет о жизни поэта и прокомментирует первые семнадцать песен «Ада».

Боккаччо бывало тяжело и грустно во Флоренции, о чем он писал друзьям, выражая надежду вернуться в Неаполь (скажу сразу, что он сделает две попытки вернуться туда, в 1355 и 1362 году, и оба раза уедет оттуда с чувством разочарования и горечи). Расставание с Неаполем стало для него прощанием с юностью — вероятно, потому оно и переживалось как болезненный разрыв. Тем не менее, переезд пошел ему на пользу. Строгая и суровая флорентийская жизнь избавила его от опасности навсегда остаться лишь галантным автором, создающим изящные безделицы. По приезде на родину он написал две изысканные поэмы, несущие печать сильного влияния Данте — пастораль «Амето» и виртуозную аллегорию «Любовное видение», которая представляет собой грандиозный акростих: она написана терцинами, и первые буквы каждой из терцин образуют три сонета, обращенных к «мадаме Марии» и к читателю. На этом интерес к умозрительному, к созерцанию идеальных образцов у Боккаччо иссяк. Дальнейшее его творчество свидетельствует о повороте к непосредственно наблюдаемому, о внимательном изучении того, что сама жизнь говорит здесь и сейчас. Около 1343 года был написан роман «Фьяметта». Его можно прочесть по-русски в блестящем переводе Михаила Кузмина [3]. Считается, что это первый психологический роман в мировой литературе. Это утверждение небесспорно (если начинать психологическую традицию с Боккаччо, что нам делать тогда, например, с «Исповедью» Блаженного Августина, где внутренняя жизнь человека изображена с беспримерной тонкостью, точностью и полнотой), но, оставляя в стороне вопрос о первенстве, следует признать, что «Фьяметта» — прекрасный образец психологической прозы. Это мастерски написанная любовная история, где Боккаччо порой прямо использует свой опыт отвергнутого любовника, порой с невероятной проницательностью и деликатностью постигает воображением переживания женской души. Главная героиня рассказывает о своей несчастной любви. Трепет начальных встреч, взглядов и слов, упоение и ужас первых объятий, стыд перед мужем, тоска по возлюбленному, вынужденному уехать из города, мучительные открытия его неверности и измены — все это рассказано точно,

свежо и убедительно. После «Фьяметты», около 1345 года, Боккаччо написал поэму «Фьезоланские нимфы». Сюжет там мифологический, о любви юноши Африко и нимфы Мензолы, но в рассказе так силен народный колорит, так достоверны психологические подробности, что поэма воспринимается скорее как история из жизни соседнего с Флоренцией городка Фьезоле, чем как аллегорическая пастораль.

Итак, Боккаччо жил во Флоренции, время от времени путешествовал по Европе с дипломатическими поручениями республики, узнавая много нового и встречая немало интересных людей. Так, в Равенне он посетил дочь Данте Антонию Алигьери, в монашестве сестру Беатриче, и передал ей десять золотых флоринов как пожертвование от компании Орсанмикеле. Там же, в Равенне, в начале 1350-х годов он познакомился с литератором и преподавателем грамматики и риторики Донато дельи Альбанцани, которого назвал мужем бедным, но честным, нередко помогал ему и остался верен этой дружбе до последних дней. Боккаччо пребывал в общении с известными гуманистами и интеллектуалами, влюблялся в прекрасных женщин, много читал и собирал библиотеку, время от времени сочинял. Эта жизнь, довольно устроенная и уравновешенная, прервалась приходом царицы грозной, Чумы.

Мы не знаем точно, был ли Боккаччо во Флоренции во время чумы 1348 года, но достоверно известно, что его отец и мачеха умерли во время эпидемии, так что бедствие задело писателя лично и глубоко. Точность и яркость изображения чумного города в «Декамероне» позволяют предполагать, что Боккаччо видел все, о чем говорит, своими глазами. С другой стороны, Пушкин не видел петербургское наводнение 1824 года, самое сильное и страшное за всю историю северной столицы, но он, без сомнения, пережил его, о чем свидетельствует «Медный всадник». Вне зависимости от того, присутствовал ли Боккаччо при разгуле чумы во Флоренции или нет, «Декамерон» — не только блистательное решение эстетической задачи, как ранние вещи Боккаччо, но и личное дело невероятной важности: автор решает для себя вопросы о смысле жизни, смерти, страдания, зла. Напомню, в 1348 году ему тридцать пять лет. В этот момент любой человек, оказавшись на вершине жизни, сталкивается с необходимостью отвечать на экзистенциальные вопросы. Даже если он не склонен к рефлексии и не имеет навыка формулировать свои переживания, в глубине своего существа он проживает кризис смыслов. Боккаччо же был писателем, то есть человеком, рефлексирующим и формулирующим постоянно.

Распространено мнение, что «Декамерон» — веселая книжка эротического содержания. Отчасти это верно: Боккаччо мастерски описывает любовные ситуации и состояния, и чувства юмора ему не занимать. Но смысл эротических вольностей и остроумных пассажей «Декамерона» определяется как раз тем, что книга эта представляет собой, как сказали бы сегодня, ответ на экзистенциальный вызов. Искрометная веселость, изысканное красноречие и богатство сюжетов «Декамерона» рождаются, когда автор ищет ответ на жизненно важный для него вопрос: как остаться человеком в условиях, когда весь мир оказывается во власти нечеловеческих, жестоких и страшных сил. Подчеркну: проблема для Боккаччо состоит не только и не столько в том, чтобы физически выжить, но в том, чтобы сохранить человеческое достоинство и радость жизни.

Чтобы понять, что говорит нам о чуме и отношениях с ней Боккаччо, следует взглянуть на литературный контекст современного восприятия чумы — ведь ясно, что она, понимаемая не просто как pestis, болезнь, представляющая собой узко медицинскую проблему, но как всякого рода разгул смерти, выходящей из берегов и угрожающей всем без разбора, является одной из сквозных тем мировой литературы. Среди множества принципиально важных художественных высказываний, неизменно влияющих на то, как культура сегодня понимает чуму, выберу три, которые мне кажутся важнейшими.

Во-первых, это изображение чумы как гнева богов в античной литературе. Все знают, что первое великое классическое произведение, «Илиада» Гомера, начинается с рассказа о гневе Ахилла, но не стоит забывать, что цепь событий, приводящих героя в гнев и затем влекущих его к смерти, а войну — к завершению, запускается именно чумой. Как только в ахейском стане начинается мор, вожди и простые воины сразу задаются вопросом, какую ошибку они совершили, что сделали такого, что навлекло на них бедствие. Тогда им открывается, что Аполлон послал болезнь в ответ на молитвы своего жреца, скорбящего о плененной греками дочери, и далее сюжет поэмы развертывается стремительно и необратимо. Равным образом пружина трагедии Софокла «Царь Эдип» скручена чумой: именно потому, что Фивы страдают от гибельного поветрия, убивающего всех, от стариков до нерожденных младенцев, горожанам становится жизненно важно вспомнить все преступления, оставшиеся безнаказанными и вопиющие к небесам. Первый завет мировой классики, без сомнения, усвоенный Боккаччо, состоит в том, что чума никогда не приходит «просто так», равновесие мира не нарушается «само по себе» или «по естественным причинам». Неистовство стихий, как мы знаем из истории всемирного потопа, всегда имеет нравственный источник. В человечестве всегда есть те, кто своими поступками и мыслями разрушает бытие, и те, кто хранит гармонию мира. Первых много, а потому время от времени в устроенном и правильном миропорядке образуется черная дыра, через которую начинает хлестать злоба, тревога и страх. Вторых значительно меньше, но всякий раз, когда воды потопа покрывают землю, а Трою пожирает огонь, это меньшинство поднимается на корабль, чтобы отплыть к другим берегам, унося на борту и в сердце все, что составляет красоту и достоинство погибающего мира, как зерно, из которого этот мир непременно возродится чистым и новым. Боккаччо об этом знал и помнил.

Во-вторых, у русского читателя слово «чума» мгновенно вызывает воспоминание о пире. Благодаря маленькой трагедии Александра Пушкина чума вошла в наше культурное сознание как мощная метафора смерти, разлитой в мире, безличной, бесстрастной, неотразимой, временами обретающей страшную силу, временами уходящей под землю так, что ее и не видно. Не зря в песни Председателя чума уравнена с другими стихиями: войной, бездной, разъяренным океаном и бурей в пустыне. Пушкинский Вальсингам прекрасен и уязвим, когда он лично обращается к смертной стихии, зовет ее по имени и величает царицей. Признавая ее права на царство, он не призывает становиться ее рабом — напротив, как зимой мы плотно закрываем окна и зажигаем огонь в печах, так и при встрече с чумой не стоит задешево отдавать ей свою жизнь

и облегчать ей продвижение по земле. Но при этом царственную особу нельзя игнорировать. При встрече с ней достойное поведение человека — воздать ей честь. Пушкин делегирует своему герою благородное качество, которым он сам вполне обладал — умение прямо взглянуть в грозный лик Бытия, протянуть руку таинственному и ужасному Каменному гостю. Результат этого, казалось бы, бессмысленного действия удивителен: когда мы принимаем Чуму, признаем ее как царицу, а не как случайное неудобство, происходящее от нарушения санитарных норм или международного права, в ней приоткрывается сестра наша Смерть, смерть телесная, данная нам Богом как залог бессмертия, как вход в Царство Отца Небесного. Эти удивительные вещи открылись Пушкину не без помощи Боккаччо. Осенью 1830 года, когда были написаны маленькие трагедии, Пушкин вместе со всеми переживал холеру и часто вспоминал героев «Декамерона», сохранявших свое человеческое достоинство, рассказывая друг другу истории.

В-третьих, после того как в XX веке по миру прошла коричневая чума нацизма, невозможно забыть роман Альбера Камю, который так и называется — «Чума». В алжирском приморском городе Оране, хорошо известном автору, прожившему там немало лет, в городе, полном пошлости и скуки, разгорается чумная эпидемия. Камю виртуозно, внимательно и честно показывает нам, что происходит с людьми в карантине. В одних расцветает высшая природа: милосердие, мудрость, мужество, в других остатки человеческого оказываются смыты темными страстями и пороками. Одни пытаются бежать из опасного места, другие по разным причинам остаются. Наконец, попросту — одни умирают, другие доживают до конца чумы, и граница вовсе не проходит между «хорошими» и «плохими». Здесь вступает в игру тот самый абсурд, который не давал Камю покоя всю его жизнь и настиг его в конце концов в тот день, когда сорокашестилетний философ, полный жизненных сил, разбился насмерть в автомобильной катастрофе. В кармане у него лежал билет на поезд, но он предпочел не прерывать общение с друзьями и сел в их машину. В мире, полном абсурда, созидание смысла, добра и красоты становится призванием человека. При этом, когда мы соглашаемся исполнить это свое призвание, оказывается, что мир — не только абсурд: неведомые силы бытия приходят к нам на помощь. «Чума» Камю — это не столько обличение нацизма и анализ его корней, сколько рассказ о том, как в мире, где бушует смерть и все человеческое оказывается под угрозой, в людях непостижимым образом растут и укрепляются драгоценнейшие качества: сострадание, дружба, солидарность, смирение, доверие. Недаром главный герой романа — врач Риэ. Он служит больным, потому что это его работа, но постепенно вокруг него складывается община, состоящая из людей, готовых помогать, потому что в этом они видят свой человеческий долг. В конце романа Риэ смотрит на ликующих сограждан, на праздничный фейерверк в честь снятия карантина и думает о том, что микроб чумы никогда не умирает, он дремлет где-то среди вещичек, дорогих обывателю, и когда мы расслабляемся, тонем в скуке и пошлости, мы рискуем снова оказаться в зачумленном городе, отрезанными от мира и преданными своей жестокой судьбе. Боккаччо в романе не назван, но герои вспоминают старые времена и былые моровые поветрия, и само собой разумеется, что опыт

«Декамерона» как рассказа о сообществе людей, противящихся тлетворному дыханию чумы, был внятен Камю и важен для него.

Теперь вслушаемся в то, что говорит нам о чуме «Декамерон». В кратком предисловии Боккаччо определяет цель книги: доставить утешение прекрасным дамам, страдающим от любви. Он говорит, что в отличие от мужчин, которые всегда могут отправиться на встречу с другом, в путешествие или на охоту, женщинам труднее развеять свою печаль (не забудем о том, что женский мир в эпоху раннего Возрождения продолжал оставаться строго регламентированным и довольно закрытым). Поэтому Боккаччо рекомендует дамам чтение и как действенное средство развеять грусть, и как источник нравственных примеров и материала для размышлений. Поскольку книга обращена прежде всего к нежным женщинам, Боккаччо предваряет рассказ о первом дне извинениями за то, что вынужден начать с тягостного описания страшных событий флорентийской чумы. Но — подчеркивает он — другого пути к цели нет. Взыскуя утешения, радости и мира сердечного для своих читателей, Боккаччо вынужден провести их той дорогой скорби, ужаса и потерь, которой он прошел сам, прежде чем достиг внутреннего состояния, позволившего ему написать солнечную, искрометную, забавную, полную покоя и умиротворения книгу.

Рассказ о чуме он начинает так:

> Скажу, что со времени благотворного вочеловечения Сына Божия минуло 1348 лет, когда славную Флоренцию, прекраснейший изо всех итальянских городов, постигла смертоносная чума, которая, под влиянием ли небесных светил, или по нашим грехам посланная праведным гневом Божиим на смертных, за несколько лет перед тем открылась в областях Востока и, лишив их бесчисленного количества жителей, безостановочно подвигаясь с места на место, дошла, разрастаясь плачевно, и до Запада [2, с. 16].

Отметим, что Боккаччо отказывается объяснять механизм чумы. Для него неважно, возникла ли она по природным причинам (под влиянием небесных светил) или по нравственным (была послана праведным гневом Божиим). Важно другое: как человеку жить внутри бедствия? При этом Боккаччо сразу напоминает нам о благотворном вочеловечении Сына Божия, о Рождестве Христовом, стоящем в центре человеческой истории. Тем самым он указывает на то, что флорентийская чума, как и любое историческое испытание, происходит в присутствии Бога. Сын Божий оставил непостижимую совершенную гармонию Святой Троицы и пришел в мир, полный зла и страданий, чтобы умереть на Кресте и воскреснуть. Он вочеловечился, чтобы разделить с нами всю полноту человеческой судьбы вплоть до ложного приговора и позорной смерти, и вочеловечение Его благотворно, поскольку Он явил нам тайну преображения смерти в вечную жизнь.

Впрочем, этот богословский горизонт легко утрачивается в тот момент, когда человек погружен в пучину боли, ужаса и вражды. Описывая горькие дни эпидемии, Боккаччо особенно подчеркивает, что мор разрушил отношения между людьми: обезумевшие от страха, охваченные странными фантазиями, люди отворачивались друг от друга, пороки и преступления в городе процветали, а к мертвым проявлялось не больше уважения, чем к околевшей козе.

В этом несчастном погибающем городе встречаются десять человек, семь молодых женщин и трое мужчин. Они сходятся на литургии в почти пустой церкви Санта Мария Новелла, подобной спасительному кораблю среди бушующего житейского моря. Все они одиноки, их близкие или умерли, или бежали от чумы, бросив их, как чужих. Уставшие от слез и страданий, они решают отправиться в деревню, где «слышно пенье птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое, хотя и гневается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красы» [2, с. 22]. Из каменных стен чумного города герои выходят на простор тосканских холмов, где птицы, деревья и небеса напоминают о том, что кроме чумы есть еще вечная красота Божьего мира.

Называя свою книгу «Декамерон» (Десятиднев), Боккаччо напоминает о библейском Шестодневе — рассказе о сотворении мира. Чума погрузила Флоренцию в хаос. Героям предстоит заново создать космос, восстановить разрушенный порядок жизни. Что они для этого делают? «А ничего», — скажем пушкинским словцом. Они рано встают, долго гуляют, наслаждаются красотой садов, купаются в озере, посвящают время пению и танцам, играм и чтению, сну и застолью. В пятницу они постятся, вспоминая спасительные страдания Иисуса Христа, в субботу чествуют Пресвятую Богородицу, а воскресным утром идут в церковь. Они ведут самую обыкновенную жизнь, как если бы никакой чумы не было. В противоположность распространенному представлению о титаническом духе Возрождения, бурном творческом гении, Боккаччо являет нам совершенно иную философию. Он показывает, что жизнь становится совершенной не тогда, когда человек в предельном напряжении ума и воли совершает креативное усилие, а тогда, когда он спокойно доверяется миру, созданному Богом премудро и прекрасно, и творит, раскрывая смыслы и ценности, заложенные в самом строе Божьего мира.

Жизнь сообщества «Декамерона» вполне обыкновенна, но при этом устроена с умом и вкусом. Каждый вечер они выбирают короля (или королеву), чтобы он управлял ими на следующий день. Тем самым сохраняется иерархия, необходимая для гармоничного существования, но власть превращается в игру, она принадлежит каждому и ненадолго, и ни одно правление не разрушает установлений предыдущего, обнаруживая тем самым, что их сообществом управляет не чья-либо личная воля, а некий закон, который становится внятным, когда человек свободен и настроен на внимание к себе и к другим. Не случайно герои постоянно музицируют: лад, строй, гармония присущи не только их канцонам и баллатам, но и их существованию в целом.

В начале книги Боккаччо сообщает, что каждый из молодых людей влюблен в одну из дам, но не говорит, кто в кого именно. Деликатность Боккаччо, возможно, связана с любовным этикетом его времени: сильные чувства могут быть темой поэзии, но не должны быть предметом болтовни. Кроме того, если бы любовные сюжеты истории-рамы были ярко и детально прописаны, они отвлекали бы внимание от новелл, рассказываемых героями. Существенно и то, что эта тайна сообщает «Декамерону» особое очарование: внимательный читатель старается угадать влюбленные пары, обращая внимание на слова и жесты героев, содержание исполняемых ими песен и рассказов.

В центре жизни героев Боккаччо находится именно рассказывание историй. Десять дней их совместного пребывания украшены новеллами, которые они дарят друг другу. Король или королева назначают тему, и все вспоминают что-нибудь забавное, трогательное, смешное или поражающее воображение. Так возникают сто новелл, вставленных в основной сюжет. Сотня — число полноты, и в «Божественной комедии» Данте, которого Боккаччо чтит как великого поэта и учителя, тоже сто песен. Сто новелл «Декамерона» образуют стогранный кристалл, отражающий многообразные проявления человеческой жизни. Каждая новелла самодостаточна, обладает завершенностью и являет собой целостное художественное высказывание. При этом все вместе они образуют метаединство, построенное характерами рассказчиков, темой каждого из десяти дней и движением смысла от первого дня к десятому.

Новеллы «Декамерона» весьма разнообразны. Некоторые из них представляют собой пересказ уже известных литературных или мифологических сюжетов. Другие являются анекдотами о людях, знакомых и автору, и читателям. Третьи рассказывают о героях прошлого, причем Боккаччо смело соединяет исторические факты с ярким вымыслом. Есть и новеллы, которые полностью выдуманы Боккаччо. Такая свобода в обращении с материалом напоминает «Божественную комедию», где Данте берет все, что ему необходимо, из разных слоев реальности, создавая единый мир, удивительно подлинный и убедительный. Столь же убедителен и мир «Декамерона». География не только Италии, но и всего Средиземноморья описана там точно и живо. События, произошедшие и на памяти Боккаччо, и в давние века, рассказаны тонко и с глубоким пониманием. Новеллы насыщены множеством бытовых подробностей, обстоятельств религиозной и общественной жизни, литературных цитат. В них много прекрасных шуток, некоторые из них, увы, невозможно понять без объяснений. Поэтому, читая «Декамерон», стоит заглядывать в примечания, где говорится о том, что первым читателям Боккаччо было очевидно, а для нас скрыто протекшим временем и разностью языков.

Рассказывая истории, герои восстанавливают смыслы и ценности, пострадавшие от разгула чумы. Первая новелла первого дня — рассказ Памфило о циничном жулике Чапелетто, который лживой исповедью достиг того, что после смерти был признан святым, а на могиле его стали происходить чудеса и исцеления. Такая история дает возможность порассуждать о глупости попов или легковерии набожного народа (что и делают некоторые истолкователи «Декамерона», сводя содержание новеллы к антиклерикализму), но Памфило (а с ним и Боккаччо) извлекает из своего рассказа гораздо более интересный смысл, истолковывая его как свидетельство «великой милости Господа, который взирает не на наше заблуждение, а на чистоту веры». Эта мысль перекликается с уже упомянутым выше авторским замечанием о том, что нам неизвестны причины чумы. Человек может ошибаться в оценке фактов и событий, он может чего-то не понимать и попросту быть обманутым. При этом точность нравственного выбора, чистота сердца позволят ему оставаться в правдивых отношениях с Богом, а значит, и под Его защитой. Поэтому Памфило заканчивает свою речь молитвой:

> Дабы Его благость сохранила нас в этом веселом обществе целыми и здоровыми среди настоящих бедствий, восхвалим Того, во Имя Которого мы собрались, вознесем Ему почитания и поручим Ему наши нужды, в твердой уверенности, что Он нас услышит [2, с. 37].

Герои собрались под взором Господа в полной уверенности, что Он их видит и слышит, поручая Ему свои нужды и воздавая Ему хвалу и благодарность. Помнить о Боге и не бояться — вот настрой, заданный первой новеллой.

Затем следует знаменитая история о крещении еврея Авраама. Ее рассказывает Неифила. Герои новеллы — двое парижан, еврей и христианин. Еврей Авраам благодаря рассказам своего друга-христианина почти готов принять Евангелие, но не решается расстаться с верой отцов. Дела призывают его в Рим, и он обещает другу креститься по возвращении, если увиденное там убедит его в превосходстве христианской веры над иудейской. Друг в отчаянии: едва ли умный Авраам не заметит властолюбия, гордыни, стяжательства, развращенности и цинизма, царящих при папском дворе. Однако Авраам принимает крещение и объясняет: если пастыри своими деяниями стараются уничтожить веру, а она живет и распространяется, это означает, что Церковь действительно держится не человеческими усилиями, а силой Духа Святого. Неифила предваряет свой рассказ точным определением его цели: продолжая тему, заданную Памфило, она хочет рассказать о том, как благость Божия,

> терпеливо перенося недостатки тех, которые должны были бы <…> свидетельствовать о ней истинно, а поступают наоборот, тем самым дает нам доказательство своей непреложности, дабы мы с тем большей твердостью духа следовали тому, во что веруем [2, с. 38].

Снова в истоке занимательной истории находится потребность в укреплении веры, в обновлении экзистенциального фундамента. Бывают времена, когда все внешние опоры рушатся, и тогда приходится опираться на твердость собственного духа, хранящего ценности и истины.

Ясно обозначив эту отправную точку — живую надежду на милость Божью и решимость явить твердость духа, герои «Декамерона» пускаются в повествовательное путешествие. Они исследуют превратности судьбы и особенности характеров, смеются и плачут, открыто, честно и весело говорят обо всем, что присуще человеку, от самых простых и грубых проявлений телесности до самых тонких и сложных душевных движений. Последний день, посвященный теме щедрости и великодушия, завершается новеллой о Гризельде, прошедшей через множество тяжких испытаний и достигшей полного счастья благодаря терпению, незлобию и мудрости. В этот день герои принимают решение вернуться во Флоренцию. Двухнедельное пребывание в «честном, постоянном согласии, постоянной братской дружбе» [2, с. 652], наслаждение красотой природы и умной устроенностью быта возвратило им силы. Они готовы быть щедрыми и великодушными, стойкими и терпеливыми. Им не страшно вернуться в город, захваченный чумой, потому что внутренне они свободны от ее власти, они укрепились в своей вере и человеческом призвании. Молодые люди провожают дам до церкви

Санта Мария Новелла, где началось их приключение, все прощаются и расходятся по домам.

Прощается с нами и Боккаччо. Он благодарит Бога за помощь в долгом труде и благословляет читателей: «Пребывайте по Его милости в мире, поминая меня, если, быть может, кому-нибудь из вас послужило на пользу это чтение» [2, с. 656]. Да, мы с благодарностью помним флорентийца Джованни Боккаччо, и польза от чтения велика. «Декамерон» действительно возвращает своим читателям внутренний мир, освобождая от трех ужасов, названных Ахматовой. Истории Боккаччо убедительно напоминают о том, что любая война и чума когда-то заканчивается, а искусство, дружество и любовь, пенье птиц, цветущие деревья и небесный свет пребывают вечно. Что же до третьего ужаса, бега времени, разве не чудесно, что слова, сказанные семьсот лет назад, продолжают звучать и трогают наши сердца? Разве не свидетельствует наше общение с Боккаччо о том, что на глубине неумолимо бегущего времени всегда присутствует живая вечность, в которой мы снова и снова, взяв отпуск от чумы, садимся в кружок на зеленой лужайке у фонтана в саду и рассказываем друг другу истории?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. А. А. Суркова; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. М.: Советский писатель, 1976.

2. *Боккаччо Д.* Декамерон / пер. А. Веселовского; пер. канцон П. Вейнберга. СПб.: СЗКЭО, 2020.

3. *Боккаччо Д.* Фьяметта: [пер. М. А. Кузмина]. Фьезоланские нимфы: [пер. Ю. Н. Верховского] / подгот. изд. И. Н. Голенищев-Кутузов, А. Д. Михайлов. М.: Наука, 1968.

4. *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка / пер. с англ. [В. А. Звегинцев и др.]. М.: URSS; Ленанд, 2006.

5. *Ибн Халдун*. Введение (ал-Мукаддима) / сост., пер. с араб. и примеч. А. В. Смирнова // Историко-философский ежегодник 2007. М.: Наука, 2008. С. 187–217.

6. *Кант И.* Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки / пер. В. С. Соловьева. М.: Типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1893.

7. *Марион Ж. Л.* Зло как оно есть (Из книги «Пролегомены к любви») / пер. Г. В. Вдовиной // Вестник культурологии. 2004. № 1. С. 130–157.

8. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

9. *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени / пер. Е. Борисова. Томск: Водолей, 1998.

10. *Derrida J.* Histoire du mensonge. Prolégomènes. Paris: Galilée, 2012.

11. *Marion J. L.* Prolegomenes à la charité. Paris: La Différence, 1986.

УДК 821.161.1

А. А. Синицын[*]

ТЕМЫ БОРЬБЫ И ЖЕРТВЕННОСТИ В ПОЭЗИИ П. Ф. ЯКУБОВИЧА. АНТИЧНЫЕ ГЕРОИ ПРОМЕТЕЙ, ИКАР, СОКРАТ И ДРУГИЕ

В историю русской литературы Петр Филиппович Якубович (1860–1911) вошел как представитель революционно-народнического направления, «наследник» Н. А. Некрасова, писатель, поэт, публицист, мемуарист и литературный критик. В его произведениях не просто нашли отражение социально-политические брожения последней четверти XIX — начала XX столетия, он сам выступал их глашатаем и одним из проводников. Литературное творчество П. Ф. Якубовича было связано с революционной деятельностью, и верность своим идеалам писатель пронес через всю жизнь, через все испытания, выпавшие на его долю. Его роман «В мире отверженных. Записки бывшего каторжника» считается классикой «каторжной прозы». Многие стихи Якубовича содержат призывы к борьбе. По мнению поэта-революционера, только в осмысленной жизни-борьбе заключается подлинное счастье. Народоволец Якубович был убежден, что человечество достигнет свободы и что тысячи жертв ради этого — осмысленны и необходимы. Историю человечества борец Якубович рассматривает через призму мученичества, героизма, гибели и (в перспективе) торжества справедливости. Поэт видел свою задачу в служении человечеству во имя свободы и разума. В поэзии П. Ф. Якубовича встречаются образы античных творцов, борцов, героев-мучеников, дерзких мечтателей, ставших жертвами ради великих целей: мифические образы Прометея и Икара, исторические деятели Сократ и Брут. С самого начала творческого пути поэзия Якубовича обретает прометеевскую силу и волю. В стихотворении «Стопы» (1882) упоминается образ мужественного титана Прометея, который отважился на борьбу с тиранией верховного олимпийского бога Зевса и претерпел невероятные страдания ради своей любви к людям. Образ Икара, ставший олицетворением порыва, безграничного дерзновения и стремления к недоступным высотам, у П. Ф. Якубовича представлен как образец поведения — «вперед, выше, все выше». Самая знаменитая историческая фигура античного героя-мученика — философ Сократ. У Якубовича этот афинский мудрец оказывается в числе борцов за справедливость. В стихотворении «Сократ»

[*] Синицын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; aa.sinizin@mail.ru

(1886) действие происходит в тюремной камере перед казнью афинского философа. Сократ показан в момент экзистенциального выбора, и он выдерживает испытание, не отступает от своих принципов и одерживает победу в своем «бою последнем». Для революционера Якубовича жизнь и смерть Сократа имели автобиографический смысл. Как и древнегреческий философ, русский поэт служил своей идее и пожертвовал собой во имя истины. Как и Сократ, за свою деятельность он был приговорен к смертной казни, которая позже была заменена каторжными работами. Образ афинского «праведника» сопровождал Якубовича и в сибирских тюрьмах. Поэт романтизирует индивидуальный подвиг революционера-мученика. В его творчестве мотивы страдания и скорби переплетаются с темами праведного гнева и борьбы. Герои-борцы прошлого, эти влиятельные художники истории, стремившиеся «лишь для жертвы жить», вдохновляли Якубовича, для которого революционная деятельность и борьба за справедливость были своего рода религией.

Ключевые слова: П. Ф. Якубович, русская поэзия XIX века, Н. А. Некрасов, античные образы, Прометей, Икар, Сократ, Брут, тюремная поэзия, каторжная проза, отверженные, свобода, смерть, борьба, жертвенность.

A. A. Sinitsyn

THE THEMES OF STRUGGLE AND SELF-SACRIFICE IN P. F. YAKUBOVICH'S POETRY ANCIENT HEROES PROMETHEUS, ICARUS, SOCRATES AND OTHERS

In the history of Russian literature Pyotr Filippovich Yakubovich (1860–1911) is known as an advocate of revolutionary movement in Russia and "successor" to N. A. Nekrasov. He was a writer, a poet, a political essayist, a memorialist and a critic. His works reflected the social and political protests of the last quarter of the XIX — early XX century, and he acted as their herald and one of the guides. P. F. Yakubovich's works were inseparable from his revolutionary activities, and the writer stood by his ideals throughout his life, through all the trials he faced. His novel *In the World of Outcasts. Notes by a Former Convict* is regarded as a piece of classical "convict" prose. His numerous poems called to readers to act as he believed that true could be achieved only in revolutionary struggle. Being a member of 'Narodnaya volya', Yakubovich believed that someday mankind would gain liberty, and that thousands of sacrifices made for it were meaningful and necessary. Considering history as manifestation of martyrdom, heroism and death, and (in the long run) the triumph of justice, Yakubovich was determined to serve mankind in the name of freedom and reason. P. F. Yakubovich's poetry features such characters as ancient creators, fighters, heroic martyrs, daring dreamers who sacrificed their lives to achieve great goals: the mythic characters of Prometheus and Icarus, the historical characters of Socrates and Brutus. From the very first, Yakubovich's poetry acquired power and will similar to those of Prometheus. The verse *Feet* (1882) is about Titan Prometheus who defied the supreme Olympic god, Zeus, and endured great suffering out of love for humans. Icarus — the one who became the symbol of impulse, boundless daring and striving for inaccessible heights — is treated by Yakubovich as behavior pattern to follow meaning "going forward, and higher, and higher". The most famous ancient character regarded as a heroic martyr is Socrates. For Yakubovich, he is one of those who stand by justice. The plot of *Socrates* (1886) is set in a prison cell before the execution of the Athenian philosopher. Socrates faces an existential choice, stands the trial, does not turn backward from his principles and wins his "final battle". Considering his revolutionary ideas, Yakubovich realized that Socrates' life and death had much in common with his own fate. Likewise the ancient Greek philosopher, the Russian poet served his ideal and sacrificed himself in the name of truth. For his political activities he was sentenced to death, the sentence being then changed to hard labour. Yakubovich retained the image of Athenian "righteous" person throughout his Siberian imprisonment. The poet romanticized the individual feat of a revolutionary martyr. In his

works, the motifs of suffering and sorrow are intertwined with themes of righteous wrath and struggle. Heroic fighters of the past, these influential artists of history, aimed to "live for the sake of sacrifice", inspired Yakubovich, for who revolutionary stance was similar to religion.
Keywords: P. F. Yakubovich, Russian poetry of the 19th century, N. A. Nekrasov, antiques images, Prometheus, Icarus, Socrates, Brutus, prison poetry, convict prose, outcasts, freedom, death, struggle, self-sacrifice.

В историю русской литературы Петр Филиппович Якубович (1860–1911) вошел как представитель революционно-народнического направления, писатель, поэт, публицист, мемуарист и литературный критик. В его произведениях не просто нашли отражение социально-политические брожения последней четверти XIX — начала XX столетия, он сам выступал их глашатаем и одним из проводников. Литературное творчество П. Ф. Якубовича было связано с революционной деятельностью, и верность своим идеалам художник пронес через всю жизнь, через все испытания, выпавшие на его долю. По отношению к его жизни можно применить те же слова, которыми Якубович-поэт охарактеризовал судьбу своего соратника, известного народовольца М. П. Шебалина: «Страдания чашу испивши до дна» [131, с. 246].

В советской историографии П. Ф. Якубовича относили «к передовому лагерю демократической литературы». О жизни и творчестве поэта-революционера писали до Октябрьской социалистической революции [17; 4; 88; 96; 52; 105; 11; 72; 73; 38; 84], его биографией и поэзией восхищались в советский период [18; 15; 39; 40; 41; 91; 62; 68; 27; 28; 19; 135; 30; 31; 32; 33; 107], исследования, посвященные его творчеству, появляются и в последние десятилетия (укажу выборочно работы: [113; 74]).

Петр Якубович родился в Валдайском уезде Новгородской губернии (ныне — Тверская область). Он происходил из небогатого дворянского рода. По окончании гимназии в 1878 г. Якубович поступил на историко-филологический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета, который с отличием окончил в 1882 г. Он и далее продолжил заниматься историей литературы и в 1883 г. подготовил кандидатскую диссертацию «Внутренняя жизнь М. Ю. Лермонтова (значение его личности и поэзии в истории русской жизни и литературе)» (рукопись датирована 1882–1883 гг.; о ней см.: [27, с. 12; 30; 31, с. 18, 25–27, 43–45, 84 сл., 137–146, 152; 33]). Советский литературовед Б. Н. Двинянинов, проанализировав работу Якубовича о Лермонтове, в статье 1967 г. дал ей высокую оценку и отметил политическую ангажированность и революционный дух диссертационного исследования:

> Диссертация П. Якубовича является лучшим из того, что было сказано о великом поэте с революционных позиций в 80-е годы, а ее страстный боевой дух способен волновать до настоящего времени и будить творческую мысль [30, с. 192].

В издании стихотворений П. Ф. Якубовича в «Библиотеке поэта» Б. Н. Двинянинов в комментариях неоднократно указывает на повторы, перефразирования и вариации лермонтовских тем, сюжетов, выражений и образов, которые встречаются в поэзии Якубовича [27, с. 387, 414, 418, 427 сл., 431, 474, 490; ср.:

33, с. 642]. П. Ф. Якубович и позже неоднократно обращался к исследованию и популяризации творчества любимого поэта [131, с. 372–376; 33, с. 642 сл.].

Как писал С. Н. Валк, «1882-й год оказался решающим для политического самоопределения Якубовича. Из певца своего поколения он становится его активным деятелем» [15, с. 129]. В этом году Петр Якубович вступил в организацию «Народная воля» (об истории организации и участии в ней молодого поэта см., например: [84; 15; 91; 99; 98]). Весной 1884 г. Якубович перешел на нелегальное положение, а летом основал тайную типографию в Дерпте (ныне — г. Тарту в Эстонии). Он подготовил и издал десятый номер газеты «Народная воля». Но уже в ноябре того же года поэт-подпольщик был арестован и заключен в Петропавловскую крепость. В мемориальном очерке «Памяти товарища», опубликованном в мартовском выпуске «Русского богатства» за 1911 г., А. Пешехонов пишет о П. Ф. Якубовиче:

> Совсем юношей покойный кинулся в борьбу за волю и счастье народа, — кинулся со свойственной ему стремительностью. И сразу же он оказался в передних рядах, на самом опасном месте, где изо дня в день нужно было рисковать не только свободой своей, но и жизнью <…> До самой смерти в воспоминаниях Петра Филипповича сохранились пережитые им тогда чувства, — чувства измученного непосильной борьбой и обреченного на гибель человека [88, с. 8].

В 1887 г. по так называемому «Процессу двадцати одного» («Лопатинскому процессу») П. Ф. Якубович был приговорен к смертной казни (к истории этого крупного судебного процесса над революционными народниками: [15; 39; 40; 41]; см. ниже примечание о Г. А. Лопатине). В июне 1887 г., когда в Петербургском военно-окружном суде был оглашен приговор «народникам», поэту-революционеру было 26 лет, он был в возрасте своего кумира, поэта Лермонтова. Спустя три недели после вынесения приговора высшую меру наказания П. Ф. Якубовичу заменили восемнадцатью годами каторжных работ. С начала 1888 г. он отбывал срок в Карийской политической тюрьме, а с 1890 г. — на Акатуйской каторге, где три года работал на рудниках. Для поэта-борца это были годы тяжелых испытаний, о которых он позже расскажет в автобиографическом романе.

В 1895 г. П. Ф. Якубовича перевели на поселение в Курган, где он с женой прожил четыре года. С 1899 г. Петр Филиппович находился на излечении в Казани — сказались последствия каторжных работ. Позже он получил разрешение жить в столице, и супруги поселились на станции Удельная под Санкт-Петербургом. П. Ф. Якубович скончался в начале весны 1911 года. Поэт похоронен на Волковском кладбище (ныне музей-некрополь «Литераторские мостки»).

В разные годы сочинения П. Ф. Якубовича публиковались в периодических изданиях: «Слово», «Дело», «Отечественные записки», «Северный вестник», «Живописное обозрение» и др., но наиболее тесным и продуктивным было его сотрудничество с журналом «Русское богатство» в 1890-х — 1900-х гг. (см. статью Н. Н. Нартыева о поэзии П. Ф. Якубовича в этом народническом издании: [74]). Именно в «Русском богатстве» в 1911 г. были напечатаны очерки русских писателей и публицистов in memoriam Якубовича — художника, революционера, гражданина и борца [88; 96; 52; 105; 11; 72; 73].

* * *

Свои сочинения писатель публиковал под криптонимами П. Я., Я., N., М. Г-в или псевдонимами Матвей Рамшев, Л. Мельшин, П. Якубович-Мельшин, М. Гарусов, П. Гриневич, П. Филиппович, П. Смирный, Чезаре Никколини, О'Коннор, Аквилон и др. (см.: [27, с. 6]) Его роман «В мире отверженных. Записки бывшего каторжника» (1894–1897) вышел под псевдонимом «Л. Мельшин» и получил широкое признание. Ныне это сочинение считается классикой «каторжной прозы», его часто сравнивают с повестью Ф. М. Достоевского «Записки из Мертвого дома» (1860–1862) или «Островом Сахалин» А. П. Чехова (1893) (см., например: [10, с. 59–69; 27, с. 18–19; 29, с. 7–17; 31; 32; 92, с. 221; 129; 61, с. 3 сл., 6, 7, 9, 10–13, 21 сл.; 117, с. 33, 34; 7, с. 29–30; 104, с. 49–86; 126, с. 281; 16; 79, с. 273]).

В очерке «"В мире отверженных" г. Мельшина» (1896) А. И. Богданович сопоставляет «Записки» Якубовича и Достоевского:

> Новый автор, г. Мельшин, обладает огромным талантом, не столь глубоким, как у Достоевского, но ярким и сильным. Его «Мир отверженных» бесспорно художественное произведение, местами написанное с поразительной силой, от которой мы уже отвыкли в современной художественной литературе. <…> Рисуемые г. Мельшиным сцены, типы, картины природы отнюдь не фотографически верные изображения, а вполне художественные образы, по яркости и смелости мало в чем уступающие типам «Мертвого дома» (Ф. М. Достоевского. — *А. С.*) [10, с. 60].

В предисловии к изданию «В мире отверженных» 1964 года Б. Н. Двинянинов пишет о реакции, которая последовала на издание этой книги:

> В литературном отношении она была почти единодушно признана выдающимся художественным произведением, достойным стоять рядом с «Записками из мертвого дома» Достоевского. Сам Якубович, скромно оценивая свой труд, признавал, что его замысел сложился под влиянием замечательного творения Достоевского [29, с. 7][*]. Книга Якубовича в жанровом отношении близка к своеобразному художественно-публицистическому роману, напоминая и в этом «Записки из мертвого дома» Достоевского [29, с. 10].

Ф. М. Достоевского называют «родоначальником "каторжной" традиции в художественно-документальной прозе», «первопроходцем "каторжной" темы» (см. например: [61; 66; 104]), а С. В. Максимова, В. Г. Короленко, А. П. Чехова, П. Ф. Якубовича и В. М. Дорошевича — продолжателями традиции «каторжной прозы» в русской литературе XIX в., которая во второй половине века двадцатого (начиная с «хрущевской оттепели») была продолжена А. И. Солженицыным, В. Т. Шаламовым, О. В. Волковым и другими писателями (см. в диссертации Ю. В. Маловой [61, с. 7, 9, 22] и в учебном пособии А. В. Сафронова [104, с. 49 сл., 60, 74, 82[**], 86]). Якубович-писатель — художник «мира отверженных» (это

---

[*] Ср.: «Критика даже ставила их ("Записки" о каторге П. Ф. Якубовича. — *А. С.*) рядом с "Записками из мертвого дома" Достоевского» [27, с. 18].

[**] Здесь о полемике А. И. Солженицына с русскими писателями XIX в., которые описывали каторгу.

определение было заимствовано автором каторжных мемуаров у Виктора Гюго), испытавший судьбу кандальника и поселенца, останется в литературе автором, запечатлевшим экзистенциальный опыт каторги в своем почти-документальном романе.

* * *

Но в первую очередь Якубович — поэт. Стихи он начал писать в 1870-е гг. Как отмечает Н. Н. Нартыев, «уже в тот период поэт сознательно связывает литературное творчество с революционной деятельностью, как выяснится позже — навсегда» [74, с. 87]. Даже те его ранние произведения, в которых он изображает природу или описывает свои любовные переживания, пронизаны болью и тоской. В его стихах отражена гражданская позиция автора (о ранней лирике П. Ф. Якубовича см. статьи Л. П. Медведевой [62] и С. Волк [19], а также в указанных выше работах Б. Н. Двинянинова). Здесь его предшественниками были М. Ю. Лермонтов и Н. А. Некрасов. Последний умер 8 января 1878 г. (27 декабря 1877 г. по старому стилю), в это же время Петр Якубович, лишь недавно «получивший тогу зрелости», опубликовал свои первые стихотворения. На преемственность двух художников-борцов указывает Б. Н. Двинянинов:

> На знаменитый призыв некрасовского Гражданина: «Иди в огонь за честь отчизны» — Якубович со всей решимостью ответил: «Идем бороться!» («Рассеян мрак, завеса поднята!..») Некрасовский завет: «Иди и гибни» во имя освобождения родины входит в плоть и кровь стихотворений Якубовича как призыв «идти и умирать» («Фантазия»), а лозунг: «победить иль славно пасть!» определяет пафос всей лирики Якубовича периода революционного подъема («Решение») [27, с. 37].

1877 годом датировано стихотворение П. Ф. Якубовича «На смерть Некрасова» («Закатилась яркая звезда — / И утихли гордые мученья…» [131, с. 293]). На протяжении всей жизни П. Ф. Якубович хранил верность принципам Н. А. Некрасова, который «в свой народ свято верил» и «Жаждал отчизны возрожденья» (см. подробнее: [27, с. 15 сл., 24–30, 36–39, 45 сл.]). В предисловии к роману «В мире отверженных» Б. Н. Двинянинов отмечает:

> В историю русской литературы Якубович вошел прежде всего как поэт революционного подполья. Его стихи, полные гражданского пафоса, боевых призывов, глубокой искренности, продолжали в 80–90-х годах традиции некрасовской музы «мести и печали». Написанные «кровью сердечной», они звучали то гневно-обличительно, то задушевно-лирически [29, с. 5].

В 1897 г. вышел сборник стихотворений П. Ф. Якубовича, получивший в 1899 г. отзыв Академии наук, где отмечалось, что «автор идет тем путем, который проложен в нашей поэзии Некрасовым» [27, с. 20]. В 1907 г. в биографической серии «Жизнь замечательных людей» под псевдонимом Л. Мельшин была опубликована книга о жизни и творчестве Н. А. Некрасова [64; переиздания: 65; 134], которого П. Ф. Якубович назвал «певцом карающим, но милым».

Первая книга стихов П. Ф. Якубовича была опубликована в 1887 г. под именем Матвея Рамшева [95]. Этот сборник содержал три раздела: в первый включены переводы из Шарля Бодлера, во второй — оригинальные сочинения П. Ф. Якубовича, в третий — переводы из Фридриха Боденштедта.

В стихотворении 1884 г. «Я пою для тех, чьи души юны…», написанном за несколько месяцев до своего ареста, поэт будто предрекает самому себе: «Музой был мне сумрак каземата». В том же произведении молодой поэт признается:

Я пою великие страданья
Поколенья, проклятого богом [131, с. 104].

Многие стихи П. Ф. Якубовича содержат призывы к революционной борьбе. В стихотворении «Рассеян мрак, завеса поднята!..», датированном июлем 1882 года, есть такие строки:

Пока есть капля крови в жилах,
Не будем плакать на могилах —
Идем бороться, мыслить, жить! [131, с. 72]

По мнению поэта-революционера, только в осмысленной жизни-борьбе заключается подлинное счастье, оно «Там, где тревоги и ненастья», а «Удел призрачного счастья» автор призывает «оставить трусам и глупцам». *Бойцовские* мотивы звучат в стихотворении «Юноше» (4 ноября 1882 г.), где двадцатидвухлетний поэт дает советы нынешним и будущим борцам:

Если, чувствуя веры священное пламя,
Знаешь ты, что не в силах его погасить
Ни друзья, ни враги, что великое знамя
В битве правой нести для тебя значит — жить;

Что любить, не страдая душой, невозможно
Для того, кому чуткое сердце дано,
А спокойное счастье преступно и ложно,
Раз повсюду кругом безотрадно темно;

Если так, о мой брат, — не сдавайся трусливо!
Жизнь — борьба, а не рабство… Коль есть
Капля крови — борись! Сбереги горделиво
До конца свою верность святыне и месть! [131, с. 72]

Стихотворение с говорящим названием «Битва жизни», датированное концом ноября 1880 г., начинается и завершается сходной строфой, где молодой поэт говорит о непрестанной внутренней борьбе:

Ах, без жизни проносится жизнь вся моя!..
Увлекаемый мутною тиною,
Я борюсь день и ночь, сам себе — и судья,
И тюрьма, и палач с гильотиною [131, с. 59, 61].

Исследователи творчества П. Ф. Якубовича отмечают автобиографичность его лирики. Мотивы личной борьбы и борьбы как жизненного принципа содержатся во многих его стихотворениях 1880-х гг.: «Обделенные», «Пловцы», «Выбор», «Фантазия», «В цвете лет и сил кипучих…», в сказке «Меч и лира», в фантазии «Журавли» («Могучий зов борьбы великой и отважной / Над оргией людской раздался как набат!» [131, с. 140]), в прозе «Юность» и многих других. Поэт прославляет «Грозный час борьбы за жизнь и счастье» и призывает к борьбе: «Сказочный город» («На борьбу за святой идеал!» [131, с. 97]), «Над могилой друга» («Борись же ты и будь счастливей! / Пусть знамя светлое стоит в твоих руках / Еще прямей и горделивей!» [131, с. 70]) и др. Призывы к борьбе и самопожертвованию присутствуют в стихотворении 1883 г. «Проснись, дитя мое, проснись…»:

Без боли — счастья нет!
Спеши бороться, и страдать,
И пламенно любить,
И жертвой жертвы не считать,
И лишь для жертвы жить! [131, с. 95]

Авторы большинства публикаций, посвященных П. Ф. Якубовичу, говорят о нем как борце, самом несгибаемом из всех русских художников второй половины XIX в. «Якубович идейно и практически был связан с революционным крылом народничества. На протяжении всей своей жизни он сумел сохранить боевой дух, характерный для деятелей народнического революционного подполья» [27, с. 6]. Статья Демьяна Бедного (за подписью Е. П., т. е. Ефима Алексеевича Придворова) о П. Ф. Якубовиче, опубликованная в 1912 г. в газете «Звезда», озаглавлена «Певец борьбы и гнева» ([93]; о поэтах Якубовиче и Бедном см.: [28; 68]). Еще раньше в «Очерках по истории русской литературы» С. А. Венгеров отмечал:

> По первым впечатлениям рано созревшего сознания принадлежа к полосе 70-х годов, Якубович тем и замечателен, что неугасимо пронес огонь молодых стремлений сквозь бурю постигших его личных испытаний. <…> Более тяжкие невзгоды, выпавшие на долю Якубовича, закалили его и не дали места каким бы то ни было сомнениям. Он — певец борьбы, он понимает свою жизненную и поэтическую задачу только как отстаивание дорогих ему идеалов народного счастья. Он, не колеблясь, отвергает мечты о личном благополучии [17, с. 102].

Второе издание книги С. А. Венгерова вышло при жизни П. Ф. Якубовича, историк литературы слагает энкомий поэту-борцу:

> Возвышающая и закаляющая сила страдания за правду — это нимало не сломило его духа. <…> Он — «недобитый боец» и не сомневается в том, что в будущем его идеалы восторжествуют. <…> Ни на какие компромиссы он не пойдет: «Жизнь — борьба, а не рабство» <…> [17, с. 103]

О настроении стихов Якубовича, собранных в первом сборнике поэта, К. Н. Григорьян пишет: «Наряду с характерными для всей русской поэзии 80-х годов мотивами печали и уныния здесь нашла своеобразное отражение

тема борьбы» [25, с. 420]. Произведения П. Ф. Якубовича будто начинены боевым зарядом. Поэт восхищается товарищами-борцами и посвящает им свои сочинения.

В цвете лет и сил кипучих,
В трудной жизненной борьбе
Ты венца из терний жгучих
Жаждешь, юноша, себе.
Ты смеешься свежим ранам,
Быль не хочешь поминать:
Юный дуб под ураганом
Любит крепнуть и мужать! [131, с. 124]

Эти строки — из стихотворения 1885 года, посвященного Г. А. Лопатину*, который в 1884 г. примкнул к «Народной воле». Между членами организации возникли разногласия (см. [84; 98]). Как указывает В. Ф. Антонов, «Якубович (П. Ф. стоял во главе «Молодой партии Народной воли» и был главным ее идеологом. — *А. С.*) впоследствии откровенно признавался, что он искренне верил в свои идеалы и вел честную борьбу с Лопатиным, но только потом понял, что ошибался, и стал на его сторону» [2, с. 86]. В «Шлиссельбургских мучениках» Якубович-Мельшин пишет о своем старшем товарище (1905):

> Из других живых еще шлиссельбуржцев наибольшее значение правительство придавало всегда Герману Александровичу Лопатину, арестованному 5 октября 1884 года, осужденному 5 июня 1887 года. И это, действительно, выдающийся человек, всю жизнь отдавший делу борьбы за народное освобождение. Еще и до Шлиссельбурга Лопатин много лет провел в разных тюрьмах России и Сибири, в ссылке и в изгнании. <…> Удивительный агитатор, одаренный блестящим красноречием, остроумием и личным обаянием, он всегда был бельмом на глазу у жандармов и полиции, и, когда был арестован в последний раз, они употребляли все усилия, чтобы подвести его под смертную казнь [63, с. 109].

П. Ф. Якубович называл Г. А. Лопатина «доблестным борцом свободы» и считал его образцом революционера. Посвятив себя политической борьбе, Герман Лопатин также испил до дна свою «страдания чашу».

---

* Лопатин Герман Александрович (1845–1918) — поэт, публицист, переводчик, революционер-народник. За революционную деятельность неоднократно подвергался арестам и ссылкам, совершил несколько побегов из мест заключения. В разное время Лопатин подолгу жил в Европе. Участник организации «Народная воля». В 1887 г. по «Процессу двадцати одного» судился вместе с П. Ф. Якубовичем (о самом процессе см. воспоминания П. Ф. Якубовича: [39; 40; 41]). Как и Якубович, Лопатин был приговорен к смертной казни, которую позже заменили ему бессрочной каторгой. Он отбывал наказание в Шлиссельбургской крепости, а в 1905 г. был освобожден по амнистии. Лопатин занимался литературной деятельностью, переводил труды с немецкого, английского и французского языков и был первым русским переводчиком «Капитала» К. Маркса (см.: [2; 100]). Он умер в Петрограде в конце 1918 г. См. автобиографию и сочинения Г. А. Лопатина: [56]; см. также недавнюю публикацию П. Гиоева «Рыцарь революции» [22; 23, с избр. библиографией]; литература о Лопатине: [1; 2; 116; 26; 67].

* * *

Обратим внимание вот на какую интересную историко-биографическую параллель. Судьба П. Ф. Якубовича отчасти повторяет судьбу его старшего родственника, офицера А. И. Якубовича*, который по делу декабристов был приговорен к смертной казни, позднее замененной каторгой. Отбыв на каторжных работах пятнадцать лет, он находился на поселении и умер в 1845 году в Енисейске. Прославленный современник А. И. Якубовича, гусар и поэт Д. В. Давыдов называл его «богатырем-филозофом» [26, с. 271]. Но поведение лихого героя кавказских войн Александра Якубовича во время восстания 14 декабря 1825 г. кажется весьма противоречивым. О его связях с Северным обществом декабристов и участии в событиях на Сенатской площади см. в монографии Я. А. Гордина [24, с. 37–47, 61–65, 92–98, 163–166, 169–185, 197–203, 206–209 и др.] и недавних работах М. М. Сафонова [101; 102; 103]; см. также публикацию саратовского историка Д. С. Артамонова [3, с некоторой литературой].

«Сорвиголова», «фрондер», «бретер», «бонвиван», «волокита», «гордец», «хвастун», «пустой говорун», «противоречивый», «непоследовательный», «честолюбец» и «случайная фигура» в деле борьбы — это отзывы о Якубовиче-«декабристе» его соратников и большей части исследователей «сложных перипетий его биографии» (см., например: [89, с. 155–158, 188 сл., 204 сл., 212 сл. и др.; 77, с. 87–91; 78; 48; 24; 101; 102; 3]). Глава книги Я. А. Гордина «Мятеж реформаторов», в которой автор представляет читателю Александра Якубовича, называется «Романтический герой в сфере практической политики». Писатель-исследователь так характеризует случайного декабриста:

> Капитан Якубович сознательно создавал вокруг себя атмосферу романтической избранности и обреченности. Несправедливая опала, прервавшая карьеру, отчаянные военные подвиги в кавказской войне, тяжелое ранение в голову, высокий рост, выразительное лицо, звучный голос, брутальное красноречие — ко всему этому Якубович охотно добавлял политическую оппозиционность. Он не был революционером. Он был фрондером. Но по сложившимся обстоятельствам примыкал к периферии тайных обществ. Однако в подходящих ситуациях романтическое позерство и свободное воображение заводили его очень далеко. Погубленную карьеру капитан Нижегородского драгунского полка возмещал особостью личности и судьбы [24, с. 38].

А. И. Якубовича часто называют «изменником»: он отказался от цареубийства, затем от захвата дворца и в итоге провалил декабрьское восстание. Академик М. В. Нечкина писала, что «количество колебаний» А. И. Якубовича перешло в «качество несомненной измены революционному делу» [78,

---

* Якубович Александр Иванович (1792–1845) — офицер, герой кавказских войн, автор «Отрывков о Кавказе», опубликованных в 1825 г. в «Северной пчеле». В книжке С. Е. Эрлиха, рассказывающей об историографических и политологических мифах, связанных с декабристами, раздел об А. И. и П. Ф. Якубовичах называется «Уместные упоминания родства» [124, с. 441].

с. 190]. Я. А. Гордин отмечает: «Мотивации Якубовича понятны — обманутые ожидания несостоявшегося вождя…» [24, с. 183]; писатель считает, что А. И. Якубович «сделал невозможным именно то восстание, которое планировал Трубецкой. <…> Якубович делал невозможным восстание, задуманное Трубецким <…>» [24, с. 222] По мнению Я. А. Гордина, именно А. И. Якубович является главным виновником катастрофы, а невольной жертвой честолюбца-изменника стал несостоявшийся диктатор С. П. Трубецкой [24, с. 160–169]; ср. [55; 48; 102; 8; 3]. Как полагает Д. С. Артамонов, «Свой "сценарий" понадобился А. И. Якубовичу, чтобы стать во главе восставших», поскольку та роль, что ему отводили члены общества, «была важной, но не из заглавных» [3, с. 33, со ссылкой на историка А. И. Клибанова]. М. С. Белоусов называет А. И. Якубовича в числе других лидеров мятежа, которые считаются изменщиками [8, с. 17, 19, 22 сл., 25, 26]. А. И. Якубович случайно оказался в 1825 г. вместе с членами Северного общества: он замыслил цареубийство, чтобы отомстить за личную обиду Александра I, который в 1818 г. подписал приказ о его исключении из лейб-гвардии Уланского полка и переводе на Кавказ. Но 19 ноября (1 декабря н. с.) 1825 г. император умер, и в день восстания «храбрый кавказец» не исполнил почетную роль «русского Брута».

А вот младший из Якубовичей-мятежников, Петр Филиппович, представляется полной противоположностью своего «противоречивого и непоследовательного» родственника: верный рыцарь революции, который и после всех испытаний не изменил своим юношеским убеждениям, остался на протяжении всей жизни непримиримым борцом. Таким он был и в жизни, и в творчестве. Советский историк, архивист и археограф С. Н. Валк дал ему такую характеристику:

> Петр Филиппович Якубович принадлежит, без сомнения, к числу немногих выдающихся представителей так называемой гражданской поэзии, — того литературного жанра, который теснейшим образом связывает творчество с социально-политическими переживаниями поэта [15, с. 128].

В упомянутом выше стихотворении «Битва жизни» молодой поэт говорит о непрестанной борьбе, о «мучительном сне наяву и во сне», о том, что настоящего бойца не могут испугать и оттолкнуть ни страдания, ни опасность самой смерти («Но страшна тебе смерть благородная!» [131, с. 60]). Сохранился автограф этого стихотворения под заглавием «Над побежденными (Из Октава Мелье)», где имеется приписка П. Ф. Якубовича:

> Мелье — поэт мало известный даже на родине, потому, конечно, что он воспевал скорби и радости «кружка». Он был расстрелян в числе других коммунаров, и таким образом смерть прекратила его борьбу с собою, с источником всех страданий. Стихотворения Мелье интересны для нас, конечно, только как художественные произведения, раскрывающие психику современного Терсита (хотя бы и в лагере «заблудшихся») (цит. по: [131, с. 389]).

Имя гомеровского Терсита встречается в строках 55–57 в беловом автографе «Битвы жизни»:

Где ты был, когда битва стонала кругом,
Длились схватки упорные, шумные?
О, уйди же, уйди! Будь ты проклят, Терсит!
(цит. по: [131, с. 389])*

Этот «безобразнейший муж» (αἴσχιστος ἀνήρ), каким его изображает автор великой «Илиады», был косоглазый, горбатый, хромоногий, с островерхой головой, «вечно искал он царей оскорблять, презирая пристойность», поносил скиптроносцев Одиссея, Ахилла и самого царя царей Агамемнона. Смутьян призывал греков, бросить дело войны и возвратиться поскорее по домам, оставив под Троей одного Агамемнона. Но Одиссей обуздывает презренного вояку Терсита (Hom. *Il.* II. 211–277). Используя этот гомеровский образ, П. Ф. Якубович проклинает дерзких краснобаев, которые смелы лишь на словах, а сами изменяют общему делу революционной борьбы.

В мистической «Битве жизни» автор рассказывает о том, что «видит в поле широком уснувших бойцов / После дела великого бранного» [131, с. 59], «бледность смертельная» месяца, который глядит из-за туч, и тогда «дикий ужас разлил», и безысходная тоска охватывает поэта. Он слышит голоса мертвецов, которые обращаются к нему с упреком:

Где ты был, когда в битву мы грозную шли,
Победить иль погибнуть готовые? [131, с. 60]

Вероятно, в варианте с мятежником-Терситом в разряд «проклятых» попадает и старший из мятежников-Якубовичей. Гомеровский αἴσχιστος ἀνήρ — антигерой, персонаж вздорный, буйный, комичный и жалкий. Конечно, лихой вояка, красавец-драгун, бретер и фрондер А. И. Якубович все же никак не Терсит, однако сугубо личная обида на несправедливость императора Александра I, которая сделала отмщение целью его жизни и свела его с заговорщиками, гордыня и амбиции А. И. Якубовича, способствовавшие провалу восстания декабристов, — все это отталкивало от него. Он не был истинным борцом, но оказался «случайной фигурой в революционном движении». Сомнения и колебания Якубовича-старшего позволяют отнести «храброго кавказца», используя определение Якубовича-младшего, к «лагерю “заблудшихся”».

* * *

В стихотворении «Голос», написанном еще в студенческие годы (1879), поэт описывает образ библиотеки («Угрюмый Вавилон»), хранящей

Сокровища ума исчезнувшего века,
Латинская и эллинская пыль <…> [131, с. 342]

В продолжение обсуждения античных реминисценций в творчестве П. Ф. Якубовича упомяну пару забавных сочинений-шуток, содержащих от-

* Эти строки были изменены автором: «Где ты был, когда в бой мы бестрепетно шли, / Зову чести и долга послушные? / Уходи ж, уходи… Мы не знаем тебя!» [131, с. 60; см. там же, с. 389–390].

сылки к греческо-римской культуре. Это стихотворение «К сестре» (в скобках автор делает пояснение: «Шуточное послание из Петропавловской крепости») и «На смерть любимого голубя». Обе шутки наполнены терминами и образами из античной литературы и мифологии: жанры, стихотворные размеры, музыкальные инструменты, эллинские герои, боги — крылатый Пегас и облака Парнаса, Пилад, Орест, Орфей, данаянка Елена, Аид, дочери Зевса. Приведу фрагмент стихотворения «К сестре»:

Ликуйте, ямбы и хореи
И анапест, любимец мой!
Лети, лети ко мне скорее,
Стихов и рифм послушный рой!
Проснись, о дактиль, вялый, длинный,
И амфибрахий, нежный франт!
Играть тихонечко и чинно
Вам разрешил сам комендант.
Конечно, вас, бедняжки, может
За то ведь прокурор пугнуть,
Но он не столь меня тревожит —
С ним мы поладим как-нибудь.
Должна ты знать преданье это:
В седые мифов времена
Под арфу чудную поэта
Смягчались камни, и стена
Сама вкруг города слагалась,
Росла, росла и укреплялась, —
Так песнь его была звучна.
Да, песнь его была — сам пламень,
Уже чужой для наших дней…
И знаю я: я — не Орфей… [131, с. 116]

Между двумя упомянутыми шутками существует явная связь: перечисление одних и тех же стихотворных размеров, упоминание персонажей древнегреческой мифологии и проч. Но в первой шутке ритмы (ямбы, хореи, анапесты и амфибрахии) — ликуют, а во второй (на контрасте) — рыдают. В стихотворении «На смерть любимого голубя» можно усмотреть отсылку к хрестоматийным строкам Гая Валерия Катулла (ок. 84 — ок. 54 гг. до н. э.) об умершем воробушке *(passer mortuus est)*:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae <…> (Catull. *Carm*. III)*

* В переводе С. В. Шервинского:
Плачьте, о Купидоны и Венеры,
Все на свете изысканные люди!
Птенчик умер моей подруги милой,
Птенчик, радость моей подруги милой <…> [21, с. 5–6]

Стихотворение П. Ф. Якубовича еще более игривое, несмотря на описываемую скорбь (поддельную и подражательную) по любимой птичке, которую «осенила смерти ночь», несмотря на «токи слез горючих» (тоже фальшивых) и утрату аппетита, как признается сам автор:

Плачьте, ямбы и хореи:
Умер бедный мой Орест!
Плачь, печальный амфибрахий,
Величавый анапест!
Как Пилад осиротелый,
Аппетит я потерял:
Мой любимец, мой красавец
Ни за что про что пропал…
<…>
Плачьте, дактиль, амфибрахий,
Ямб, хорей и анапест!
Но она, его подруга?
Что ж она? Не ест, не пьет?
Лишь о гибели супруга
Токи слез горючих льет?
От данаянки Елены
Вплоть до наших скорбных дней —
О, позорный вид измены
Слабых Зевса дочерей!
Позабыт Аидом взятый
И осмеян славный прах:
У изменницы пернатой
Ни слезинки на глазах.
За интрижкою амурной
Аппетитно пьет и ест…
Негодуй же, ямб мой бурный,
Плачь от злости, анапест! [131, с. 119–120]

Оба этих шуточных стихотворения П. Ф. Якубович написал в 1885 г. в тюрьме, когда находился под следствием и ожидал суда. Несмотря на наигранное веселье, даже озорство, в «античной» шутке, адресованной сестре, поэт упоминает прокурора (который «разве камень?!»), говорит о своем заключении («Но часто — верь! — благословляю / Мою судьбу, мою тюрьму»), цитирует четверостишье из пушкинского «Кавказского пленника», называет известного публициста и критика, редактора журнала «Русский вестник» Михаила Никифоровича Каткова (1817–1887), вспоминает он о русской тройке и русских блинах. А во второй шутке с античным орнаментом поэт высмеивает зряшную смерть голубя.

Не увенчанного славой
Осенила смерти ночь,
Не на подвиге великом
Изменила сила-мочь;
Не в бою с врагом кичливым
Буйну голову сложил <…> [131, с. 119]

Здесь явно угадываются аллюзии на катулловское carmen II. Но у римского лирика доминирует эротический мотив: Катулл пародирует форму плача, проклиная злую долю (o factum male!), сочувствуя возлюбленной, которая потеряла птенчика — дорогую ей забаву, поэтому сам passer misellus, к которому была привязана подружка поэта, виновен в ее расстройстве (см. обсуждение: [50; 51; 148]). П. Ф. Якубович в своем стихотворении иронизирует над тем, что глупую птаху все равно похитил бы «мрак Орка», но если бы голубь погиб в битве, то его смерть могла бы обрести смысл, в противном же случае — смерть является бездарной, напрасной. А ведь умерший голубь мог бы прославиться, совершив какой-нибудь подвиг, но все свои шансы на осмысленную и славную смерть он упустил и сгинул впустую: «Дрянь какую-нибудь, видно, / В час недобрый проглотил». Поэтому поэт не особенно и сожалеет о кончине глупой птицы. Жизнь и смерть всякого существа должны быть осознанными, и именно борьба придает им смысл. Пример с любимым голубем показателен: и жил он зазря, и «ни за что про что пропал».

Эти два примера показывают, что даже игривые стихи П. Ф. Якубовича с греко-римскими реминисценциями исполнены гражданского пафоса и бойцовских призывов. Однако такого рода сочинений с античными мотивами в его творчестве немного. Основу его поэзии составляет героическая лирика.

* * *

В стихотворении «Стопы» (1882) поэт упоминает титана Прометея, который отважился на борьбу с тиранией верховного бога Зевса и претерпел невероятные страдания ради своей любви к людям.

И паразитствуют, и жизнью дорожат
Все эти гордые страдальцы!..
И вряд ли сознают, что славный Прометей,
Быть может, не был бы для всех нас Прометеем,
Когда б в залог святой любви своей
Не отдал сердца коршунам и змеям!..
А между тем… О, много ли меж нас
Таких титанов мы считаем? [131, с. 319]

Самое раннее изложение мифа о Прометее содержится в «Теогонии» и «Трудах и днях» Гесиода (Hes. *Theog*. 507–616; *Op*. 47–105; см.: [137; 145, p. 122–178]). О человеколюбии великого титана говорится в «Прометее прикованном» Эсхила (436–506), где герой-богоборец дарует людям все виды искусств, наук и ремесел*. Знаменитый миф о радетеле Прометее пересказывается в платоновском диалоге «Протагор» (320d–322d) и у многих других античных авторов: Aesopus

* Aesch. *Prometh. vincus* 506: πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως («Все искусства у смертных от Прометея»). А также в других драмах этой трилогии о Прометее, кроме сохранившейся трагедии «Прометей прикованный», в нее входили трагедии «Прометей освобождаемый» и «Прометей-огненосец», от которых дошли скупые фрагменты; см.: [141, S. 16–30]; TGF 3 Radt, frgg. 187a-208a [142, p. 302–330]; Эсхил. Из трагедий о Прометее, фргг. 24–37 [125, с. 271–274].

Fabulae 322 (Chambry = Perry 240); Apollod. I. 7. 1; II. 5. 1; Accius *Prometheus*, frgg. 606–608 [143, p. 532–533]; Ovidius *Metam*. I. 78–88; Propertius *Elegiae* III. 5. 7–10; Hyginus *Fabulae* 142, 144; Paus. X. 4. 4; др. источники.

Немецкий философ Х.-Г. Гадамер в докладе «Прометей и трагедия культуры» (1946/1954) показал, что в античных сказаниях о Прометее и использовании этого образа в новоевропейской литературе и искусстве нашло отражение самосознание человечества.

> Его (мифа о Прометее. — *А. С.*) происхождение для нас неразличимо слилось с историей его передачи, перетолкования и обновления, продолжающейся со дней Гесиода вплоть до нашего века. Но именно поэтому он для нас не столько волнующая загадка архаики, сколько почтенный, благодаря своей древности и пережитым перипетиям, и весомый голос в хоре человеческого самоосмысления. Ибо в этом мифе с ранних времен западное человечество несомненно истолковывало само себя в своем культурном самоосознании. Он как бы миф европейской судьбы [20, с. 243]. Он рассматривает удел человеческой жизни не как проклятие и наказание за грехопадение, но как оплаченное страданием самостояние человека, который в неустанном труде строит свой мир. Он указывает в мифической форме на трагедию культуры [20, с. 244].

Прометеевское геройство проявляется в противостоянии высшей силе — власти, судьбе, божеству; «титанический дух, в котором человечество обретает себя, приходит к самопониманию» [20, с. 244; ср. там же, с. 252–255]. Образ Прометея, тираноборца и богоборца, создателя и заступника людей, стал одним из самых величественных в европейской культуре, стал символом борьбы, освобождения, созидания, человеколюбия*. Истинный поэт, настоящий художник — титанический человек, герой, равно как и революционер, народник, борец, который, по Якубовичу, является не разрушителем устоев, а созидателем царства всемирного братства и свободы.

Но в «Стопах» подвиг Прометея противопоставляется показны́м, ложным, «театральным» страданиям нынешних бунтарей, паразитствующих псевдо-Прометеев («с кривляньями, ломая горько пальцы…» [131, с. 319]). Согласно поэту, они слишком дорожат своей печенью, чтобы рисковать жизнью во имя спасения человечества. А гордый греческий титан-филантроп «отдал сердце коршунам и змеям», претерпел великие страдания. П. Ф. Якубович не называет

---

* См., например: [80, с. 12–189; 81, с. 6–17; 109, с. 15–45 (образ Прометея в мировом музыкальном искусстве); 57, с. 226–297; 139; 147 (тема Прометея в европейской литературе); 120; 121, с. 161–195]. В русской поэзии XIX в. прометеевская тематика широко представлена и до и после П. Ф. Якубовича; например: «Прометей» Н. П. Огарева (1841), «Песня Прометея» Н. Ф. Щербина (1848), «Прометей» Н. М. Минского (1879), «Прометей» Я. П. Полонского (начало 1880-х) и др. В отечественной литературе одним из самых известных сочинений о великом титане является дионисийско-титаническая трагедия В. И. Иванова «Прометей», однако эта трагедия — наследие Серебряного века, и она содержит иные смыслы и символы. По мнению А. Ф. Лосева, «в XX в., может быть, только Вяч. Иванов восстанавливает античный космогонизм прометеевской символики» [57, с. 256]. Сошлюсь на отзывы и обсуждения этой драмы: [14; 80, с. 12–188; 82; 57, с. 282–287; 58, с. 723–730]; см. также работы последних лет: [97; 118; 46; 47; 42; 43; 44].

Прометея творцом людей, как многие другие поэты*, в «Стопах» акцент делается на том, что и Прометей принадлежит материальному миру, в котором титан по воле верховного бога Зевса подвергается тяжелым и мучительным телесным наказаниям. Но зная о том, какой каре он будет подвергнут, «в залог святой любви своей» к людям (у Якубовича: «для всех нас»), Прометей противостоит бессмертным богам и совершает подвиг во имя жизни смертного рода.

Образ Прометея велик, масштабен, даже чересчур широк и многогранен. Непокорный и гордый титан хитер и суров. Надо сказать, что в весьма неожиданном контексте Прометей возникает «В мире отверженных», где П. Ф. Якубович рассказывает о том, как в Шелаевской тюрьме он читал заключенным сочинения русских писателей. Слушателям-каторжанам нравилось многое, но были у них свои приоритеты.

> Наибольший фурор произвели, конечно, «Мертвые души» и «Тарас Бульба». Впечатление от того и другого произведения было различное, но почти одинаково громадное. <…> Замечательно, что даже юмористические отступления Гоголя не оставлялись без внимания. То место, где Гоголь говорит о чиновнике, который перед начальником отделения являлся куропаткой, а перед своими подчиненными Прометеем, чрезвычайно нравилось. Запомнилось почему-то даже непонятное слово Прометей, и долгое время после того называли этим именем самого Лучезарова.
>
> — Прометей, настоящий Прометей! — говорили про него, когда он показывался на вечерних поверках в сопровождении целой свиты надзирателей [132, с. 222, 223].

Именем древнегреческого титана арестанты называли штабс-капитана с «блестящей» фамилией Лучезаров.

---

* О сотворении человеческого рода Прометеем см. подборку источников и обсуждение: [139; 147; 94]. За сорок лет до «Стоп» Якубовича другой русский поэт Николай Огарев в стихотворении «Прометей» также описывает муки прикованного титана, которого терзает коршун, «подлый раб, палач Зевеса»: «Я грудь мою тебе открыл, / И каждый миг кричу от боли, / И замираю каждый миг…» [83, с. 136] Прометей Огарева — создатель людей, которому завидует Олимпийский владыка:

> Завистник! Он забыть не может,
> Что я творец, что он моих
> Созданий ввек не уничтожит <…>
> А все ж людей я создал! — Твердый,
> Смеясь над злобою твоей,
> Смотрю я, непокорный, гордый,
> На красоту моих людей.
> О! хорошо их сотворил я,
> Во всем подобными себе <…>
> Мой крик пронзительный — укор
> Родит в душах моих созданий;
> За дар томительный страданий
> Дойдут проклятья до небес —
> К тебе, завистливый Зевес! [83, с. 136, 137]

> Лучезаров угрожает арестантам не только плетями <…> За внушительной внешностью сановника («за самого фельдмаршала сойти мог»), выхоленного человека, пристрастного к острым духам и лайковым перчаткам, кроется заурядный карьерист и циник, презирающий все истинно человеческое. В тюремных «правилах» Лучезарова — розги, плети, суд, наручники, кандалы, темный карцер, телесное наказание «так и пестрели в глазах, так и скребли по сердцу, словно гвоздь по стеклу». Личность Лучезарова как-то давила и пригнетала к земле, и «каждый чувствовал себя в его присутствии, как собака при виде поднятого над ней кнута» [29, с. 12].

Толстопузый «господин начальник», прозванный «Шестиглазым», воплощал собой *антипрометеевские* качества: душегуб, угнетатель, человеконенавистник. «Перед нами законченный тип палача-джентльмена», — характеризует этот образ Б. Н. Двинянинов [29, с. 12]. Шелаевский хозяин вытравлял у арестантов остатки человеческого достоинства, сравнивая их со скотиной: «Ты — каторжный Ты — раб и больше ничего! Ни божеских, ни человеческих прав у тебя нет, вон как у тех быков, что возят мне воду!» [29, с. 12–13] Как раз против таких титанов-тиранов и боролся Якубович. С самого начала творческого пути его муза обрела *прометеевскую* силу и волю, которую закалили тюрьма и каторга. В большинстве поэтических, прозаических и публицистических произведений П. Ф. Якубовича присутствуют основные оттенки античных сказаний о Прометее — свободном герое, мученике, благородном бунтаре, спасителе человечества.

* * *

В поэзии П. Ф. Якубовича встречаются образы других античных борцов и дерзких мечтателей, павших жертвами ради великих целей. В стихотворении «Юность» (1890) поэт прославляет молодых бунтарей, которые не желают внимать заветам «мудрецов с охлажденным умом», называющих «грезы о крыльях — несбыточным сном». Здесь возникает образ Икара, сына мастера Дедала, изготовившего крылья для полета; Икар поднялся слишком высоко, солнечные лучи растопили воск, герой упал в море и погиб. Этот персонаж древнегреческих мифов стал символом безграничного стремления.

Вслед беспокойной Икаровой тени
Смело, о братья, отважно вперед,
Выше, все выше: не бойтесь падений
С ясных небесных высот! [131, с. 162]

Вырвавшись на свободу из плена Миноса, Икар, несмотря на предупреждение отца, увлекся полетом и слишком приблизился к солнцу. В этом мифе есть предостережение от надменности, горделивом дерзании за пределы дозволенного. Но русский поэт истолковывает его иначе. У П. Ф. Якубовича отважный Икар выступает образцом «дерзкой борьбы и с людьми, и с богами». Дерзающий достичь запредельных высей, устремляющийся «вперед, выше, все выше», он служит примером для подражания. Прославляя «благословенную» «юность святую», поэт побуждает молодых людей следовать за тенью античного

героя. Но отвага нынешних «Икаров революции» должна быть осмысленной, и всякий икаровский порыв должен быть не ради личной славы, а во имя общей победы («Не с горделивой усмешкой презренья / С юностью вашей прощайтесь, друзья…» [131, с. 162]).

В этом гимне юности тридцатилетний поэт, политзаключенный, непокорный «прометеевец», воспевает «светлую зарю бытия» и призывает отважных героев к борьбе и смерти, которая, как и мифическому Икару, дарует бессмертие:

Слава победы лишь храбрым дается,
Срама не знает погибший в борьбе…
— Юность, тебе наша песня поется!
Вечная слава тебе! [131, с. 162]

В цикле переводов из Ш. Бодлера* есть стихотворение «Жалобы Икара» («Les plaintes d'un Icare»), где звучит тема гибристичного героя: «А руки Икра разбиты — / За дерзость обнять облака» [131, с. 343]. П. Ф. Якубовича восхищает гибель Икара, которого «потухшие очи / Лишь помнят про день золотой!» Стихотворение написано в 1901 г., когда позади были тюрьма, суд, приговор, каторга, ссылка… «Жалобы Икара» — это сожаления самого автора,

* Бодлер Шарль Пьер (1821–1867) — классик французской литературы, поэт, переводчик, критик; считается основоположником символизма и декаданса. В 1879 г. студент П. Ф. Якубович познакомился с бодлеровскими «Цветами зла» («Les Fleurs du Mal»). В сборник Матвея Рамшева (1887 г.) были включены три перевода из Ш. Бодлера. В начале 1890-х гг. в «Северном вестнике» публикуются анонимно переводы из «Цветов», которые П. Ф. Якубович подготовил во время пребывания на каторге. В 1895 г. эти переводы вышли в Москве отдельным изданием (в сборник было включено более 50 стихотворений; переводчик не указан; предисловие подготовил К. Бальмонт) [108]. Переводы Ш. Бодлера были включены в сборники стихотворений П. Ф. Якубовича 1901–1902 гг., 1906 г. (3-е изд.) и другие (см., например, полемику Ф. Батюшкова с переводчиком П. Я. в двух номерах журнала «Мир божий» за 1901 г.: [5; 6]), а в 1909 г. «Цветы зла» Ш. Бодлера вышли в Петербурге отдельной книгой с указанием автора перевода П. Якубовича-Мельшина [13] (см. «Материалы к библиографии русских переводов стихотворений Шарля Бодлера в непериодической печати», собранные И. С. Поступальским [12, с. 460–466]). П. Ф. Якубович подготовил интересный очерк «Бодлер, его жизнь и поэзия» [130; 133], он использовал бодлеровские строки в качестве эпиграфов для своих сочинений, а в 1893 г. написал стихотворение «Памяти Шарля Бодлера». Тема П. Ф. Якубович и Ш. Бодлер — интересная в плане влияния французского поэта на мировоззрение и творчество русского поэта, писателя и революционера. Но здесь, разумеется, она остается за рамками исследования. Сошлюсь на работы литературоведа Б. Н. Двинянинова [27, с. 17]; см. его вступительные очерки в примечаниях и комментарии к сборнику стихотворений П. Ф. Якубовича: [131, с. 379, 381, 389, 483–488]; упомяну недавнюю статью О. В. Тимашевой [111]; впрочем, у Тимашевой речь идет о русских переводах французского поэта, и вкладу П. Ф. Якубовича уделено гораздо меньше внимания, нежели другим переводчикам; в статье Е. Г. Фоновой, опубликованной в том же выпуске «Соловьевских исследований», указывается на ошибку В. В. Алексеева, посчитавшего, что русский перевод «Цветов зла» 1895 г. был выполнен поэтом К. Бальмонтом [115, с. 162, примеч. 23; ср. там же, с. 164]. Единственное упоминание в статье А. Н. Таганова о бодлеровских отзвуках в русской литературе в том же выпуске [110, с. 124]. Авторы статьи о «русском Бодлере» В. А. Луков и В. П. Трыков также ограничиваются скупым упоминанием П. Ф. Якубовича в связи с Бодлером [60, с. 48]. Обсуждение см.: [4а, с. 48 слл., 52–57; 76; 114].

что чьей-то «волей надменной» был прерван и его смелый полет («остановлен в пути»), когда, подобно Икару, он жаждал «обнять облака». В финале «Жалоб» непокорный герой бросает вызов морской пучине, которая его поглотила:

Со всею моею любовью
Я имени даже не дам
Меня схоронившим волнам,
Моею упившимся кровью! [131, с. 344]

В раннем стихотворении «Голос» лирический герой слышит два голоса, один удерживает его на земле, а другой призывает: «Пойдем витать со мною / За грань возможного, в пределы тайн и снов» [131, с. 342]. Герой принимает второй призыв: «Да, нежный голос, — я сказал, — пойдем!..», и как признается поэт, этот «обета день священный, / Стал казнию моею…» Здесь снова говорится о падении: «и часто в полдень ясный / Я в ямы падаю, ища небес родных…» [131, с. 342]

С образом крылатого Икара схож и образ Поэта из стихотворения «Альбатрос» (тоже из Бодлера, «L'Albatros»), которого П. Ф. Якубович сравнивает со свободной и гордой птицей:

Поэт, вот образ твой! Ты так же без усилья
Летаешь в облаках средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов [131, с. 331].

В переводе бодлеровских «Маяков» («Les phares») даны краткие характеристики многих европейских художников XV–XIX столетий: Рубенс, Да Винчи, Рембрандт, Анджело («Смутный мир, где с Геркулесом рядом — / Мадонны и Христы…»), Пюже («Могучий гнев борца и фавна смех циничный», «надменный дух», «король меланхоличный / Питомцев каторги, в лохмотьях и цепях»), Ватто, Гойя («злой кошмар с чудовищными снами»), Делакруа («Залив, кровавой пены полный, / Нечистых ангелов излюбленный притон» [131, с. 333]). Все названные живописцы, скульпторы, ученые, архитекторы суть маяки прошлого, творения которых свидетельствуют о том (здесь поэт обращается к Творцу),

что человек рожден не для оков, —
Крик этот пламенный, похожий на рыданье,
Катящийся к тебе сквозь лабиринт веков! [131, с. 333]

Темы героического порыва «за грань возможного», дерзновенного полета и падения (в пучину, яму) встречаются в стихах Якубовича неоднократно, и почти всегда они связаны с революционной тематикой.

* * *

Народоволец Петр Якубович был убежден, что человечество обязательно достигнет свободы и счастья, что жертвы тысяч героев, сражавшихся за эти ценности, осмысленны и необходимы. Всю историю человечества поэт-борец рассматривал через призму мученичества, героизма, гибели и в перспективе —

торжества справедливости. В «Шлиссельбургских мучениках» П. Ф. Якубович предлагает краткий очерк всемирной истории как «победоносного шествия человечества вперед»:

> Пристальное изучение всемирной истории дает нам глубокую и отрадную уверенность в том, что начала свободы и разума в конце концов восторжествуют, что человечество достигнет когда-нибудь на земле такой степени счастья, о какой в настоящее время возможно лишь мечтать. Конечно, это так. С грустью приходится, однако, сознаться, что победное шествие человечества вперед покупалось и до сих пор покупается неимоверно-дорогой ценой — ценой неисчислимых страданий масс, ценой гибели тысяч героев и мучеников, сознательных борцов за всемирное братство и свободу. Страницы истории обагрены их кровью, и беспристрастный историк будущего, вероятно, сильно затруднится сказать, где и когда больше ее пролито — в древние, средние или новые века. <…> Да, кровь льется, как она лилась и столетия назад [63, с. 91–92].

Сам П. Ф. Якубович всегда был в строю «сознательных борцов за всемирное братство и свободу», и на нынешнем этапе всемирной истории борьбы он видел свою задачу в служении человечеству для достижения царства свободы и разума. В стихотворении «Свобода» (1892) поэт изображает всемирную историю как этапы непрекращающейся битвы:

Во мгле и ужасе промчавшихся веков,
Где каждый шаг вперед живою куплен кровью,
Один прекрасный луч дразнил мечты бойцов,
Враждою зажигал и вдохновлял любовью.
И больше за него пролито крови, слез,
Чем за другие все дары и блага мира!.. [131, с. 188]

Здесь названы многие исторические деятели прошлых веков, сражавшиеся за величайший дар и благо (как это представляет Якубович): Дантон и Кромвель («Но гордый ли Дантон на плаху шею нес, / Рубила ль головы Кромвелева секира»), «железный Брут, и Гракх, и Телль суровый» — все они «Орлы, любившие свободу будто мать». В одном ряду с республиканцем Марком Юнием Брутом, борцом против диктатуры, убийцей Гая Юлия Цезаря, названы триста спартанцев («славные герои Фермопил»), во главе с царем Леонидом они преградили путь захватчикам-персам, которых вел Ксеркс, чтобы поработить свободолюбивую Элладу. Наследниками всех этих героев древней и новой истории Якубович видит своих современников, «борцов любви и правды новой». Он призывает их равняться на древнеримских «орлов» — братьев Гракхов (II в. до н. э.) и Брута (I в. до н. э.), на борцов Средних веков (легендарного швейцарского героя XIII–XIV вв. Вильгельма Телля) и Нового времени (французский революционер Ж. Ж. Дантон*), быть достойными всех

* Активный деятель Великой Французской революции и один из основателей Первой французской республики Жорж Жак Дантон (1759–1794) был казнен во время революционного террора.

великих жертв прошлого. В последней строфе «Свободы» звучит еще одна тема, важная для всей прометеевско-икаровской лирики Якубовича: справедливый суд потомства. Таким образом, у нынешних «Прометеев» и «Брутов» есть преемственность с героями древности и с борцами грядущих поколений, они являются тем звеном, которое связывает прошлое и будущее.

И благо, если суд потомства справедливый —
Неумолимый суд — и нас не упрекнет
За то, что наша мысль орлицею пугливой
Бессильно падала с заоблачных высот!..

Образ тираноборца Брута вновь появляется и в стихотворении «Думки», написанном П. Ф. Якубовичем в июле 1909 г., за полтора года до смерти. Стихотворение состоит из четырех частей, во второй части, оплакивая униженную и несчастную родину («родина — раба»), поэт рассказывает о своих страшных сновидениях:

То я, как новый Брут, разил врага свободы,
То сам на плаху шел… [131, с. 288]

В XIX в. в России многие романтики-бунтари мнили себя «русским Брутом»* (о древнеримском «убийце-идеалисте» см. книгу А. Берне, вышедшую в серии «ЖЗЛ»: [9]). С юных лет увлекшийся «призраком свободы» П. Ф. Якубович считал, что его деятельность в качестве народовольца и поэта направлена на преображение мира, осуществляемое и магической силой искусства, и революционной практикой.

* * *

Одна из самых знаменитых исторических фигур античных героев-мучеников — афинский философ Сократ. Этот образ-символ формируется

---

* Образ Брута становится «культовым» в среде будущих декабристов, для которых знаменитый убийца Цезаря служил примером (см.: [59, с. 101, 177, 180]). «Среди любимых античных персонажей, встречающихся в произведениях декабристов, — Марк Порций Катон Младший, или Утический, чей образ противопоставлялся узурпатору и диктатору Гаю Юлию Цезарю, как, впрочем, и образы цезареубийц, борцов за свободу, — Брута и Кассия. Аллюзии на современность здесь совершенно прозрачны» [53, с. 5]. К. Ф. Рылеев прославлял древнеримского тираноборца Брута в своих политических стихах: «К временщику» (1820), в оде «Гражданское мужество» (1823), «Я ль буду в роковое время…» (1824), в цикле стихотворений «Думы» (1825), в поэме «Войнаровский» (1825). В книге «Мятеж реформаторов» Я. А. Гордин пишет, что «Брут был идеальным героем эпохи (декабристов. — *А. С.*). Брута и Риего воспел Рылеев. Якубович (имеется в виду, конечно же, Якубович-старший, Александр Иванович. — *А. С.*) <…> попеременно играл то в Брута, то в Риего» [24, с. 44]. Исследователь неоднократно упоминает имя древнеримского тираноборца в связи с именами декабристов П. Г. Каховского, А. И. Якубовича, А. М. Булатова: «Каховскому нужен был герой. Он примерял на себя тогу Брута, как Якубович — байронический плащ. (Для Якубовича и Брут задрапирован был в этот плащ.)» [24, с. 92]; «Каховский готов был жертвовать собой. Но не ценой позора, проклятья, бегства. Это было выше его сил. Он мечтал о славе Брута, а не об участи изгоя» [24, с. 221]; ср. также в других местах: [24, с. 46, 276, 365].

в русской литературе и в целом в культуре с конца XVIII столетия*. Культивируется легенда о герое-философе, не склонившемся к уговорам, оставшемся верным своим идеалам. В первую очередь — идеалам служения родному полису (государству), справедливости и истине.

Для революционера Петра Якубовича жизнь и смерть Сократа имели автобиографический смысл. Как и древнегреческий философ, русский поэт служил идее и пожертвовал собой во имя идеи. Как и Сократ, за свою деятельность он был приговорен к смертной казни, поскольку подрывал устои государства и власти. В 1887 г. Якубович несколько недель жил с сознанием узника, приговоренного к смерти, однако смертный приговор ему заменили каторжными работами (см. выше). Здесь пути судеб древнегреческого мудреца и русского народовольца расходятся.

Образ афинского «праведника» сопровождал П. Ф. Якубовича и в сибирских тюрьмах. Пятнадцатая глава романа «В мире отверженных» называется «Великие поэты перед судом каторги». В ней писатель рассказывает об опыте чтения заключенным сочинений «классиков иностранной и русской литературы и лучших произведений второстепенных беллетристов» [132, с. 227]: «читал я своим сожителям Пушкина, до того, что охрип. <…> Все остальные слушали с поглощающим интересом и готовы были вконец замучить меня» [132, с. 213]. Среди этих произведений были пушкинские «Капитанская дочка», «Дубровский» и «Борис Годунов», некрасовская поэма «Кому на Руси жить хорошо», шекспировские «Отелло» и «Король Лир», стихи и поэмы Лермонтова, проза Гоголя (который был «несомненным кумиром шелайских каторжных» [132, с. 222]), фрагменты «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. П. Ф. Якубович знакомил арестантов со своей библиотекой и на основании прочитанного (а тюремной публикой — прослушанного) делал наблюдения о восприятии «сожителями» тех или иных произведений, воплощая, как признавался сам П. Ф. Якубович, «мечты о гуманитарном влиянии художественной беллетристики на обитателей каторги» [132, с. 226]. Рассказывая о предпочтениях арестантской аудитории, писатель называет и книгу о Сократе:

> Среди моих книг громадным успехом такого рода пользовались: «Сократ, учитель жизни», «Христофор Колумб», «Александр Македонский, называемый Великим» [132, с. 227].

В истории мировой культуры Сократ — фигура не просто значительная, но эпохальная! Интересно, что в романе П. Ф. Якубовича афинский философ указан среди других величайших исторических деятелей прошлого: один — македонский правитель Александр Великий, покоритель народов и создатель колоссальной державы, с которого начинается новая эпоха в истории Запада

---

* См. комментарий к стихотворению Н. С. Смирнова «Благодарность»: «В русской литературе XVIII в. образ невинно осужденного мудреца Сократа очень популярен» [96а, с. 703]. Имя Сократа часто фигурирует в отечественной литературе, искусстве, а затем и философии XVIII–XIX вв., см. новый «бриллевский» сборник «Сократ в России»: [144], здесь в первую очередь главы 1 и 13: [136, с литературой; 138]; сошлюсь также на работы: [123; 49; 119; 122; 69; 70; 71; 34; 35; 36; 53, с. 4–5; 106, с литературой].

и Востока; второй — испанский мореплаватель Христофор Колумб, открыватель новых морей, новых земель и Нового Света, с него начинается эпоха Великих географических открытий и Новая история Востока и Запада. Все три имени, названные здесь в романе, связаны с поворотными событиями в истории человечества. Но в отличие от первооткрывателя Колумба и завоевателя Александра, Сократ не совершил открытий/завоеваний новых территорий (он вообще редко покидал родной полис). Афинский мудрец совершил переворот в сфере мысли, этический рационализм Сократа перенаправил философию к познанию внутреннего пространства личности, к открытию неизведанных глубин человеческого *космоса* (что выраженно в известной сократовской формуле γνῶθι σεαυτόν — «Познай самого себя»), почему он и назван «учителем жизни» (см., например, у Ф. Х. Кессиди гл. 3 «Этическое учение Сократа» [45, с. 99–171]; см. также у В. С. Нерсесянца [75, с. 15–50]).

Говоря о книге «Сократ, учитель жизни», автор русских «Отверженных», по-видимому, имеет в виду новое (на рубеже 80-х — 90-х гг. XIX в.) сочинение графа Л. Н. Толстого, написанное в 1885 г. в соавторстве с преподавательницей и общественной деятельницей из Харькова А. М. Калмыковой (1849–1926) [112, с. 429–461]. Л. Н. Толстой высоко оценил рукопись А. М. Калмыковой «Жизнь Сократа», но он существенно переработал текст книги и опубликовал ее под названием «Греческий учитель Сократ» (см. комментарии: [112, с. 852–859; 140, p. 23 ff.; 146, p. 303]). Произведение было напечатано отдельной книжкой в 1886 г. издательством «Посредник». На обложке этого издания указано заглавие «Сократ», а на титульном листе — «Греческий учитель Сократ». Вероятно, название книги Толстого и Калмыковой П. Ф. Якубович указал в романе по памяти и указал неточно. Это небольшое произведение включает 13 глав, часть из которых дают ответ на вопрос, поставленный в названии главы: «I. Сократ хочет узнать, как людям жить надо, и слышит в своей душе голос», «II. Как жить надо?», «III. Как надо управлять народом?», «V. Как жить в семье», «VII. О братском житье», «VIII. Как людям жить вместе?», «IX. Что нужно знать каждому человеку?». Книга освещает различные стороны жизни (не только в древней Греции), и Сократ в ней действительно выступает как «учитель жизни». В конце книги греческий учитель поставлен в связи с Христом: «Сократ жил за четыреста лет до того времени, как явился на землю Иисус Христос» [112, с. 461].

У П. Ф. Якубовича есть стихотворение «Сократ» [131, с. 142], написанное в Петропавловской крепости в 1886 г., когда поэт второй год находился под следствием в ожидании вынесения приговора. Его стихи, созданные в 1885–1886 гг. в тюрьме, были переданы на волю, и товарищи поэта подготовили сборник, который был напечатан в 1887 г. в петербургской типографии И. Н. Скороходова. Настоящее имя автора было скрыто под псевдонимом Матвей Рамшев. Поэт включал «Сократа» в другие свои сборники (см., например: [95, с. 117–118; 85, с. 137–138; 86, с. 151–152; 87, с. 160–161]) и при переиздании неоднократно вносил исправления в текст; в основном это касается пунктуации и мелких корректировок, но были и существенные изменения (например, замена имени). В данной статье я не стану подробно обсуждать это стихотворение; его анализу будет посвящено специальное исследование. Здесь остановлюсь только

на особенностях раскрытия П. Ф. Якубовичем темы борьбы и жертвенности афинского героя.

В 399 до н. э. народный суд родного полиса приговорил босоногого мудреца к смертной казни. Суд над Сократом выглядел как расправа недовольных сограждан над человеком, обличавшим общественные пороки и не пожелавшим умолять гелиастов о помиловании (см., например, обсуждение Т. В. Кудрявцевой поведения философа на суде: [54, с. 112–114]; о судебном процессе над Сократом см.: [45, с. 172–198; 75, с. 151–193]). Приведу суждение российского правоведа, историка правовых и политических учений В. С. Нерсесянца:

> В наказание Сократу и в назидание другим афинский демос своим приговором выразительно продемонстрировал практическое преимущество власти перед философской истиной. Претензии обеих сторон на справедливость разрешились так, как они, собственно, и могли быть решены практически, на судебном процессе: истина власти одержала верх над властью истины [75, с. 192].

В «Сократе» П. Ф. Якубовича действие происходит в тюремной камере перед казнью философа. Показан диалог между Сократом и его другом/учеником (в первом варианте — некий Архелай, в последующих вариантах — некий Критиас). Из 32 строк больше половины (18 строк) — это ответ философа на призыв бежать из тюрьмы: «Еще не поздно… кони близко… / Бежим! Я стражу подкупил» [95, с. 118; 131, с. 142]. Поэт изображает героя в момент экзистенциального выбора: решиться на побег, который подготовили для него друзья и ученики, означает продолжить существовать, но предать всё то, во что верил и чему всю жизнь учил других людей, тем самым не состояться самому и показать несостоятельность своего учения, либо отклонить предложение сочувствующего товарища, исполнить несправедливый приговор народного суда, умереть, но тем самым, как говорят философы, *сбыться*. Сократ избирает второе — он отказывается от побега и принимает смерть. У Якубовича герой выдерживает испытание, не отступает от своих принципов и одерживает победу в своем *последнем бою*:

Когда бы я, мольбам послушный,
В бою последнем отступил,
И друг, и недруг бы решил:
Он был обманщик малодушный!

В «Федоне» Платона (70c sqq.), рассуждая о вечной жизни, философ приводит доказательства бессмертия души человека, и это обосновывает правильный выбор платоновского героя. У П. Ф. Якубовича иначе: здесь всё сводится к телесному существованию до его физической смерти и post mortem — в памяти людей («честный пыл моих учений, / Моя вражда, любовь моя / Достигнут дальних поколений»). Русский поэт изображает гордого и смелого борца, идущего на смерть во имя тех идей, которым он служил всю жизнь, и убежденного в том, что его учение переживет века.

Главное для героя стихотворения Якубовича — отважно встретить свою кончину. В первом четверостишии поэт говорит, что «кубок смерти» он «*спокой-*

но выпить был готов». И, произнеся свое последнее слово, в финале философ-борец подносит яд «к *бестрепетным* устам». Молодой поэт изображает героя твердым, бесстрашным, но отнюдь не бесстрастным, ибо в словах Сократа ощущаются борцовский пафос, вызов, чего нет у действительно спокойного и сдержанного платоновского героя, каким он предстает в финальном триптихе, включающем «Апологию Сократа», «Критон» и «Федон».

Главная тема стихотворения П. Ф. Якубовича: *спокойно* принять «кубок смерти», осознавая, за что́ ты умираешь; «не дрогнуть сердцем» для борца и выдержать испытание мольбами близких людей. Поскольку герой принимает смерть для них и для тех, кто будет равняться на него в будущем. Испугаться смерти, оказаться «обманщиком малодушным» и предать дело, которому служил всю жизнь, — это было бы развенчанием самого служения. Только «к смерти гордое презренье» может доказать и утвердить истинность убеждений, «честный пыл учений». И непреклонный Сократ приносит себя в жертву.

* * *

Конечно, в такой трактовке образа древнегреческого философа много модернизаторского, революционного. Исторический Сократ, каким мы его знаем из произведений Платона и Ксенофонта, не близок ни икаровскому гибрису, ни прометеевской удали и хитрости, мало общего у него и с «железным» Брутом, да и с реформаторами Гракхами. Но и этот герой П. Ф. Якубовича оказывается в числе борцов и до последнего вздоха служит своим идеалам. Поэт изображает Сократа отважным, как Икар, стойким и твердым в своих убеждениях, как Прометей.

В бойцовских стихах поэт романтизирует индивидуальный подвиг революционера-мученика. То определение, какое Якубович дает М. П. Шебалину — «Боец, под грозой непреклонный» [131, с. 246], в полной мере можно отнести к нему самому. Герои-борцы прошлого, эти влиятельные *художники истории*, вдохновляли писателя, для которого революционная деятельность была своего рода религией. В его творчестве мотивы страдания и скорби переплетаются с мотивами праведного гнева и возмездия. П. Ф. Якубович часто обращался к историческим фигурам, которые стремились «лишь для жертвы жить».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонов В. Ф.* Герман Лопатин: Революционер и общественный деятель 1845–1918. Липецк: Книж. изд-во, 1960.

2. *Антонов В. Ф.* Русский друг Маркса. Герман Александрович Лопатин. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1962.

3. *Артамонов Д. С.* К. Ф. Рылеев и А. И. Якубович накануне восстания 14 декабря 1825 г. // Проблемы Российской цивилизации и методики преподавания истории. Т. 8. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2016. С. 26–36.

4. *Афанасьев Н.* Памяти П. Я. // Звезда. 1911. № 15. 25 марта.

4а. *Багно В. Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005.

5. *Батюшков Ф.* Бодлер и его русский переводчик. П. Я. Стихотворения, т. II (1898–1901 г.). СПб., 1901 // Мир божий: ежемесячный и литературный научно-популярный журнал для самообразования. 1901. Год X. № 8 (август). С. 11–19.

6. *Батюшков Ф.* Еще несколько слов о Бодлере и его русском переводчике. (Ответ г-ну П. Я.) // Мир божий: ежемесячный и литературный научно-популярный журнал для самообразования. 1901. Год X. № 10 (октябрь). С. 8–15.

7. *Бахарев Д. В., Степаненкова З. В.* Преступность как общественное явление в русской литературе второй половины XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 8 (14). Тамбов: Грамота, 2011. Ч. II. С. 27–30. URL: www.gramota.net/editions/3.html (дата обращения: 12.08.2022).

8. *Белоусов М. С.* «Предательство» С. П. Трубецкого: pro et contra // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История. 2014. Вып. 4. С. 15–30.

9. *Берне А.* Брут / пер. с фр. Е. В. Головиной. М.: Молодая гвардия, 2004.

10. *Богданович А. И.* «В мире отверженных» г. Мельшина // Богданович А. И. Годы перелома. 1895–1906: сб. крит. ст. со вступ. ст. [В. Г.] Короленко, [А. И.] Куприна и [М. П.] Неведомского. СПб.: Мир божий, 1908. С. 59–69.

11. *Богучарский В.* К биографии П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1911. № 5. С. 123–140.

12. *Бодлер Ш.* Цветы зла: по авторскому проекту третьего издания / изд. подгот. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. М.: Наука, 1970.

13. *Бодлэр Ш.* Цветы зла: с 2-мя портретами и характеристикой автора / пер. П. Якубовича-Мельшина. СПб.: Т-во «Общественная польза», 1909.

14. *Брюсов В. Я.* Вячеслав Иванов. Прометей. Трагедия // Вяч. Иванов: pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. Т. 1 / сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глуховой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 396–398.

15. *Валк С. Н.* [Предисловие] // К истории процесса 21 (Письма и показания П. Ф. Якубовича) // Красный архив: исторический журнал. 1929. Т. 5 (36). С. 122–136.

16. *Васильева А. М.* Курган. Времена минувшие. Куртамыш: Куртамышская типография, 2013.

17. *Венгеров С. А.* Очерки по истории русской литературы. 2-е изд., без перемен. СПб.: Т-во «Общественная польза», 1907.

18. *Виноградов Ф.* Из жизни П. Ф. Якубовича в Кургане // Каторга и ссылка. 1929. № 6 (55). С. 143–151.

19. *Волк С.* Юношеские тетради П. Ф. Якубовича // Русская литература. 1964. № 3. С. 204–211.

20. *Гадамер Г.-Г.* Прометей и трагедия культуры // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 242–255.

21. *Гай Валерий Катулл Веронский.* Книга стихотворений / изд. подгот. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров; отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1986.

22. *Гиоев П.* Рыцарь революции Герман Лопатин // Дарьял: литературно-художественный и общественно-политический журнал. 2019. № 3. URL: http://lit-web.net/pyotr-gioev-rytsar-revolyutsii-german-lopatin/ (дата обращения: 10.08.2022).

23. *Гиоев П.* Рыцарь революции Герман Лопатин // Дарьял: литературно-художественный и общественно-политический журнал. 2019. № 4. URL: http://www.darial-online.ru/material/2019_4-gioev/ (дата обращения: 10.08.2022).

24. *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. 2-е изд., перераб. и доп. Л.: Лениздат, 1989.

25. *Григорьян К. Н.* Поэзия семидесятых-восьмидесятых годов XIX века: общий обзор // История русской литературы: в 10 т. Т. 9: Литература 70–80-х годов. Ч. 1 / отв. ред. Б. И. Бурсов и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 419–445.

26. *Давыдов Ю. В.* Герман Лопатин. Его друзья и враги. М.: Советская Россия, 1984.

27. *Двинянинов Б. Н.* П. Ф. Якубович // Якубович П. Ф. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Н. Двинянинова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 5–47.

28. *Двинянинов Б. Н.* П. Ф. Якубович и Демьян Бедный // Русская литература. 1961. № 4. С. 168–172.

29. *Двинянинов Б. Н.* Якубович и его книга о каторге // Якубович П. Ф. В мире отверженных. Записки бывшего каторжника / подгот. текста и примеч. И. Якубович; вступ. ст. Б. Двинянинова. Т. 1. М.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 3–20.

30. *Двинянинов Б. Н.* Неизвестная диссертация П. Ф. Якубовича «Внутренняя жизнь М. Ю. Лермонтова» // Русская литература. 1967. № 3. С. 183–193.

31. *Двинянинов Б. Н.* Меч и лира: очерки жизни и творчества П. Ф. Якубовича. М.: Наука, 1969.

32. *Двинянинов Б. Н.* А. Чехов и П. Якубович // Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону: Ростовский-на-Дону гос. пед. ин-т, 1977. Вып. 2. С. 36–45.

33. *Двинянинов Б. Н.* Якубович П. Ф. // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Сов. энцикл., 1981. С. 642–643.

34. *Демин Р. Н.* Античные истоки концепции философской клиники Константина Сотонина // Русский логос: материалы междунар. филос. конф., Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2017 г.: в 2 т. Т. 1. СПб.: Интерсоцис; изд-во РХГА, 2017. С. 479–482.

35. *Демин Р. Н.* Сократ как дурак, или Совершенный философ (размышление над страничкой из сочинений Н. И. Новикова) // Русский логос-2: Модерн — границы контроля: материалы междунар. филос. конф., Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2019 г. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 492–495.

36. *Демин Р. Н.* Сократ как циник: к интерпретации Константина Сотонина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21, вып. 1. С. 38–47.

37. *Иванов В. И.* Прометей: Трагедия. Пб.: Алконост, 1919.

38. Из переписки П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1912. № 5. С. 41–64.

39. К истории процесса 21. (Письма и показания П. Ф. Якубовича) / публ. и предисл. С. Валка // Красный архив: исторический журнал. 1929. Т. 5 (36). С. 122–179.

40. К истории процесса 21. (Письма и показания П. Ф. Якубовича) / публ. С. Н. Валка // Красный архив: исторический журнал. 1929. Т. 6 (37). С. 102–137.

41. К истории процесса 21. (Письма и показания П. Ф. Якубовича) / публ. и предисл. С. Валка // Красный архив: исторический журнал. 1930. Т. 1 (38). С. 70–108.

42. *Каяниди Л. Г.* Пространственно-мифологическая модель и ее трансформации в поэзии Вячеслава Иванова: «Сон Мелампа» и «Прометей» // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Вып. 3. С. 231–246.

43. *Каяниди Л. Г.* Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и поэма «Сон Мелампа»: явные и «тайные» точки соприкосновения // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 206–227.

44. *Каяниди Л. Г.* Орнитологическая символика (орел / коршун) в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 71. С. 245–269.

45. *Кессиди Ф. Х.* Сократ. 2-е изд., доп. М.: Мысль, 1988.

46. *Кибальниченко С. А.* Человек в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2011. № 2. С. 49–52.

47. *Кибальниченко С. А.* Реализация «основного мифа» Вяч. Иванова в трагедии «Прометей»: дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2017.

48. *Клибанов А. И.* Александр Иванович Якубович: действительность и легенда // Исторические записки. 1981. Т. 106. С. 205–270.

49. *Костин А. В.* «Галантный» Сократ. К проблеме бытования образа исторической личности в русской литературе конца XVIII в. // Русская литература. 2005. № 1. С. 92–96.

50. *Котова А. В.* Источники и рецепции Catull. 3 как средства определения интонации текста // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер.: Литературоведение. 2018. № 1 (170). С. 41–45.

51. *Котова А. В.* Veneres Cupidinesque (Catul. 3. 1) // Acta Linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований РАН / отв. ред. Е. В. Головко. Т. XIV. Ч. 1. СПб.: ИЛИ РАН, 2018. С. 384–400.

52. *Крюков Ф. Д.* Памяти П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1911. № 4. С. 117–124.

53. *Кудрявцева Т. В.*, *Турова А. Ю.* Античные сюжеты и герои в произведениях декабристов и их окружения // Метаморфозы истории. 2022. Вып. 24. URL: https://history-metamorph.ru/s230861810020677–4–1/. DOI: 10.37490/mh2022246 (дата обращения: 08.09.2022).

54. *Кудрявцева Т. В.*, *Хрусталев В. К.* Судебный процесс в античности. СПб.: Гуманитарная Академия, 2022.

55. *Лавров Н. Ф.* Диктатор 14-го декабря // Бунт декабристов. Юбилейный сборник 1825–1925 / под ред. Ю. Г. Оксмана и П. Е. Щеголева. Л.: Былое, 1926. С. 129–222.

56. *[Лопатин Г. А.]* Герман Александрович Лопатин (1845–1918). Автобиография. Показания и письма. Статьи и стихотворения. Библиография / подгот. А. А. Шилов. Пг.: Госиздат, 1922.

57. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.

58. *Лосев А. Ф.* <О Вяч. Иванове> // Вяч. Иванов: pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. Т. 1 / сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глуховой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 719–735.

59. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988.

60. *Луков В. А.*, *Трыков В. П.* «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2010. № 1. С. 48–52.

61. *Малова Ю. В.* Становление и развитие «лагерной прозы» в русской литературе XIX–XX вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук. Саранск, 2003.

62. *Медведева Л. П.* Ранняя лирика П. Ф. Якубовича // Ученые записки Саратовского государственного университета. 1957. Т. 56. С. 418–431.

63. *Мельшин Л.* Шлиссельбургские мученики // Русское богатство: Ежемесячный литературный и научный журнал. № 10 (октябрь). 1905. С. 91–110.

64. *Мельшин Л.* Н. А. Некрасов. Его жизнь и литературная деятельность: критико-биографический очерк. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1907.

65. *Мельшин Л. (Якубович П. Ф.)* Н. А. Некрасов. Его жизнь и литературная деятельность: критико-биографический очерк. Казань: Молодые силы, 1922.

66. *Минералов А. Ю.* Мир каторги в русской художественно-документальной прозе: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009.

67. *Миронов Г. М.*, *Миронов Л. Г.* Герман Лопатин. Ставрополь: Ставроп. книж. изд-во, 1984.

68. *Монастырский А. Р.* Демьян Бедный и П. Ф. Якубович-Мельшин // Ученые записки Мичуринского государственного педагогического института. 1957. Вып. 1. С. 83–125.

69. *Мочалова И. Н.* Сократ как феномен русской культуры: от древнегреческого нравоучителя к «русскому Сократу» // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 3 (32). С. 25–36.

70. *Мочалова И. Н.* Алексей Введенский о Сократе и задачах философии // Русский логос-2: Модерн — границы контроля: материалы междунар. филос. конф., Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2019 г. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 503–506.

71. *Мочалова И. Н.* Формирование отечественной историко-философской традиции. Феномен Сократа // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и конфликтология. 2019. Т. 35. № 1. С. 56–69.

72. *Мужейль В.* Памяти П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1911. № 5. С. 140–152.

73. *Мякотин В.* Памяти П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1911. № 10. С. 206–230.

74. *Нартыев Н. Н.* Поэзия П. Ф. Якубовича в журнале «Русское богатство» 1890-х годов // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2003–2004. Вып. 3. С. 87–94.

75. *Нерсесянц В. С.* Сократ. М.: Изд. группа ИНФРА-М–НОРМА, 1996.

76. *Нехотин В. В.*, *Резвый В. А.* Шарль Бодлер в поздних переводах Арсения Альвинга // Литературный факт. 2018. № 10. С. 8–37.

77. *Нечкина М. В.* Восстание 14 декабря 1825 г. М.: Госиздат, 1951.

78. *Нечкина М. В.* Движение декабристов. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 2.

79. *Новикова Е. Г.* Ф. М. Достоевский и Сибирское областничество. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 67. С. 268–277.

80. *Нусинов И. М.* Вековые образы. М.: Худож. лит., 1937.

81. *Нусинов И. М.* История литературного героя. М.: Худож. лит., 1958.

82. *Нусинов И. М.* Как Прометей был объявлен первопричиной зла (Вячеслав Иванов, «Прометей») // Вяч. Иванов: pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. Т. 1 / сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глуховой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 609–617.

83. *Огарев Н. П.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения / вступ. ст. В. А. Путинцева, подгот. текста и примеч. Н. М. Гайденкова. М.: Худож. лит., 1956.

84. *Оберучев К. М.* Год жизни П. Ф. Якубовича // Голос минувшего. 1914. № 7. С. 225–248.

85. *П. Я.* Стихотворения. Издание редакции журнала «Русское богатство». СПб.: Типо-Литография Б. М. Вольфа, 1898.

86. *П. Я.* Стихотворения. 5-е изд. Т. 1 (1878–1897). Редакция журнала «Русское богатство». СПб.: Тип. Н. Н. Клобукова, 1902.

87. *П. Я. (П. Якубович-Мельшин).* Стихотворения. 6-е изд. Т. 1. СПб.: Т-во «Просвещение», 1910.

88. *Пешехонов А.* Памяти товарища // Русское богатство. 1911. № 3. С. 8–10.

89. *Пигарев К. В.* Жизнь Рылеева. М.: Сов. писатель, 1947.

90. Письма П. Ф. Якубовича к Н. К. Михайловскому 1895–1899 годов (публ. И. Д. Якубович) // Русская литература. 1989. № 3. С. 167–180.

91. *Попов И. И.* Петр Филиппович Якубович. М.: Изд-во Всесоюз. общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1930.

92. *Потанин Г. Н.* Воспоминания // Литературное наследство Сибири. Т. 6 / сост. Н. Н. Яновский. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1983. С. 22–336.

93. *[Придворов Е.]* Певец борьбы и гнева // Звезда. 1912. № 19. 18 марта.

94. *Протопопова А. В.*, *Протопопов И. А.* Сюжет о сотворении людей в мифе о Прометее у Фульгенция // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 4. С. 44–57.

95. *Рамшев М.* Стихотворения. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1887.

96. *Редько А. Е.* П. Я. и Мельшин // Русское богатство. 1911. № 4. С. 101–117.

96а. Русская литература — век XVIII. Лирика / сост., подгот. текстов и коммент. Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др.; вступ. ст. Н. Кочетковой. М.: Худож. лит., 1990.

97. *Сабо-Трифкович Б.* Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова. Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2010.

98. *Савицкая Е. А.* К вопросу о происхождении «Молодой партии Народной воли» // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: История. Политология. Социология. 2011. № 2. С. 162–165.

99. *Сайкин О. А.* Из истории «Молодой партии Народной воли» // История СССР. 1971. № 6. С. 71–83.

100. *Сайкин О. А.* Первый русский переводчик «Капитала». М.: Мысль, 1983.

101. *Сафонов М. М.* «Якуб идет». А. И. Якубович в день 14 декабря 1825 года // 14 декабря 1825 года: источники, исследования, историография, библиография. Вып. 6. СПб.: Нестор-История, 2004. С. 234–290.

102. *Сафонов М. М.* 14 декабря. «Путешествие дилетанта» (План восстания 14 декабря 1825 г. в советской историографии) // Петербургский исторический журнал. 2014. № 3. С. 275–294.

103. *Сафонов М. М.* Процесс по делу декабристов как показатель консолидации российской элиты // Петербургский исторический журнал. 2017. № 1. С. 106–125.

104. *Сафронов А. В.* Жанровое своеобразие русской художественной документалистики (очерк, мемуары, «лагерная» проза): учебно-метод. пособие. Рязань: Рязан. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2012.

105. *Семевский В.* У могилы П. Ф. Якубовича // Русское богатство. 1911. № 4. С. 124–126.

106. *Синицын А. А.* Две драмы Н. М. Кугушева о мудреце Сократе в журнале «Друг юношества и всяких лет» 1813 года (вступительный очерк, републикация текстов, комментарий) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2022. Т. 3, вып. 1. С. 78–137.

107. *Славина Н. Г.* П. Ф. Якубович в сибирской прессе // Труды Иркутского университета. 1969. Т. 62. Сер.: Литературоведение и критика. Вып. 6. С. 136–147.

108. Стихотворения Бодлэра / [пер. с фр. П. Ф. Якубовича-Мельшина]. Издание Петровской библиотеки в Москве. М.: Типография Вильде, 1895.

109. *Ступель А.* Образы мировой поэзии в музыке. Очерки. М.; Л.: Музыка, 1965.

110. *Таганов А. Н.* Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. 2016. Вып. 1 (49). С. 123–136.

111. *Тимашева О. В.* Реплики и комментарии к модели «Русского Бодлера» // Соловьевские исследования. 2016. Вып. 1 (49). С. 137–155.

112. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений / под общ. ред. В. Г. Черткова. Т. 25. Произведения 1880-х годов. М.: Худож. лит., 1937.

113. *Фомина А. Н.* Проблема взаимодействия эпоса и лирики в творчестве П. Ф. Якубовича: дис. … канд. филол. наук. Комсомольск-на-Амуре, 2001.

114. *Фонова Е. Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2009.

115. *Фонова Е. Г.* Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьевские исследования. 2016. Вып. 1 (49). С. 155–169.

116. *Харченко Л. И.*, *Винклер А. В.* Мятежная жизнь (Материалы о революционной деятельности Германа Лопатина). 2-е изд., испр. и доп. Ставрополь: Ставроп. книж. изд-во, 1979.

117. *Хламова А. М.* Уголовная ссылка в Сибирь в художественном дискурсе России второй половины XIX века // Омский научный вестник. Исторические науки. 2009. № 5 (81). С. 33–37.

118. *Цимборска-Лебода М.* Прометей и Пандора, или Мифопоэтическая антропология Вячеслава Иванова (на материале трагедии «Прометей») // Mistrzowi i Przyjacielowi. Wrocław, 2010. С. 149–168.

119. *Черняховская О. М.* Маргинальный Сократ: теория К. И. Сотонина // Логос: философско-литературный журнал. 2011. № 4 (83). С. 140–154.

120. *Чеснов Я. В.* Миф о Прометее и витальные основы личности // Развитие личности. 2007. № 2. С. 70–100.

121. *Чеснов Я. В.* Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: ИФ РАН, 2007.

122. *Чиглинцев Е. А.* Образ Сократа в российском медийном пространстве начала XXI в. // ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΙΑ. Исследования по античной истории и культуре. Сборник, посвященный юбилею Игоря Евгеньевича Сурикова / под ред. О. Л. Габелко, А. В. Махлаюка, А. А. Синицына. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 331–337.

123. *Шатин Ю. В.* Сократ и Достоевский в философской системе Льва Шестова // Русская литература XIX–XX веков. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа: сб. науч. тр. к юбилею Л. П. Якимовой. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. С. 176–180.

124. *Эрлих С. Е.* Война мифов. Память о декабристах на рубеже тысячелетий. СПб.; М.: Нестор-История, 2016.

125. *Эсхил.* Трагедии / пер. Вяч. Иванова; изд. подгот. Н. И. Балашов и др. М.: Наука, 1989.

126. *Юнаковская А. А.* «Записки из Мертвого дома» и «Сибирская тетрадь» Ф. М. Достоевского как основа русской лингвокриминалистики // Вестник Омского университета. 2012. № 1 (63). С. 279–285.

127. *Якубович Д.* Пять писем П. Ф. Якубовича // Каторга и ссылка. 1928. № 12. С. 135–143.

128. *Якубович И. Д.* П. Ф. Якубович. Л.: Лениздат, 1967.

129. *Якубович И. Д.* «Записки из Мертвого дома» и «В мире отверженных» П. Ф. Якубовича // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. / отв. ред. Г. М. Фридлендер. Л.: Наука, 1988. С. 192–202.

130. *Якубович П. Ф.* Бодлер, его жизнь и поэзия // П. Я. Стихотворения. СПб.: Тип. Н. Н. Клобукова, 1902. Т. II. С. 246–285.

131. *Якубович П. Ф.* Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Н. Двинянинова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1960.

132. *Якубович П. Ф.* В мире отверженных. Записки бывшего каторжника / подгот. текста и примеч. И. Якубович, вступ. ст. Б. Двинянинова. Т. 1. М.; Л.: Худож. лит., 1964.

133. *Якубович П. Ф.* Бодлер, его жизнь и поэзия // Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения: пер. с фр. М.: Летопись, 1998. С. 275–291.

134. *Якубович П. Ф.* Николай Некрасов: Его жизнь и литературная деятельность: критико-биографический очерк // Некрасов. Островский. Федотов. Петров. Крамской: биографические повествования / сост., общ. ред. Н. Ф. Болдырева; послесл. А. Северского. Челябинск: Урал LTD, 1999. С. 5–106.

135. *Янко М. Д.* П. Ф. Якубович в курганской ссылке // Проблемы теории и истории русской литературы: сб. ст. / отв. ред. И. Б. Канторович. Свердловск, 1966. С. 56–73.

136. *Artemyeva T.* Socrates in the Philosophy and Intellectual Culture of the Russian Enlightenment // Socrates in Russia / ed. by A. DeBlasio, V. Juharyan. Leiden; Boston: Brill, 2022. P. 17–38.

137. *Carter Philips F. Jr.* Narrative Compression and the Myths of Prometheus in Hesiod // The Classical Journal. 1973. Vol. 68, No. 4. P. 289–305.

138. *DeBlasio A.* Socrates as Symbol: Alexander Herzen, Merab Mamardashvili, and Alexander Pushkin // Socrates in Russia / ed. by A. DeBlasio, V. Juharyan. Leiden; Boston: Brill, 2022. P. 281–299.

139. *Kerényi C.* Prometheus: Archetypal Image of Human Existence / trans. from the German by R. Manheim. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997.

140. *Maguire M.* Tolstoy and the Greek Teachers: The Pre-Socratics, and Socrates in Tolstoy's Prose and Educational Writings // Tolstoy Studies Journal. 2015. Vol. 27. P. 17–30.

141. *Mette H. J.* Der verlorene Aischylos. Berlin: Akademie-Verlag, 1963.

142. *Radt S.* Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3: Aeschylus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

143. Remains of Old Latin. Vol. II: Livius Andronicus. Naevius. Pacuvius. Accius / newly ed. and trans. by E. H. Warmington. London; Cambridge, MA: William Heinemann; Harvard University Press, 1936.

144. Socrates in Russia / ed. by A. DeBlasio, V. Juharyan. Leiden; Boston: Brill, 2022.

145. *Stamatopoulou Z.* Hesiod and Classical Greek Poetry. Reception and Transformation in the Fifth Century BCE. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

146. *Tolstoy L., Kalmykova A.* Socrates the Greek Teacher [1885] / trans. by V. Juharyan and A. DeBlasio // Socrates in Russia / ed. by A. DeBlasio, V. Juharyan. Leiden; Boston: Brill, 2022. P. 303–318.

147. *Trousson R.* Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. 3e éd. corrigée. Genève: Droz, 2001.

148. *Watson P.* Catullus' Lament for Lesbia's Passer in the Context of Pet-Keeping // Antichton. 2021. Vol. 55. P. 21–34.

УДК 821.111 (73)

Т. М. Хацкевич, М. С. Борцова*

ТЕМА МЕЧТЫ В РОМАНЕ ФРЭНСИСА СКОТТА ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Статья посвящена анализу романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» в ракурсе тематики «американской мечты» с учетом культурно-исторического фона «ревущих двадцатых». Авторы дают обобщенную характеристику понятия «американской мечты» и уточняют, что эта мечта в сознании американцев восходит к начальному этапу формирования американской государственности и к идеям отцов-основателей. Постепенно понимание термина «американская мечта» стало трансформироваться: духовная составляющая уступила место финансовому благополучию. Внимание авторов фокусируется на главных героях романа и их представлениях о счастливой и удавшейся жизни. Для одних персонажей это исключительность и превосходство, для других — материальная обеспеченность, для третьих — постоянное веселье и богатство. В ходе исследования рассматривается такой образ Фицджеральда, как Долина шлака, и проясняется его символический смысл, а также современное понятие эффекта «зловещей долины», что дает возможность увидеть отдельные аспекты романы в свете современных реалий.

Ключевые слова: Ф. С. Фицджеральд, «Великий Гэтсби», «ревущие двадцатые», американская мечта, потерянное поколение, Долина шлака, «зловещая долина».

T. M. Khatskevich, M. S. Bortsova

THE THEME OF DREAM IN THE NOVEL 'THE GREAT GATSBY' BY F. SCOTT FITZGERALD

The paper analyses the novel *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald focusing on the idea of «American dream» in correlation with the cultural and historical background of «Roaring Twenties». The authors define the term 'American dream' specifying the origin of this national phenomenon which dates back to the period of the state formation and is connected with the ideas of the nation's founders. Then the meaning of the term gradually transformed, with the spiritual basis being substituted by the financial prosperity. The authors examine the main

* Хацкевич Татьяна Маратовна, кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; ta-ta89@mail.ru

Борцова Маргарита Станиславовна, студентка 2 курса колледжа, Русская христианская гуманитарная академия; margobortcova@gmail.com

characters' thoughts on what they understand by happy and successful life. For some heroes 'American dream' means superiority and pre-eminence, for some it is wealthy life, for others it is constant amusement and fortune. The authors also consider the image of 'a valley of ashes' and explain its symbolic meaning, which can be interpreted in relation to the modern concept of «uncanny valley». This correlation allows a new interpretation of the novel in the contemporary context.

Keywords: F. Scott Fitzgerald, 'The Great Gatsby', the 'Roaring Twenties', the 'American Dream', the 'lost generation', 'a valley of ashes', the 'uncanny valley'.

Роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» является одним из самых известных и популярных произведений американской литературы. Роман был опубликован в Америке в 1925 году, в самый разгар так называемых «ревущих двадцатых» (*англ.* Roaring Twenties), и непосредственно связан с этим периодом, так как отражает его типичные черты — разрыв с традиционными ценностями викторианской эпохи, потеря устойчивых идеалов, стремление к собственному удовольствию как к конечной цели, массовое увлечение фривольным образом жизни. «Великий Гэтсби» был во многом определен личным опытом писателя: Фицджеральд, родившийся в 1896 году, относился к «потерянному поколению», был выходцем из небогатой семьи, но в итоге стал одним из самых известных и влиятельных людей Америки.

Ключевой темой на протяжении всего романа «Великий Гэтсби» является тема мечты, и причем — именно специфически американской мечты. Самое известное определение американской мечты было сформулировано через шесть лет после публикации романа, на самом пике Великой депрессии, однако в сознании большей части американцев данная концепция восходит к начальному этапу формирования американской государственности и к идеям отцов-основателей. Базовые идеи концепта «американской мечты» утверждаются в Декларации независимости США:

> Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью. Для обеспечения этих прав людьми учреждаются правительства, черпающие свои законные полномочия из согласия управляемых [3, с. 25].

Джим Каллен пишет, что американская мечта представляется самым возвышенным, а также самым значимым «компонентом американской идентичности, правом по рождению, гораздо более значимым и убедительным, чем такие термины, как "демократия", "Конституция" или даже "Соединенные Штаты"» (пер. наш. — *Т. Х., М. Б.*) [6, p. 5]. Именно такое понимание американской мечты как духовной идеи, объединяющей нацию, в некоторой мере затрудняет ее точное определение. Однако можно проследить путь становления этого концепта от первичной идеи о равенстве людей и Америке как стране возможностей (для каждого вне зависимости от статуса при рождении) до мечты-клише об обладании благами, и зачастую — сугубо материальными (большой дом, машина, стабильная работа, дружная, благополучная семья). В массовой культуре произошла подмена исходного смысла новым, ставящим во главу непременное финансовое благополучие. Именно «потерянное поколе-

ние» во многом ответственно за культурный сдвиг в общественном восприятии данного понятия. После Первой мировой (тогда — Великой) войны молодые люди утратили смысл тех идеалов, в которые верили их отцы, и ради которых они приехали в Америку. Для нового поколения духовная составляющая американской мечты потеряла связь с реальной жизнью. Пережив войну, они осознали, что в жизни слишком много несправедливости, и любые ценности бессильны перед лицом смерти. Вернувшись с фронта, новое поколение решило, что нужно жить здесь и сейчас, получая от жизни всё возможное. Эта жизнь, основанная на сиюминутном наслаждении здесь и сейчас, и стала для потерянного поколения новой американской мечтой.

Вместе с рассказчиком Ником Каррауэйем читатель погружается в фешенебельный мир Уэст-Эгга «эпохи джаза», во времена беспрецедентного подъема во всех сферах жизни, неизменно сопровождающиеся царящим в высших слоях общества гедонистическим настроением. Данный персонаж дает читателю возможность сначала погрузиться во многообещающую атмосферу этого мира, а потом понять его порочность.

Как и в самой действительной жизни, в романе каждый герой имеет свой взгляд на американскую мечту. Поэтому остановимся более подробно на представлениях каждого из основных героев.

Одним из первых персонажей, с которым автор знакомит читателя (а точнее, рассказчик — Ник), является Том Бьюкенен. Бьюкенен — типичный представитель так называемых «старых денег», презирающий таких людей, как Гэтсби, «нуворишей» (от фр. nouveau riche — «новый богач», «скоробогач»), «самозванцев», получивших свое богатство не наследуемым путем, а заработавших его самостоятельно. Показатель превосходства в глазах Тома — это не моральные заслуги или подвиги, а деньги и статус, но даже те, кто сумели их получить, не смогут соревноваться с теми, кому их получение ничего не стоило. Американская мечта в понимании Тома Бьюкенена нераздельно связана с «американской исключительностью» и идеей о «превосходстве белых» (*англ.* — white supremacy), а также и страхом об их возможном крахе:

> Цивилизация идет насмарку <…> [4, с. 14] Сегодня наплевать на семью и домашний очаг, а завтра пусть все вообще летит кувырком, и да здравствуют браки между белыми и неграми. Распаляясь собственной рацеей, он уже чувствовал себя одиноким бойцом на последней баррикаде цивилизации [4, с. 101].

Данная черта эпохи поражает Ника намного больше, чем то, что у Тома есть «какая-то особа в Нью-Йорке» («как будто несокрушимое плотское самодовольство больше не насыщало его властную душу» [4, с. 20]). Аморальность, надменность и беспринципность «старых денег» не представлялась чем-то новым и шокирующим, в то время как нарушение душевного равновесия Тома расистской книгой преподносится как тревожный сигнал о скором крахе «цивилизации», под которой Том на самом деле подразумевает привычную для себя жизнь. В романе этот прием недосказанности очень важен для подтверждения несостоятельности американской мечты, и далее станет очевидно, как автор постепенно показывает ее недостижимость.

Важнейшей характеристикой, данной Ником «особе» Тома Бьюкенена, Миртл Уилсон, стало то, что на ней «не был заметен налет» шлаковой пыли, хотя любовница Тома и открыла для себя мир богатства и наслаждения, развращающий душу; Миртл Уилсон еще не обрела в полной мере черты, присущие обитателям этого деморализованного общества. Сам образ Долины шлака (в оригинале — a valley of ashes / Долина пепла) является значимым для прояснения более широкого контекста, связанного с тематикой мечты. Долиной шлака в романе Фицджеральда называют мрачный пустырь, находящийся между Уэст-Эггом и Нью-Йорком:

> Эта настоящая Долина шлака — прозрачная нива, на которой шлак всходит как пшеница, громоздится холмами, сопками, раскидывается причудливыми садами; перед вами возникают шлаковые дома, трубы, дым, подымающийся к небу, и, наконец, если очень напряженно вглядеться, можно увидеть шлаково-серых человечков, которые словно расплываются в пыльном тумане [4, с. 21].

Данное унылое место является пристанищем опустошенных людей, которые уже ни о чем не мечтают. Символический смысл просматривается в том, что Долина шлака близко расположена к гламурному миру Уэст-Эгга: роскошные виллы и праздник жизни соседствуют рядом с бедностью и тленом. В кульминации романа эти два, казалось бы, противоположных мира сталкиваются: Миртл Уилсон была сбита насмерть автомобилем Гэтсби. К тому моменту читатель уже понимает, что Уэст-Эгг — это точно такая же Долина шлака, которая прячет свою внутреннюю пустоту под маской богатства и веселья. Таким образом, упоминание об отсутствии налета шлаковой пыли на Миртл Уилсон говорит читателю о том, что она пока еще не стала единым целым с этой долиной краха, у нее еще есть надежда на лучшую жизнь, есть желания и стремления. Однако эти желания скорее низменны, чем возвышенны, но в любом случае крайне прагматичны: миссис Уилсон хочет «выйти замуж за джентльмена» и жить обеспеченной жизнью. Однако в Долине шлака мечтам не суждено сбываться, поэтому Миртл было предопределено погибнуть. Машина Гэтсби, за рулем которой была Дейзи, сбивает Миртл, что можно рассматривать как столкновение двух разных миров, как окончательное разрушение какой бы то ни было иллюзорной стены между ними.

В финале произведения становится очевидным, что мечты не исполняются ни в центральном Нью-Йорке, ни в Уэст-Эгге. Те ощущения, которые испытывают некоторые герои «Великого Гэтсби» от Уэст-Эгга, схожи с теми, которые описываются посредством современного понятия или же так называемого эффекта «зловещей долины» (*англ.* — uncanny valley). Речь идет о явно неприятных ощущениях чего-то только внешне благополучного, чего-то, что невозможно скрыть под масками веселья, богатства, лжи и фальшивых надежд. Самое точное описание Уэст-Эгга Фицджеральд дает сквозь призму восприятия Дейзи:

> Ее пугал Уэст-Эгг, это ни на что не похожее детище оплодотворенной Бродвеем лонг-айлендской рыбачьей деревушки, — пугала его первобытная сила, бурлившая под покровом обветшалых эвфемизмов, и тот чересчур навязчивый

рок, что гнал его обитателей кратчайшим путем из небытия в небытие. Ей чудилось что-то грозное в самой его простоте, которую она не в силах была понять [4, с. 84]. Когда с моста Квинсборо смотришь на город, это всегда так, будто видишь его впервые, будто бы он впервые безрассудно обещает тебе все тайное и все прекрасное, что только есть в мире [4, с. 55].

Это место, которое дарит надежды на исполнение мечты, на новую жизнь, но затем неизменно и безжалостно их уничтожает. Сама реальность в «Великом Гэтсби» иллюзорна и условна, и, соответственно, стремление к мечте бесполезно и даже в некоторых случаях смертельно опасно. Очевидно, что само название «Долины шлака» (a valley of ashes) можно так же перевести как Долина праха, что является своего рода библейской аллюзией: «ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3:19). Эта истина для потерянного поколения была осмыслена как причина прожигать жизнь, потому что всё тленно, и ничего нельзя изменить: в итоге не важно, насколько ярко ты проживешь свою жизнь, какого статуса ты добьешься и какими богатствами ты будешь обладать — конец все равно неизбежен. Гэтсби, скрупулезно сконструировавший идеальный образ миллионера и собирающий на свои вечеринки и приемы сотни гостей, в конце концов умирает, однако на его похороны приходят лишь несколько человек.

Тематика американской мечты в романе Фицджеральда наиболее полно раскрывается через образы Гэтсби и Дэйзи, а сама ее недосягаемость и неотвратимость трагической развязки передаются благодаря приему недосказанности.

В начале романа Джей Гэтсби кажется воплощением американской мечты: богатый, харизматичный джентльмен, сколотивший состояние в послевоенной Америке и живущий в атмосфере вечного праздника. На первый взгляд, этот герой загадочный и скрытный; слухи о том, откуда он родом и каким образом заполучил свое богатство, так же многочисленны и причудливы, как и люди, посещающие его еженедельные вечеринки.

Еще в своем дебютном романе «По эту сторону рая» Фицджеральд сформулировал основной конфликт, с которым столкнулись представители потерянного поколения — для них «все боги умерли, все войны отгремели, всякая вера подорвана» [5, с. 140]. И в эпоху, когда моральные устои прошлого потеряли свою актуальность, люди искали новых «богов», они их нашли — это богатство и бесконечное веселье. В Долине праха Бог подменен огромным рекламным плакатом доктора Т. Дж. Эклберга, вымышленного окулиста, который внимательно следит за действиями персонажей романа огромными глазами сквозь такие же огромные очки. Глаза доктора Т. Дж. Эклберга вызывают ощущение всевидящей силы и потому воспринимаются как контекстуальный символ, обозначающий, однако, фальшивое божество и лживость американской мечты [1, с. 146–147]. Всевидящий Бог подменяется образом с плакатов, расположенных по всей Долине, образом несуществующим, вымышленным, лживым, как и сама сущность американской мечты. Именно поэтому Ф. С. Фицджеральд описывает Гэтсби следующим образом:

В сущности, Джей Гэтсби из Уэст-Эгга, Лонг-Айленд, вырос из его раннего идеального представления о себе. Он был сыном божьим — если эти слова вообще что-нибудь означают, то они означают именно его, — и должен был исполнить

предначертания Отца своего, служа вездесущей, вульгарной и мишурной красоте [4, с. 77].

Мечтая о богатстве и высоком положении в обществе, Гэтсби еще в раннем юношестве придумал свой образ и воссоздавал его долгие годы. Для Гэтсби бог — богатство, именно ему он служит и поклоняется, поэтому в жизни героя постоянно присутствуют шумные вечеринки, чрезмерность, желание обладать самыми лучшими вещами и приглашать к себе знаменитых успешных людей.

По мере приближения сюжета к кульминации все чаще появляются довольно прозрачные намеки на Гэтсби как на фигуру, подобную Христу: это человек, умирающий за чужие грехи в три часа дня, и его истинная личность раскрывается три дня спустя его отцом. Как считает Джим Каллен, гротескность того, что в контексте произведения и эпохи новым богом становится вульгарность и расточительность, а сыном бога и искупителем грехов — мошенник и лжец, наиболее полно отражает смысл нового времени и искаженные ценности общества [6, p. 181]. При этом Гэтсби действительно является одним из положительных персонажей романа, и вместе с тем участь его трагична. Его мечта чиста и непорочна, и он был ей предан до конца. Гэтсби «обрек себя на вечное служение святыне» и в конце романа стал одиноким стражем, «которому нечего было сторожить» [4, с. 113, 115].

Гэтсби, урожденный Джеймс Гетц, родом из семьи простых фермеров из Северной Дакоты. Джей Гэтсби из Уэст-Эгга вырос из мечты юного Гетца о лучшей жизни и был его идеализированным представлением о самом себе. Гэтсби с юношества погрузился в «ослепительно яркий» мир грез и мечтаний, и до поры до времени этот мир служил ему отдушиной: грезы «исподволь внушали веру в нереальность реального, убеждали в том, что мир прочно и надежно покоится на крылышках феи» [4, с. 77]. Именно эта черта является ключевой для понимания данного персонажа — Гэтсби совершенно искренне и свято верит в свою мечту, как верит и в то, что прошлое можно вернуть. Как полагает Кристофер Лэш,

> надежда основывается на уверенности не столько в будущем, сколько в прошлом. Она проистекает из ранних воспоминаний — несомненно, искаженных, наложенных на более поздние воспоминания и, следовательно, не вполне надежных в качестве ориентира для какой-либо фактической реконструкции прошлых событий… (пер. наш. — *Т. Х., М. Б.*) [7, p. 81]

Гэтсби непреклонно отказывался принять реальность уходящего времени: в мире грез прошлое, настоящее и будущее едины, и значит, прошлое можно вернуть, добившись при этом лучшего исхода. Когда реальная жизнь не соответствует образу, созданному в воображении юного Гетца, он решает во что бы то ни стало воплотить мечту в жизнь. А мечта эта, конечно же, американская: «Когда юный Гетц глядел снизу вверх на белый корпус яхты, ему казалось, что в ней воплощено все прекрасное и все удивительное, что только есть в мире» [4, с. 78]. Сначала воплощением американской мечты для Гэтсби была яхта, а потом им стала Дейзи. Как бы ни возвышал Гэтсби ее образ, на самом деле Дейзи для него в первую очередь была лишь олицетворением мечты, а не ре-

альным человеком, и в этом смысле в сознании Гэтсби Дейзи не сильно отличалась от той же яхты.

Дэйзи Фэй оказалась на пути Гэтсби первой «девушкой из общества». На момент встречи с ней Гэтсби был офицером, не имевшим за плечами ничего, кроме мечты. Девушка стала для него олицетворением мечты, недостающей деталью для идеальной картины. При описании первой встречи Гэтсби и Дейзи использованные автором визуальные образы показывают, что герой был ослеплен лоском героини и ее материальным богатством. Гэтсби ошибочно принимает вспыхнувшее сиюминутное чувство за любовь. На самом деле он, сам того не осознавая в полной мере, рассматривает ее как товар, как еще одну инвестицию в светлое будущее. Неслучайно при описании героини упоминаются деньги. Дейзи — «светлая, как серебро», «беспечное существо», а в ее голосе «звенят деньги». В контексте произведения образ Дейзи как раз и может пониматься в качестве американской мечты. В данном контексте многие фразы, описывающие Дейзи, обретают новые оттенки смысла: например, упоминание о том, что немало мужчин любили Дэйзи до Гэтсби, и это только лишь «повышало ей цену в его глазах», или о том, что «бессмертная песнь» звучала в ее голосе. Использование приема синекдохи, а именно замена абстрактного понятия на конкретный объект материального мира, встречается в романе довольно часто при описании Дейзи.

Воображаемый образ, созданный Гэтсби, был лучше настоящей Дейзи, «лучше всего на свете». Дейзи оказалась органически не способной выступить в качестве идеала [2, с. 133], и поэтому данному образу суждено было разрушится. Гэтсби был беззаветно предан своей мечте, и разрушение мечты лишает его способности к жизни.

Посредством образа Дейзи Фицджеральду удалось запечатлеть неуловимость и эфемерность мечты, а потом через деконструкцию этого образа показать недостижимость созданного воображением. Трагичность образа Гэтсби подчеркивается тем, что читатель понимает несбыточность мечты гораздо раньше, чем сам Гэтсби. И чем дольше герой отказывается принять эту несбыточность, тем очевиднее для читателя становится приближающийся трагичный финал. Использование Фицджеральдом описаний окружающего мира и происходящих в нем неосязаемых изменений оставляют у читателя ощущение недосказанности и, хотя незримого, но явного понимания неизбежности предстоящей трагедии.

Таким образом, произведение, посвященное теме американской мечты, в итоге заканчивается ее крушением, что окончательно подтверждает ее несостоятельность и недостижимость. В трагедии Гэтсби, поклоняющегося ложным идеалам, Фицджеральд видит трагедию всей Америки. Мечта показана как разрушительная сила, способная погубить человека. Финал романа «Великий Гэтсби» демонстрирует, что американская мечта — это «недостаточно объемный сосуд, чтобы уместить в себе стремления, которые ускользают от человеческого выражения или понимания, и от того стремление к ней бессмысленно и смертоносно для человеческой личности» (пер. наш. — *Т. Х. М. Б.*) [6, p. 182]. Постоянная трансформация американской мечты в реальной жизни, как правило, отображается и в литературных произведениях. Однако следует

отметить тенденцию, связанную с тем, что судьба персонажей, изображаемых в художественных произведениях, в финале зачастую оказывается трагической: герой достигает цели, но остается несчастным; погибает в процессе приобретения желаемого и т. д. Тема американской мечты остается актуальной и для современной литературы. Ее художественное воплощение и исследование осуществляется и в наши дни с учетом новых реалий и вызовов современности. Таким образом, литературная традиция способствует пониманию американской культуры в целом и отдельных ее проявлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочкарёва Н. С., Майшева К. А.* Экфрасис рекламного плаката в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах: материалы 3-й междунар. науч. конф. Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2016. С. 145–150. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=28758061 (дата обращения: 15.04.2022).

2. *Лидский Ю. Я.* Скотт Фицджеральд: Творчество. Киев: Наук. думка, 1982.

3. Соединенные Штаты Америки. Конституция и законодательные акты: пер. с англ. / сост. В. И. Лафитский; под ред. и со вступ. ст. О. А. Жидкова. М.: Прогресс-Универс, 1993. URL: https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/indpndnc.htm (дата обращения: 15.04.2022).

4. *Фицджеральд Ф. С.* Великий Гэтсби / пер. с англ. Е. Калашниковой // Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Худож. лит., 1990. С. 3–140.

5. *Фицджеральд Ф. С.* Избранные произведения: в 3 т.: пер. с англ. Т. 1.: По эту сторону рая. Великий Гэтсби. М.: Худож. лит., 1977.

6. *Cullen J.* The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation. New York: Oxford University Press, 2003.

7. *Lasch C.* The True and Only Heaven: Progress and Its Critics. New York; London: W. W. Norton & Company, 1991.

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 81:1; 81'44

Е. Е. Бразговская*

МЕЖДУ ИНТЕЛЛЕКТОМ И ВООБРАЖЕНИЕМ: СОВРЕМЕННЫЙ РАЗВОРОТ ПРОБЛЕМЫ УНИВЕРСАЛИЙ

Современный «ренессанс» проблемы универсалий оставил в прошлом вопрос об онтологии абстрактных объектов: универсалия — слово или автономная идеальная сущность? В дискурсах логического анализа языка, когнитивной лингвистики, антропологии, когнитивной поэтики он отмечен поворотом к вопросам креативности языка и мышления: что можно создать и выразить в слове, как взаимодействуют в этих процессах разум и воображение, почему проблема универсалий имеет высокую степень антропологической значимости и др. В работе подчёркивается, что анализ универсалий как ментальных объектов связан с неизбежной дополнительностью аналитических процедур (категоризации, выделения и «опредмечивания» сущностных свойств категорий) и воображения (визуального представления данных в образах, метафорах, нарративах). Отправной точкой размышлений выбраны польскоязычные тексты Чеслава Милоша — поэта и мыслителя, определявшего свой стиль письма как *scientific thinking into poetry*.

Ключевые слова: универсалии, философский реализм, философский номинализм, ментальные объекты, язык и мышление, логико-стилистическая редукция.

E. E. Brazgovskaya
BETWEEN INTELLECT AND IMAGINATION:
MODERN INTERPRETATION OF THE PROBLEM OF UNIVERSALS

The modern 'renaissance' of the problem of universals left the issue of the ontology of abstract objects in the past: is a universal a word or an autonomous ideal entity? The discourses of logical analysis of language, cognitive linguistics, anthropology, cognitive poetics are marked by a turn to questions of creativity of language and thinking: what can be created and expressed in words, how intellect and imagination interact in these processes, why the problem of universals has a high degree of anthropological significance, etc. The work emphasizes that the analysis of universals as mental objects is associated

* Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, Русская христианская гуманитарная академия; elena.brazgowska@gmail.com

with the inevitable complementarity of analytical procedures (categorization, isolation and "objectification" of the essential properties of categories) and imagination (visual representation of data in images, metaphors, narratives). The starting point for reflection in this paper are the Polish-language texts of Czesław Miłosz — a poet and thinker, who defined his writing style as *scientific thinking into poetry*.

Keywords: universals, philosophical realism, philosophical nominalism, mental objects, language and thinking, logical-stylistic reduction.

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин,
И мнимое рву постоянство
И самосознанье причин.
Осип Мандельштам

Предварительные замечания: предмет и направления анализа

Средневековая дискуссия об универсалиях касалась, прежде всего, вопроса об онтологической природе абстрактных объектов. Однако современный дискурс гуманитарных исследований (логический анализ языка, философия языка, семиотика, когнитивная лингвистика и психология, антропология, когнитивная поэтика) смещает акцент с вариантов существования абстракций (слово или автономная идеальная сущность) на вопросы креативности языка и мышления: что можно создать и выразить в слове, как взаимодействуют в этих процессах разум и воображение, каково воздействие абстрактных объектов на становление человеческого мышления в онто- и филогенезе и др. Именно этими вопросами определяется современный «ренессанс» проблемы универсалий.

Я отдаю себе отчет в том, что обозначенная тема вряд ли может быть раскрыта даже в рамках монографии, тем более статьи. Вот почему я выбираю жанр академических заметок, где поставленные вопросы можно *обозначить*, создавая пресуппозицию большого исследования. Одновременно этот жанр позволяет не выносить теоретические предпосылки работы в отдельную часть.

Поскольку речь пойдет также о том, что процесс анализа универсалий в качестве ментальных объектов предполагает неизбежность дополнительности интеллекта и воображения, то отправной точкой работы выбраны тексты Чеслава Милоша — польско-американского поэта, Нобелевского лауреата в области литературы (1980) и одновременно мыслителя, определявшего себя как историка идей, а свой стиль письма как *scientific thinking into poetry*.

Универсалии как основание мира и инструмент мышления

Чеслав Милош неоднократно воспроизводит определение поэзии как страстной погони за действительностью. И всегда за этим следует вопрос: а что именно реально, что действительно существует? Нельзя отрицать необъятное многообразие форм видимого — пропорции человеческого тела, цвет ирисов, шероховатость древесной коры… Одновременность этих деталей, — отмечает поэт в Нобелевской лекции, — видит Нильс с высоты птичьего полета, а также наш Создатель, хранящий бесконечность вариантов сотворенного в своей памяти. Однако даже неисчислимость физических форм не охватывает всего того,

что составляет понятие «действительность». Поэт-философ говорит о том, что интеллект, дополняемый воображением, способен приоткрыть для нас другое измерение мира, его «подкладку» — пространство идей и универсалий как оборотную сторону физической реальности. Об этом Милош прямо ставит вопрос в небольшом стихотворном «трактате» «Сорочесть» («Sroczość»)[16, s. 480][*]:

Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy
Dziwiąc się, że muza moja, Mnemozyne,
Nic nie ujęła mojemu zdziwieniu.
Skrzeczała sroka i mówiłem: sroczość,
Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,
Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu
Który odnawia się kiedy obniża
Nigdy nie sięgnę a więc jej nie poznam.
Jeżeli jednak sroczość nie istnieje
To nie istnieje i moja natura.
Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,
Wynajdę spór o uniwersalia.
(Montgeron, 1958)

Вместо перевода ограничусь достаточно точной передачей сюжета. Я шел через дубовый лес. Внезапный крик сороки породил странный вопрос: сорочесть… а что такое сорочесть? Я вижу перья над клювом вот этой сороки, я вижу ее полет… А сорочесть — она существует? Можно ли ее познать? Но ведь если в мире нет сорочести как сущности всех сорок, то нет и того основания, к которому сводится моя человеческая природа. Задав вопрос о сорочести, я вдруг ощутил себя кем-то другим. Кто бы подумал, что вот так, после стольких столетий, я обнаружу *спор об универсалиях*.

Этот текст Милоша сейчас интересует меня в качестве «события мысли» (М. Мамардашвили) — сжатого философского трактата, «маленького текста на большую тему» (М. Эпштейн). Здесь частная ситуация встречи с сорокой запускает процесс мышления об абстрактном предмете — сорочести. А далее автор, переступая через историю философско-теологического спора об универсалиях, переходит к доказательству их бытия в форме теоремы, построенной как логическое следование: *если (не) a, то (не) b* [9] — если не возможен такой объект, как сорочесть, то не существует и универсалия человеческой сущности. Таким образом, логическим основанием милошевского поэтического нарратива является рефлексия об этапах собственной мысли. И если данный текст — всё же поэзия (а Милош включал его в стихотворные сборники), то здесь понятие *поэтическое* предполагает и допускает нечто большее, чем поэзия: мышление на пересечении художественного и нехудожественных дискурсов. Когда мы говорим о поэтическом применительно к Чеславу Милошу, то речь идет скорее о *ноопоэйе* (греч. *noos* — разум, *poiein* — творить) — поэтичности научного мышления. По А. Генису, такая поэзия сродни «гирлянде желудей,

[*] Здесь и далее все стихотворные тексты Чеслава Милоша воспроизводятся по изданию [16]. В случае фрагментарного цитирования страницы не указываются.

каждый из которых — эмбрион с энтелехией», или энергией, позволяющей актуализироваться множеству потенциальных смыслов*[4].

Чеслав Милош неоднократно возвращался к средневековой дискуссии об универсалиях, сущность которой сводилась к прояснению онтологического статуса референтов, стоящих за знаками с семантикой «общих объектов». Применительно к милошевской *сорочести* вопрос выглядит таким образом: *сорочесть* — это слово с абстрактным значением или нечто, существующее в виде идеи, предшествующей появлению всех сорок?

Средневековые номиналисты считали, что такие «вещи», как *круглость*, не имеют действительного существования в мире и являются общими понятиями, включенными в словесный знак (лат. *nomen* — имя, слово). Существуют круглые вещи, но не сама круглость за пределами таких вещей. Согласно принципу У. Оккама (его «бритве»), не следует без необходимости умножать сущности сотворенного мира. Реалисты же, занимавшие в этом споре противоположную позицию, утверждали автономное, самостоятельное существование универсалий как абстрактных объектов. Автономное, хотя и онтологически иное, нежели у вещей физического мира. Но какое именно? — В качестве идей, которые возникли в божественном интеллекте как потенция всего сотворенного. Хотя понятно, что для репрезентации идей-универсалий философы-реалисты, естественно, использовали слова с общим значением.

В истории культуры, искусства, как мне кажется, позиция философского реализма оказалась более притягательной, нежели представления номиналистов. Поэты и художники выделяют универсалии в качестве праформ всего существующего, прибегая к одному и тому же методу логико-стилистической редукции — отсечению сущностных свойств вещей от самих вещей. Следствием этого становится рождение так называемых опредмеченных свойств *квалиа*, которые можно мыслить автономно от вещей мира. Так, *точка*, *линия*, *плоскость*, *цвет*, *форма* воспринимаются как атомы реальности, ее праформы и знаки языков, которыми мыслят поэты и художники. Отсюда *точка* И. Бродского, *оставшаяся без угла* («Вечер. Развалины геометрии»), или *линия* Ч. Милоша, которой, чтобы существовать, уже не нужно тело («Pan od matematyki»). Пауль Клее пишет:

> Необходимо свести (редуцировать) конгломерат множества вещей, наполняющих Вселенную и жизнь каждого из нас, к неизменному и постоянному минимуму элементов, которые обнаруживаются в вещах в качестве их базовых элементов. Так вы расстаетесь с реальностью и переходите к миру абстракций — всеобщим для вещей мира и всех нас первоэлементам. Это точки, линии, цвет и формы, открывающиеся глазу в медитации и практике создания произведений искусства. <…> В точке заключена потенция пока еще отдыхающего, не случившегося движения — развития в линию, соединяющую одно с другим. Реальность, которую

* Правда, в цитируемом фрагменте Александр Генис высказывается о философской поэзии отрицательно, отмечая, что только «от беспомощности она зовется философской», что она «пользуется узелковой письменностью перезревшей александрийской культуры» и подобна интеллектуальному роману, «свернутому в ребус». Думаю, что это никак не относится к Чеславу Милошу.

мы так воспринимаем (нет, создаем!), возникает как система энигматичных образов, в которых соединяются в одно первоэлементы космоса. Это мы придаем этим образам форму и смысл* [13, p. 12, 15, 105].

Х. Л. Борхес отмечает, что

все люди рождаются последователями либо Аристотеля, либо Платона. Последние думают, что идеи реальны, первые, что они — обобщения. Вот почему для одних язык — всего лишь система произвольных символов, а для других — карта мироздания. Если для последователей Платона Вселенная — Космос, Порядок, то для продолжателей Аристотеля такой вывод — ошибка, самообман ущербного ума. В разные эпохи, на разных широтах перед нами все те же два бессмертных противника, лишь сменяющие языки и имена [1, с. 530].

И тем самым он словно пытается примирить интеллектуальных противников, объясняя разность их позиций ментальной предрасположенностью, то есть вновь универсалией (генетической).

На первый взгляд, Милош принимает в этой дискуссии сторону философов-реалистов. Для него также универсалии составляют «другое» измерение мира, не являясь просто словами:

По земле бегают и исчезают зайцы, лисицы, лошади, но где-то там, в вышине существуют и длятся их вечные идеи зайцости, лисости, лошадности вместе с идеей треугольника и законом Архимеда, и их не опровергнет хаотичная, зараженная идеей смерти реальность опыта [15, s. 105].

Есть сад земной, как пишет поэт, но есть иной, открытый языку и нашему воображению мир символов, верований, религий, философии и поэзии, — всего, что составляет основание истинной реальности, — *второго пространства*[**]. В интенсивном восприятии-контемпляции множества наблюдаемых вещей обнаруживается «присутствующее неприсутствие» мира универсалий: красоту видимого следует мыслить как зеркало красоты невидимой («Traktat poetycki»). Идею о возможности и необходимости расширения реальности в пространство архетипов Милош черпает не только из средневекового философского реализма, но и текстов Уильяма Блейка, Эммануила Сведенборга и своего кузена, французского философа Оскара Милоша. Актуализации этой идеи целиком посвящен одноименный поэтический сборник Ч. Милоша «Второе пространство» («Druga przestrzeń»), многие страницы книги философской эссеистики «Земля Ульро» («Ziemia Ulro»). В той или иной степени мыслью о втором пространстве пронизан весь корпус произведений поэта.

Универсалии выступают основанием и условием бытия, и смысл любой вещи физического мира невозможен без отсылки к некой абсолютной, изначальной

---

* Здесь и далее, если не указано иначе, перевод мой. — *Е. Б.*

** «Второе пространство» («Druga przestrzeń») — название одноименного поэтического сборника Чеслава Милоша. В корпусе текстов поэта можно выделить развернутую систему номинаций для обозначения пространства универсалий: *второе (иное) пространство, страна архетипов, оборотная сторона мира, подкладка реальности, мир неуничтожимых форм, сад идей* и др.

точке ее эволюции: *sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia* («Traktat teologiczny»). Каждому цвету предшествует «протоцвет» (*proto-farba*), а кисть художника возникает из «протокисти» (*proto-pędzel*). Еще в Зальцбурге не родился Моцарт, но потенциально уже существовала музыка, которую он напишет:

> Mozart komponuje muzykę, która już była gotowa
> Wcześniej niż on sam urodził się w Salzburgu.
> *(«Stwarzanie świata»)*

Бесконечная вариативность предметного мира — это «река однодневных существований» («Do Natury»). Здесь речь только об одном из аспектов жизни вещей — мире физических форм. Однако каждая вещь живет в двух измерениях — во времени и в вечности:

> Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
> I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.
> («Gdzie wschodzi słońce»)

Когда приходит их время, вещи освобождаются от своей телесности, их сущности возносятся к своему истоку, сливаясь с идеями самих себя, обретая вечную неизменность («Pan od matematyki»). Вот почему для описания свойств физического мира Милош использует предикат *ulotne* — летучие. Отсюда ментальный процесс «очищения» вещей от их атрибутов Милош рассматривает как *дистилляцию* реальности: я подверг дистилляции туман и хаос («Zbieranie moreli»). В «Esse» поэт показывает этот путь от видимостей к сущностям. Лицо незнакомой девушки в метро мысленно перемещается им на пятнадцать лет назад и тридцать лет вперед, представляется на фоне весенних ветвей, плачущим или смеющимся, а затем «очищается» от своих черт (исчезают немного курносый нос, высокий лоб, гладко зачесанные волосы).

Еще один пример. Безымянный философ переживает яркое визуальное воспоминание о стремительно взбегающей по ступенькам женщине в зеленом пальто («Dom filozofa»). А далее его сознание свободно отделяет атрибуты от «очевидностей, форм и вещей». И *взбегание (wzbiegnięcie)* обретает онтологическую автономность, поскольку уже не связано ни с «вот этой» женщиной в зеленом пальто, ни с «вот этой» лестницей и конкретными ступеньками. *Взбегание* становится знаком нечеткого, размытого множества вещей. Окончательно отделившись от пространственно-временных контекстов, номинация действия обращается в ментальный объект-универсалию: *взбегание* как таковое.

Дистилляция призвана очистить мир от языкового искажения, позволив поэту видеть мир «как есть», без номинаций, без посредничества языка: *Być samym czystym patrzeniem bez nazwy* («To jedno»). Дистилляция, по Милошу, требует от поэта дистанцированности от многообразия вещей мира, от множественности индивидуальных реализаций одной и той же формы. Дистанцированности, а значит и отречения *(rezygnacji)*, необходимость чего можно принять только в конце жизни. С годами, — пишет Милош, — мы учимся «отречению» и начинаем смотреть на мир глазами архитектора, выделяя ясность и четкость линий, что словно компенсирует отсутствие в этой картине теплых тонов:

Z upływem lat przybywa nam zmysłu architektonicznego i klarowność przęseł, linii jak w krysztale wynagradza za niedostatek ciepłych barw. Zarazem uczymy się rezygnacji… («Ziemia Ulro»)

По определению американского поэта Роберта Хасса, читатель Милоша испытывает постоянное «метафизическое головокружение». В беседе с А. Фьютом Милош произносит: есть лошадь, но ее актуализацию в мире обеспечивает «лошадность». Он уточняет, что не стоит воспринимать эти слова «слишком серьезно». Однако на самом деле за этим стоит желание, чтобы именно так их и воспринимали [12, s. 102]. Милош — «реалист <…> в средневековом смысле, в противоположность номинализму». Такова точка зрения Т. Венцловы [2, с. 324]. Но, скорее всего, поэт занимал более тонкую позицию, близкую как схоластам-концептуалистам XVII века, так и современным дискурсам логического анализа языка и когнитивистики. Несмотря на автономную (по отношению к физическому миру и языку) природу универсалий, их реальность для мышления обеспечивается:

- *языком* — фактом их номинации (существует то, что названо, что заместилось знаком, что стало помысленным; только с именем универсалия получает свой онтологический статус);
- *ментальным процессом категоризации* (отделяя атрибут от класса вещей и одновременно приписывая ему статус предметности, интеллект познает универсалию в качестве автономного ментального объекта).

В этой точке рассуждений средневековый философский реализм смыкается с так называемым *концептуализмом*. Схоласты XVII века словно протягивают руку когнитивистике века XXI, утверждая, что *сорочесть*, *протоцвет* и подобные сущности обладают природой *ens rationis*, *ens mentale*: это ментальные объекты, вещи, сотворенные разумом, помысленные и постигаемые в интроспекции. Возникая в божественном интеллекте как потенция физической вещи, они далее обнаруживаются в самой вещи в качестве ее основополагающего атрибута и, наконец, в качестве ментального объекта в интеллекте человека [7, с. 528; 3, с. 6–7]. Не столь уж и важно, как именно осуществляется бытие универсалий в качестве некоторых *внешних* для человека и мира объектов (и осуществляется ли), ведь в любом случае для нас они возникают исключительно в языке и акте мышления:

Ludzki rozum <…> ustanawia w języku powszechne idee.. on ponad to, co jest, wynosi to, co być powinno. («Zaklęcie»)

Человеческий разум формирует в языке общие понятия, которые дополняют то, что есть, тем, что должно существовать.

В качестве ментальных объектов универсалии существуют в вещах и одновременно не в них, поскольку «выводятся» из объектов познания нашим мышлением. Вот почему Милош полагает, что для него в равной степени реальны *вещи* (цветок и облако), *слова* («цветок» и «облако») и одновременно стоящие за ними *идеи* цветка и облака [14, p. 62, 108].

В «Теологическом трактате» Чеслав Милош пишет о том, что познание есть дар, предполагающий участие смертного человека в замысле Бога. Но как

обстоят дела с познанием универсалий? С чем это связано? Прежде всего, с нашей позицией относительно того, чем они являются: словом со значением общего объекта или самим абстрактным объектом. В первом случае номиналист не испытывает особых затруднений, поскольку говорит об универсалии как инвариантном категориальном признаке класса некоторых объектов. А вот позиция философа-реалиста, или метафизика, относительно автономного существования универсалий-идей не только в сознании, но и в качестве протоформ физического мира, позволяет рассматривать универсалии только как интеллектуально (не эмпирически) познаваемые сущности. При этом непознаваемость самих референтов становится причиной семантической непрозрачности терминов, их замещающих.

В этом контексте отмечу понятие *инфиниция* («бесконечно отсроченная дефиниция, когда одно неопределимое начинает объясняться через другое, столь же семантически непрозрачное и неясное понятие»), которым М. Эпштейн определяет как значения слов *Легкость* (свобода от телесности, физической или духовной тяжести), *Малое, Обаяние, Творчество* и др., так и ментальные объекты, которые стоят за этими словами. Универсалии «с трудом поддаются объяснению, даже в рамках тех наук, которые призваны их изучать» [10, с. 15, 294–298].

Одну из причин непознаваемости универсалий Милош — поэт и католик — связывает с Создателем, по какой-то причине сокрывшим их от нашего разума панцирем, не проницаемым для интеллекта. В класс закрытых от разума сущностей входят все абстрактные объекты — универсалии, Святая Троица, первородный грех и др.:

> tajemnica Trójcy Świętej, tajemnica Grzechu Pierworodnego i tajemnica Odkupienia
> Są opancerzone przeciw rozumowi.
> («Traktat teologiczny»)

Как и Уильям Блейк, Милош допускает, что эти непознаваемые сущности могут открыться нам лишь после смерти. Он пишет: когда умру, увижу подкладку мира — его оборотную сторону за птицей, горой, закатом солнца, истинный смысл этих вещей, жаждущий быть прочитанным. И это позволит завершить то, что поэт начинал на земле — бесконечный поиск смыслов вещей:

> Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
> Drugą stronę za ptakiem, górą, zachodem słońca.
> Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
> («Sens»)

Познание универсалий в качестве реалий ограничено также репрезентативными возможностями языка и когнитивным потенциалом самого человека. Вот одно из положений Милоша: барашек после смерти окажется «на лугу нетленных форм» («na łące niezniszczalnych form»). Пусть бытийный предикат и утверждает возможность существования свойств вещей вне или до них самих, но даже силой воображения мы не можем создать ментальный *образ* «нетленных форм». Ничему не подобные, они равнодушно взирают на нас,

продолжая существовать за границами тех имен, что мы даем им («Oda do ptaka»). Называя, язык более скрывает, нежели выявляет («Osobny zeszyt»), а мы не в силах видеть мир «чистым зрением», не прибегая к посредству языка. Слишком многое для человека оказывается за границами выражения.

Наши язык и мышление пребывают в отчаянии от невозможности проникнуть в тайну сущностей, составляющих «оборотную сторону» мира. Называя присутствие как таковое *Присутствием*, мы ни на шаг не приближаемся к самой универсалии. Кажется, вот она приоткрылась в мышлении, но нет, мы не видим ее, даже дав ей имя:

Ukazuje się,
Ale nie to.
Nazywa się,
Bezimienne zostaje.
(«Przywołanie do porządku»)

В книге С. Пинкера «Чистый лист: Природа человека» [8] неоднозначность, или «уязвимость», понимания универсалий объясняется тем, что для их интерпретации человек задействует как свой интеллект, так и воображение — чувственное, образное постижение сущностей «поверх» разума. Интересно, что в интеллектуальной истории (например, у Фомы Аквинского и Чеслава Милоша) именно эта дополнительность разума и воображения рассматривается с совершенно другой стороны — как единственно возможный способ приблизиться к пониманию абстрактных объектов. Так, Фома Аквинский, говоря о познании надмирных сущностей, настаивает на совмещении «различных видов ума» — логики и интуиции. Ч. Милош неоднократно воспроизводит максиму *esse est percipi*, имея в виду, что человек вписан в реальность, прежде всего, органами чувств, и, значит, только процесс визуализации абстракций может обеспечить их относительное познание:

Musi być miejsce środkowe, między abstrakcją
i zdziecinnieniem, żeby można było rozmawiać
poważnie o rzeczach naprawdę poważnych.
(«Traktat teologiczny»)

Должна существовать некая срединная точка между абстракцией
и детским упрощением; это позволит говорить серьезно
о действительно важных вещах.

В тексте «Obecność» поэт вспоминает свой приезд в Литву после многих лет эмиграции. Здесь, на родине, возникает отчетливое ощущение *Присутствия*, не принадлежащего никому и ничему конкретно, отделившегося от богов, демонов, запахов травы и голосов ласточек, ставшего *Присутствием* как таковым, атрибутом мира. А вот как Милош пишет о *Несуществовании* — протоформе всего существующего:

A jednak nisko, w samym poszyciu istnienia, jak u korzeni lasu, tai się,
pełznie

Rozpoznawalna po trzepotliwym lęku małych stworzeń, nieprzebłagana, stalowoszara nicość.

(«Na plaży»)

Низко, где-то в основании бытия, как в корнях леса, прячется, ползет, распознаваемое только по трепещущему страху маленьких созданий, непрощенное, серо-стальное Несуществование.

Визуализация *Ничто (nicość)* берет начало в грамматике любого языка, на котором создается философия: термин «Ничто» отмечен грамматическими признаками существительного и является знаком овеществленной сущности (в польском языке его «вещность» отмечена суффиксом *-ość-*). Милош видит *Ничто* в координатах времени и пространства: *Ничто* открывается мне сейчас; место его локализации — где-то низко, в само́м основании бытия. Оно *серо-стального* цвета, и оно *ползет*. «Присутствие» *Ничто* обнаруживают и другие наблюдатели: некие «малые создания» (муравьи?) трепещут и испытывают страх, а кто-то не может это *Ничто* простить. Образ (прием, естественный еще для стилистики средневековых философов и теологов) позволяет «визуализировать» абстракцию, адаптируя метафизику к возможностям чувственного (собственно человеческого) восприятия. То же у И. Бродского:

Там, за нигде, за его пределом
— черным, бесцветным, возможно, белым…
(«Лагуна»)

И все же, в какой степени дополнительность интеллекта и воображения позволяет пусть не познать, но хотя бы приоткрыть тайну универсалий? Оказывается, ни в какой. Даже в процессах визуализации они остаются недоступными. Что на самом деле мы видим, представляя *Ничто* в серо-стальном цвете и ползущее *Присутствие*? Цвет и способ перемещения какого-то объекта физического мира. Знаки со значением цвета и способа движения индексируют здесь существование именно физических форм — того, что мы можем представить. Размышляя о природе универсалий, Милош заключает: здесь множатся вопросы, и так мало на них ответов («Niebo»).

Об антропологической значимости «второго пространства»

С позиций современной когнитивистики, точкой согласия между философским номинализмом и реализмом является понимание того, что для человека путь к универсалиям любой онтологической природы (словам или идеальным праформам) начинается в языке и с языка. Универсалии создаются в языке, а потом их существование «подтверждается» семиотической аксиомой: если есть знак, то существует (не обязательно в физическом мире) и то, что он замещает. Но остается вопрос: а зачем создавать в языке иной мир, если нам дан мир физических форм, и мы не отрицаем бесконечность его познания? Милош говорит о том, что даже в качестве умопостигаемых трансцендентных объектов универсалии крайне значимы для культуры и антропологии человека.

Человек испытывает непреодолимое желание преодолеть земное тяготение и выйти за пределы законов физики Ньютона в мир идеальных сущностей («Niewyrażone»). И этому есть система совершенно рациональных объяснений.

Создавая «второе пространство», мы расширяем среду своего существования. Если наше тело является частью физической, биологической реальности, то для языкового сознания реален еще и мир, созданный нашим воображением. Это лабиринт, ежедневно достраиваемый знаками и текстами культуры: словами, музыкой, картинами, архитектурными формами («Niewyrażone»). Милош включает в границы «второго» пространства также и ментальные репрезентации прошлого, в которое всегда можно «эмигрировать».

Возможно, мы не столько создаем пространство универсалий, сколько своим воображением *открываем* нечто предзаданное физическому миру. Возможно, не только человек, но и сама реальность сотворены как бинарная дополнительность тела и души, материального и идеального, вещного и смыслового. Исчезающее и вечное соотносятся как две стороны бумажного листа, но соединить обе стороны реальности способны только те, кто живет на границе между интеллектом и воображением: поэты, философы. Их тексты служат мостами между миром, живущим по законам физики Ньютона, и миром идей, концептов, поэтических форм.

Открывая второе измерение реальности, человек актуализирует априорно заложенный в нем Создателем дар, или привилегию, метафизического осмысления мира. Лишенные ощущения того, что есть иные, не физические, формы существования, — пишет Милош, — мы не можем стать счастливыми. Вне зависимости от нашей конфессиональной принадлежности, от степени нашей религиозности, вера в существование трансценденции есть неотъемлемая черта человеческой природы. Отсюда поэзия — это всегда «метафизическое упражнение» («Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?»).

Пространство универсалий — отправная точка метафизического мышления, «подземелье философий и религий» («O podróżach w czasie»). Но основания бытия актуальны не только для философов и поэтов. В науке универсалии также мыслятся в качестве «всё объясняющего» (так хотелось бы) фундамента, представляющего собой праформы, категории, классы классов. Из этого следует, что к знакам, индексирующим универсалии, не следует применять «правило Оккама», поскольку они замещают *необходимые* нам сущности. Вот почему анализ универсалий так много обещает поэтам и философам завтрашнего дня.

Второе пространство, в определенном смысле, примиряет нас с неизбежностью умирания тела. Примиряет, поскольку всё, уже случившееся, исчезнувшее, трансформируется в смыслы, возвращается к своему истоку, своей универсалии, обретая существование в бесконечности безвременья («Wstęp»). В этом «втором» пространстве по слову вновь возникают все те, кто утратил физическое тело, и всё то, что, казалось бы, прекратило существование («Abecadło»).

Последнее обоснование антропологической значимости «второго пространства» для Милоша не так однозначно. Он пишет: с одной стороны, мир универсалий обещает человеку бесконечность следующей жизни в виде знаков и текстов. Но вот что странно: мы не только принимаем, но понимаем значимость закона физического умирания. Там, на Небе, среди универсалий,

не будет смерти. И значит не будет времени, которое нас уничтожает, но одновременно спасает и возрождает. На «той стороне» реальности мы, бестелесные, летим, как птицы, но теряем возможность видеть, дотрагиваться, чувствовать, наблюдать рассветы и закаты. Для человека это вполне достаточные доводы против положения о том, что универсальное значимее индивидуального. И теологу, — замечает Милош, — трудно доказать обратное («Jak powinno być w niebie»). В этом же контексте следует рассматривать и размышления поэта-философа о том, что «те двое в Раю», Адам и Ева, еще были лишены антропологического дара создавать «второе» измерение своей жизни. Им не было даровано «зеркало воспоминаний», возможность осознавать себя, предощущать будущее, создавать поэзию, мыслить об основаниях бытия. Впервые это открыл Люцифер, выделивший себя из Единого и осознавший свое языковое могущество («Traktat teologiczny»).

В связи с положением об антропологической значимости «второго пространства» Милош ставит вопрос о том, какая же из действительностей настоящая: та, в которой столько боли и невыполнимых обещаний, любви и смерти, или та прекрасная, которую видят бестелесные духи? («Wstęp») Как поэт и мыслитель он выбирает второй вариант. Лишь на миг у него возникает сомнение: а что, если всё-таки нет «подкладки мира», если нет идей, предшествующих вещам? Не только я, но сам язык протестует против подобной постановки вопроса: Слово, посол Вечности, оглашает в межгалактическом пространстве весть о том, что высшие смыслы существуют («Sens»).

Ренессанс проблемы универсалий

Мне кажется важным обратить внимание на слова швейцарского философа Гвидо Кюнга: проблема универсалий не утратила своей притягательности и «переживает ныне подлинный ренессанс» [6, с. 38; 7]. Отсюда следует, что милошевский вопрос о *сорочести* не является для современного гуманитарного пространства праздным и бесполезным. Сейчас он может казаться таковым лишь в случае, когда, говоря об универсалиях, мы направляем свою мысль исключительно в сторону их онтологии (действительно ли и в какой форме существует нечто, стоящее за знаком «сорочесть») или узко понимаемой лингвистической формы знака (слово и стоящее за ним понятие).

Современная наука меняет вектор обсуждения вопроса об абстрактных объектах. Прежде всего, вопросы их онтологии анализируются теперь сквозь призму способов употребления языка, его репрезентативного потенциала. Тому, кто интересуется философской схоластикой, — пишет Г. Кюнг, — этот переход сразу бросается в глаза. Вместо двух полюсов схоластической дискуссии о реальности универсалий (характера их онтологии) мы наблюдаем их анализ в иных теоретико-методологических рамках. Теперь в центре внимания вопросы о возможностях языкового конструирования абстракций, их когнитивном потенциале и доступности интеллекту в качестве ментальных объектов. Отсюда и смена дискурсов анализа: выход из философско-теологической сферы в пространства когнитивной семиотики, когнитивной психологии, логической семантики и даже когнитивной поэтики. Я лишь фрагментарно покажу не-

которые знаковые точки разворота современной дискуссии об универсалиях, подчеркивая, что все они, без исключения, касаются возможностей языка и мышления.

Символическая логика, как полагает Г. Кюнг, — более, чем естественный язык, пригодна для разговора об абстрактных объектах. Выразим на языке этой логики положение о том, что если все без исключения сороки обладают некоторым *свойством* сорочести, то можно постулировать автономное существование такого *объекта*, как сорочесть. Обозначим класс возможных сорок как множество объектов-термов *{a1, a2, a3,}*, а отличающее их сущностное свойство быть сорокой как предикатный знак x^*. Для записи наших высказываний о сороках и сорочести потребуется ввести два квантора: квантор всеобщности — $\forall$ (для любого…, для каждого…, для всех…) и квантор существования — $\exists$ (существует …). Тогда формула $\forall x\{a1, a2, a3 \ldots\}$ будет означать, что всем сорокам приписан сущностный предикат *x* (быть сорокой), который далее можно трансформировать в имя абстрактного объекта *X* (сорочесть), обозначив возможность его автономии. Отсюда, формула $\exists(X)\ \forall x\{a1, a2, a3 \ldots\}$ читается как «существует сорочесть как самостоятельная сущность и как свойство, отличающее неограниченный класс сорок». В этой формуле *x* есть предикатный знак, говорящий о сущностной характеристике класса всех сорок, тогда как *X* — это уже имя абстрактного объекта (терм). То есть в высказываниях об универсалиях предикатный знак трансформируется в имя абстракции.

Мы видим, что в рамках логического анализа языка вопрос об универсалиях покидает плоскость рассуждений о реальности абстрактных объектов: логиков интересуют отношения знаков к референтам, а не слов к реальным вещам. Формализация высказываний об универсалиях позволяет визуализировать этапы возникновения абстрактных понятий в нашем мышлении.

Доказательство бытия абстракций связано теперь исключительно с языком: чтобы существовать, надо заместиться знаком, стать знаком. Только будучи названной, универсалия обретает реальную жизнь. Но где именно? На этот вопрос отвечает когнитивная лингвистика. Универсалии — это объекты *ens mentale*, возникающие как результат выделения сущностных свойств класса вещей и далее, на второй ступени абстрагирования, «отделения» этих свойств от физических объектов, превращения их в самостоятельные ментальные объекты. Здесь наше языковое мышление осуществляет две важнейшие антропологические функции: через категоризацию вещей мы адаптируемся к реальности и одновременно творим миры по слову, создавая для себя «второе пространство», локус обитания универсалий.

Для философской антропологии универсалии функционируют в качестве системы мыслеобразований, составляющих код той или иной культуры. М. Эпштейн определяет универсалии в качестве *первопонятий*, очерчивающих систему жизненных координат человечества. Например, это «жизнь», «смерть», «судьба» и др. В качестве строительных блоков мышления первопонятия обес-

---

* В логической семантике выделяются две основные категории знаков: имена замещаемых знаком объектов, или термы, и предикаты как знаки, отображающие свойства вещей и отношения между вещами.

печивают процессы категоризации, умозаключения, обучения, целеполагания и др. [10, с. 11–12]. Сходную позицию в отношении универсалий занимает и С. Пинкер, предлагая в качестве приложения к книге «Чистый лист» список общечеловеческих универсалий, составленный американским антропологом Дональдом Брауном (*Я*, *Гордость*, *Справедливость*, *Страх* смерти, *Язык*, *Вера* в сверхъестественное и др.). Как и Эпштейн, Браун и Пинкер считают универсальные понятия нашим важнейшим инструментом для адаптации к реальности [8, с. 535–539]. Как и в логике, знаки, кодирующие универсальные понятия, принимают форму опредмеченных признаков — свойств, отделенных от классов вещей и функционирующих как автономные ментальные объекты. Так возникает *Страх* как таковой, вне тех, кто его испытывает. Или ощущение собственной индивидуальности (быть собой), отрываясь от субъекта, превращается в *Я*.

Заключительные замечания

Можно с уверенностью говорить о том, что позиция современных гуманитариев, работающих с проблемой универсалий, близка средневековому концептуализму, успешно совместившему философский номинализм и реализм. С одной стороны, анализ абстрактных объектов предполагает определение отношений между словом (именем универсалии, ее знаком) и референтом. В данном случае это индексально-символический тип репрезентации. С другой стороны, одновременно признается ментальное (то есть реальное) существование универсалий как концептуальных идей. В качестве «расширения» средневековой дискуссии современная наука предлагает формализацию ментальных процессов, результатом которых становится переход индивидуального в общее, универсальное (категоризация, выделение сущностных признаков, возможность их трансформации в имена самостоятельных сущностей). В равной степени этими процессами описывается «рождение» универсалий как праформ, идеальных прототипов физической реальности (позиция философского реализма), так и возникновение идеи о пределе категоризаций (класс всех классов, категория всех категорий у Б. Рассела и других современных номиналистов).

Познание любого рода универсалий предполагает интерференцию аналитических процедур и воображения. Инструменты образного мышления (метафоры, альтернативные категоризации, визуальные картины, сюжеты нарративов) — это способы представления данных, имеющие прямое отношение к исследовательской практике. Причем, эта практика носит не столько теоретический, сколько экспериментальный характер, поскольку предполагает использование в качестве основного исследовательского метода метод интроспекции [5]. Возможность слияния разума с воображением — величайший дар эволюции*, позволяющий преодолевать границы, которые когда-то средневековыми реалистами устанавливались в качестве неоспоримых истин.

Мыслители больше не размышляют о том, где именно существуют абстрактные сущности — в платоновских небесах или разуме Бога, поскольку

* Эта аксиома (imaginacja jest największym naturalnym darem człowieka) вынесена в подзаголовок книги Ольги Токарчук [18].

место их локализации — мышление человека, наш язык. Онтологические проблемы — это проблемы семантики, то есть *лингвистической* онтологии [6, с. 216].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борхес Х. Л.* От аллегорий к романам // Борхес Х. Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе / сост., вступ. ст. Б. Дубина; пер. с исп. Б. Дубина и др. М.: АСТ; Пушкин. б-ка, 2003. С. 528–532.
2. *Венцлова Т.* Чеслав Милош. Отчаяние и благодать // Венцлова Т. Пограничье. Публицистика разных лет. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 317–330.
3. *Вдовина Г. В.* Химеры в лесах схоластики. Ens rationis и объективное бытие. СПб.: Изд-во СПбПДА; Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.
4. *Генис А. А.* Уроки чтения. Камасутра книжника. М.: АСТ, 2013. URL: https://profilib.org/chtenie/83425/aleksandr-genis-uroki-chteniya-kamasutra-knizhnika-39.php#t1 (дата обращения: 07.05.2022).
5. *Деннет Д.* Насосы интуиции и другие инструменты мышления / пер. с англ. З. Мамедьярова и Е. Фоменко. М.: АСТ; CORPUS, 2019.
6. *Кюнг Г.* Онтология и логический анализ языка / пер. с нем. и англ. яз. А. Л. Никифорова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
7. *Неретина С. С., Огурцов А. П.* Пути к универсалиям. СПб.: Изд-во РХГА, 2006.
8. *Пинкер С.* Чистый лист: Природа человека. Кто и почему отказывается признавать ее сегодня / пер. с англ. Г. Бородиной. М.: Альпина нон-фикшн, 2018.
9. *Тарский А.* Семантическая концепция истины и основания семантики // Аналитическая философия: становление и развитие. М.: Дом интеллектуальной книги; Прогресс-Традиция, 1998. С. 90–129.
10. *Эпштейн М. Н.* Первопонятия. Ключи к культурному коду. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022.
11. Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon / ed. by B. Cassin; trans. from French by S. Rendall, C. Hubert, J. Mehlman, N. Stein, and M. Syrotinski. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2014.
12. *Fiut A.* Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Kraków: Znak, 1981.
13. *Klee P.* Notebooks. Vol. 1: The thinking eye / trans. from German by R. Manheim. London; New York: Lund Humphries, George Wittenborn, 1969.
14. *Merton T., Miłosz Cz.* Listy. Kraków: Znak, 2003.
15. *Miłosz Cz.* Abecadło. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2010.
16. *Miłosz Cz.* Wiersze wszystkie. Kraków: Znak, 2011.
17. *Tarski A.* O pojeciu wynikania logicznego // Przeglad filozoficzny. Warszawa, 1936. R. 39, z. I. S. 58–68.
18. *Tokarczuk O.* Księgi Jakubowe. Kraków: Wyd. Literackie, 2015.

ПЕРЕВОДЫ. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 811.133.1:94 (470)

А. Ю. Сидоров*

РУДОЛЬФ ЛИНДАУ И ЕГО ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ (предуведомление к переводу исторических источников)

При изучении истории Дальнего Востока работники академических учреждений и краеведы-любители с *крайнего* Востока России, безусловно, находятся в более выгодном положении, чем их коллеги из европейской части страны. Причина тому в большей и лучшей сохранности первичных источников в архивах и библиотеках в силу сравнительно недавнего вхождения дальневосточных земель в состав государства. В частности, документы о становлении Уссурийского края — исторической области, зажатой между реками Амур, Уссури и Тумэнь, Японским морем и озером Ханка — имеются в различных отечественных и зарубежных хранилищах. Однако их доступность зачастую чисто умозрительная: на пути к первоисточникам могут лежать непреодолимые препятствия в виде отсутствия сведений как о самом документе, так и о его местонахождении.

Личный опыт подсказывает, что исследователь не сможет отыскать ранее неизвестные материалы без нудного чернового поиска в грудах исторического мусора. Обычно это изучение архивных и библиотечных каталогов. Кроме того, весьма желательно просматривать воспоминания военных и гражданских чинов — очевидцев ушедшей эпохи, ибо в их мемуарах могут оказаться зацепки, которые рано или поздно приводят к неожиданным открытиям.

Относительно недавно, перелистывая в очередной раз страницы воспоминаний М. И. Венюкова** о заселении реки Амур***, я наткнулся на его сетования

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

** Венюков Михаил Иванович (1832–1901) — русский путешественник и военный географ, в 1858 году в чине штабс-капитана генерального штаба совершил первое в русской истории путешествие по япономорской части Маньчжурии — будущему Уссурийскому краю.

*** «Воспоминания о заселении Амура в 1857–1858 годах», впервые изданы в 1879 году.

о разочаровании «энергической молодежью» условиями жизни на далекой окраине России в 1858 и 1859 годах. В подтверждение своих слов он ссылался на авторитет некоего французского журналиста: «В 1860 году посетил наши порты по берегам Японского моря даровитый путешественник Линдау; он удивлялся их безжизненности и печальной участи людей образованных, которые были брошены судьбой в эту глушь» [1].

После недолгого расследования удалось идентифицировать автора цитаты — Рудольфа Линдау, и отыскать его книгу «Путешествие вокруг Японии», выложенную на сайте Французской Национальной библиотеки в Париже. Сведений о нем не так уж и много, и для русскоязычных читателей это имя мало о чем говорит.

Рудольф Август Леопольд Линдау, *нем.* Rudolf August Leopold Lindau (1829–1910), родился в городе Гарделегене, в земле Саксония-Анхальт в семье практикующего врача и позже комиссара юстиции Карла Фердинанда Леопольда Линдау (Левина, 1797–1868). Его первые труды появились на французском языке: «Un voyage autour du Japon» / «Путешествие вокруг Японии» (Париж, 1864), ряд повестей «Peines perdues» / «Бесплодные усилия» (1880) и др.; на английском языке он издал том повестей: «The Philosopher's Pendulum and other stories» / «Философский маятник и другие рассказы» (Эдинбург, 1883). Написанное Рудольфом Линдау на немецком языке было собрано в издании «Gesammelte Romane und Novellen» / «Избранные романы и повести» (1892–1893). Согласно автору довольно лаконичной статьи о Линдау в словаре Брокгауза и Ефрона, лучшие из его романов — «Robert Aschton» [«Роберт Эштон»], «Gute Gesellschaft» [«Отличная компания»], «Zwei Seelen» [«Две души»], «Martha» [«Марта»] и «Liebesheiraten» [«Брак по любви»], «писательский темперамент Л[индау] холодноват, но замыслы и стиль не лишены художественной ценности» [2].

Известно, что с 1859 по 1869 годы Рудольф Линдау проживал в индийских колониях Великобритании, в Цинской империи, на японских островах и в Калифорнии в качестве уполномоченного от Министерства Коммерции Швейцарии по налаживанию торговых связей с Востоком. В августе 1861 года Линдау предпринял путешествие из Шанхая вокруг Японии, отправившись в плавание на пароходе «Сент-Луис», который принадлежал его хорошему знакомому, совладельцу американской компании по торговле чаем и шелком «Walsh Brothers». Выйдя из Нагасаки, судно посетило острова Цусиму и Хоккайдо и ряд городов на восточном побережье Страны Восходящего Солнца. Рудольф Линдау живо интересовался политикой, бытом и нравами местного населения, посещая чайные дома, театры и представления борцов сумо. По завершении плавания он начал приводить в порядок свои записи и отсылать их в виде статей во французский журнал «Обозрение Старого и Нового света»*, а в 1864 году, обобщив свои заметки, издал их в Париже отдельной книгой.

Само по себе сочинение Линдау довольно информативно и, без сомнения, служит хорошим справочным материалом о хитросплетениях японской политической жизни 1860-х годов. Вместе с тем, по счастливой случайности оно

---

* Литературно-художественный и экономико-политический альманах «Revue des Deux Mondes», издается в Париже с 1829 года.

содержит одну главу, где речь идет о русских поселениях на япономорском побережье Маньчжурии, и в частности о посте Владивосток. Рассказ Линдау о быте жителей поста добавляет новые крупицы знаний к нашим сведениям о возникновении и первичном обустройстве современной столицы Дальнего Востока России. Кроме того, отечественные литературоведы откроют для себя не только самого Линдау как автора путевых заметок, но и неизвестные страницы жизни писателя-мариниста Константина Станюковича*, волею судеб оказавшегося в то время на далекой окраине Российской империи.

Предваряя перевод четвертой главы путевых заметок Рудольфа Линдау, считаем необходимым добавить несколько слов об особенностях перевода исторической литературы.

В отличие от художественных текстов к переводу воспоминаний предъявляются повышенные требования. В целом, если расставить предписания по ранжиру, то первым или же определяющим условием является погружение переводчика в тематику нарратива. Поверхностное знание быта и мировоззрения исторической эпохи приводит к мелким на первый взгляд недочетам, которые, нарастая как снежный ком, создают в итоге превратную картину повествования — своего рода фактологическую ловушку. В этой связи не будет преувеличением сказать, что браться за перевод мемуарной литературы можно лишь тогда, когда обогатишь свою память различными знаниями прошедших столетий, на что требуются годы. К сожалению, случаи некачественных переводов не редки, и поэтому, прежде чем погрузиться в исторический текст из иноязычного источника, читателю крайне желательно выработать для себя набор маркеров, которые могут указывать на степень владения материалом со стороны переводчика. В качестве примера можно привести перевод японской *катаны*, когда вместо слова *сабля* используется *меч*, что извращает само представление о возможном поединке, поскольку *сабля* отличается от *меча* изогнутостью клинка и, следовательно, способом применения. Другим примером маркера является ошибочное употребление слова *финн* вместо *финляндец* применительно к выходцам из Великого княжества Финляндского где-нибудь на Дальнем Востоке России: они были россиянами по подданству, шведами по крови и не знали ни слова по-фински.

Второе требование — это обязательное вовлечение переводчика в духовный мир автора. Вернее, попытка посмотреть на события и поступки описываемых лиц его/ее глазами исходя из его/ее жизненного опыта, пола, возраста, общественного положения, воспитания и т. д. По большому счету, для достижения максимальной достоверности переводчик не должен браться за произведения, написанные представителем противоположного пола и другого поколения. Иначе в конце концов может получиться невнятное повествование без вразумительного объяснения поступков или хода мыслей героя. Яркий образец тому

---

* Станюкович Константин Михайлович (1843–1903) — русский писатель, известен главным образом произведениями на темы из истории военно-морского флота. В 1860 году К. Станюкович, еще будучи кадетом Морского кадетского корпуса, был отправлен в кругосветное путешествие на винтовом корвете «Калевала», заболев в марте 1861 года на острове Ява, он был доставлен на излечение во Владивосток.

роман Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (*англ.* «The Catcher in the Rye»), когда возрастная советская женщина-переводчик* по причине разницы в гендере и возрасте с заглавным персонажем книги не сумела понять внутренний мир молодого американца и тем самым не смогла адекватно донести до русскоязычного читателя отношения литературного героя с окружающей его действительностью.

Третье требование. Поскольку словарь не представляет собой истину в последней инстанции, а является лишь руководством к действию, особенно когда речь идет о терминах или отвлеченных словах (чувствах, абстрактных понятиях, действиях, состояниях и проч.), навыки переводчика вычленять и затем четко постигать особо важные и емкие понятия составляют суть его профессии. Именно ключевые слова определяют смыслы и направления, а для переводчика являются опознавательным признаком качества его труда. Ни объем повествования, ни красота обложки не могут сгладить огрехи от неверно или приблизительно понятого ключевого слова, ибо текст книги в буквальном смысле превращается в набор букв.

Не менее важны и навыки в противоборстве с «ложными друзьями» переводчика (*франц.* «faux amis»). Иначе может возникнуть ситуация, схожая с описанием плавания экспедиции XVIII века под руководством графа Лаперуза, где примером подобного *друга* служит должность Поля Монерона. В судовой роли фрегата «Буссоль» он числился как «ingénieur», т. е. *руководитель по научной части*, но все до одного переводчики, перелагая выдержки из путевых заметок французского мореплавателя, упорно именуют его *инженером*.

Работа над словом сводится к поиску его максимально точного подобия в языке, на который осуществляется перевод, что обусловливает очередное требование: уверенное владение родной речью (краткая ремарка: качественный перевод — это перевод на язык, которым владеешь с детства). Ересь косноязычия, бедность словарного запаса, неумение передавать скрытые оттенки мысли или игру слов погубили не один текст. Из этого следует, что умелое изложение мыслей на родном языке для письменного переводчика даже более значимо, чем знание иностранного языка.

Последнее требование — это обязательный перевод с языка оригинала, на котором был написан текст, как бы сложен за давностью лет он ни был. Если вновь вернуться к кругосветной экспедиции графа Лаперуза, то примером пагубности подхода, когда вместо исходного источника на французском языке в работу берется его английская версия, является «испорченный телефон» в отношении горы Ламанона на Сахалине: из похожей, по мнению Лаперуза, на *доменную печь* у отечественных толкователей его воспоминаний она превратилась в *печную трубу*.

---

* Переводчик — Раиса Яковлевна Райт-Ковалёва (1898–1988); на русском языке роман Дж. Д. Сэлинджера был напечатан в 1960 году в журнале «Иностранная литература».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Венюков М. И.* Воспоминания о заселении Амура в 1857–1858 годах. URL: http://az.lib.ru/w/wenjukow_m_i/text_1879_vospominania_o_zaselenii_amura.shtml (дата обращения: 12.05.2022).

2. *Фидлер Ф. Ф.* Линдау (Рудольф) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIIa: Ледье — Лопаревъ. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1896. С. 700.

УДК 94 (470)

Р. Линдау

ПУТЕШЕСТВИЕ ВОКРУГ ЯПОНИИ*

Часть IV: Русские поселения на побережье Маньчжурии

Перевод и комментарии А. Ю. Сидорова

В случае, если кто-либо из европейцев вздумает пуститься в плавание вдоль побережья Японии, то самое лучшее место для подготовки к подобному путешествию — это Нагасаки. Город расположен недалеко от Шанхая, где ведется крупная торговая деятельность, впрочем, и сам по себе Нагасаки ныне неплохо знаком «иностранцам», т. е. выходцам с Запада в понимании японцев и китайцев. Известность города обусловлена не только его живописными окрестностями, но и чрезвычайно целебным климатом. Начав с Нагасаки отсчет нелегким дням плавания вокруг берегов Японии, на первых порах путешественник проследует в сторону Хакодатэ[1], затем направится к Йокогаме и Эдо[2] и вскоре обнаружит, что природная среда становится менее благоприятной, и в тоже время усиливаются путевые неудобства.

Утро субботы двадцать шестого октября 1861 года, — когда мы покидали Нагасаки, — выдалось прохладным, почти холодным. Едва пароход миновал стоящий на входе в залив Нагасаки двойной островок Ивосима, как сильный ветер заставил нас покинуть палубу и укрыться в просторном салоне «Сент-Луиса». Поскольку я оказался единственным пассажиром на борту большого и красивого судна, то не преминул воспользоваться столь благоприятными обстоятельствами, дабы устроиться со всеми удобствами. На всем протяжении плавания мне посчастливилось общаться с владельцем этого парохода добрым, умным и высокообразованным господином Уолшем[3] и старым морским волком шкипером Робинетом [William M. Robinet], который побывал на всех широтах

* Источник: Lindau R. Un voyage autour du Japon. Paris: L. Hachette, 1864. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580463h/f11.item

и во всех уголках мира и в котором бодрость духа сочетается с редкостным опытом и поразительной памятью. На вершине мачты развевался звездно-полосатый флаг Соединенных Штатов Америки, а судовая команда состояла из англичан, голландцев, американцев, нескольких малайцев и китайцев, а также повара-негра. Среди матросов был и один француз, но впервые нам удалось лицезреть его лишь под конец пути в самый разгар шторма, что обрушился на судно в Японском море. До этого времени француз не покидал карцера, где сидел на воде и сухарях: он упрямо отказывался выходить на работу, целыми днями распевал песни и оглашал окрестности бранными криками. Без тесного общения с матросами довольно сложно представить до какой степени они бывают порой своенравными: все усилия заставить их прислушаться к голосу разума подолгу остаются тщетными. Лишь лишившись физических сил по причине тяжкой нужды и суровых телесных наказаний, они снова делаются покорными, впрочем, даже сломив [физически], вы не сможете полностью привести их под свою волю.

В четыре часа пополудни мы вышли в открытое море, оставив за кормой сеть из многочисленных больших и малых островов, что тянется вдоль всего побережья Японии и делает судоходство в тамошних водах весьма трудным и опасным. Ветер переменился на попутный; наш пароход ходко шел к первой остановке на пути следования — острову Цусима. Этот остров лежит на расстоянии примерно ста миль к северо-западу от Нагасаки. Он закрыт для внешней торговли и находится под управлением местного князя[4], который в свою очередь является данником тайкуна[5]. Некоторое время назад остров навестили русские военные корабли[6], и их неожиданное появление породило множество домыслов о намерениях московитов[7] на Дальнем Востоке, поскольку стратегическое и коммерческое значение Цусимы огромно. Одновременно это один из самых красивых островов Японии с многочисленным, богатым и смышленым населением. Будучи расположенным между Кореей и Японским архипелагом, остров делит Корейский пролив на два прохода: западный — Броутона[8] и восточный — Крузенштерна[9], и тем самым контролирует южный вход в обширное внутреннее море, называемое «Японским». Это море представляет большой интерес для России, ибо оно омывает часть огромных земель[10], которые посланник царя генерал Игнатьев[11] смог отторгнуть от безвольных властей в Пекине при заключении последних договоров[12] между Францией, Англией и Китаем.

Незадолго до отхода нашего парохода из Нагасаки, точнее в августе 1861 года, британский адмирал Джеймс Хоуп[13], крейсируя у западного побережья Японии, подошел к Цусиме и, к своему крайнему удивлению, обнаружил вблизи острова три русских корабля. Решив более тщательно исследовать залив, он выяснил, что на берегу в окрестностях островной столицы — города Футю[14] — Россия обустроила целое поселение. Поскольку данная гавань не входила в число портов, открытых согласно недавним договорам для посещения иностранцами, адмирал счёл для себя вправе узнать, с какой целью русские моряки высадились именно здесь, а не где-либо в ином месте. Их ответ заключался в том, что они заняты составлением навигационной карты, а сход на берег обусловлен множеством больных матросов, для которых уже нет места на палубах, и что они не собираются надолго оставаться в Футю

и вскоре покинут остров. Что касается японцев, то их опрос по данному поводу не выявил схожего объяснения русскому присутствию: они даже выказали некоторую озабоченность подобным соседством. После того, как сэр Джеймс Хоуп незамедлительно передал собранные сведения в Шанхай, они были распространены в иностранной общине города посредством «North China Herald», «Daily Press»[15] и других китайских газет. Спустя некоторое время стало известно, что Россия, по всей видимости не желая привлекать к себе внимание со стороны весьма прозорливых и дальновидных лиц, внезапно решила отказаться от своих недавних приобретений. Более того, уходя, она не стала заявлять о своих миролюбивых намерениях или обвинять англичан в срыве своих замыслов относительно русских кораблей в цусимских водах. Как бы то ни было, благодаря ревнивому присмотру, которым почтили остров и Россия, и Англия, он избавился от захватчиков и вновь полностью принадлежит своим исконным хозяевам.

На подходе к Цусиме мы ничего не знали об исходе данного дела и поэтому с помощью оптики осматривали море и окрестные берега, ожидая увидеть вдали цвета флага московитов. Весь залив был усеян джонками и лодками рыбаков; в бухтах скрывались разнообразные японские суда, но нигде не было видно кораблей европейской постройки. Затем наши взоры обратились к открывшейся перед нами местности: по первому впечатлению она показалась нам достойной похвалы, которой осыпали ее те редкие путешественники, кто ранее побывал в этих краях.

Остров Цусима протянулся на тридцать шесть миль с севера на юг между сто двадцать девятым и сто тридцатым градусами восточной долготы и тридцать четвертым и тридцать пятым градусами северной широты; его средняя ширина составляет восемь миль. Морской пролив делит остров на две почти равные половины, называемые «Северная Цусима» и «Южная Цусима». В западной части он широк, но на противоположной стороне узок и не судоходен и образует великолепный залив, в вершине которого стоит город Футю. Численность городских жителей составляет несколько тысяч человек, а само поселение служит перевалочным пунктом для торговли между Японией и Кореей. Остров Цусима имеет вулканическое происхождение; климат здоровый и умеренный; виды местности разнообразны и живописны, представляя собой череду покрытых лесом или крестьянскими наделами гор и холмов, между которыми прорезаны долины, орошаемые прозрачными потоками вод. Посредине острова на значительной высоте над уровнем моря лежат озера, поэтому вблизи них всегда даже в самую сильную жару царит приятная прохлада. Цусима — одно из самых здоровых мест на Дальнем Востоке, но этот остров находится слишком далеко и от Шанхая, и от Сайгона[16], чтобы его приобретение показалось привлекательным как для англичан, так и для французов. Россия же, напротив, охотно бы устроилась на Цусиме, чтобы найти на нем пристанище, где можно делать передышку на долгом пути следования из Китая в ее владения на Амуре и в Маньчжурии.

Пробыв несколько часов в заливе Футю, мы отправились в дальнейшее плавание. К вечеру того же дня остров скрылся из вида, а на следующее утро, двадцать восьмого октября, наш пароход, рассекая волны Японского моря,

был уже далеко от побережья. Мы говорим море, но подразумеваем скорее огромное озеро, поскольку оно почти полностью окружено островами Сахалин, Эдзо[17], Ниппон[18], Кюсю, Корейским полуостровом и побережьем Маньчжурии.

Протяженность моря составляет девятьсот миль в длину и четыреста в ширину. За почти пять дней плавания мы только однажды увидели сушу (остров Дажеле[19]) и первого ноября подошли к русской гавани Владивосток на побережье Маньчжурии на южной оконечности полуострова Муравьева-Амурского (он же полуостров Альберта[20] согласно британским картам) на 131°58› восточной долготы и 43°3› северной широты. Подход к гавани Владивосток, или Port May, как назвали ее англичане в честь одного из своих военно-морских офицеров[21], не прост: обогнув мыс Игольчатый[22], необходимо проследовать по проливу Гамелена[23], который отделяет полуостров Муравьева-Амурского от небольшого острова Путятина.

В проливе Гамелена имеются четыре довольно просторных гавани, однако русские корабли заходят только в одну из них — Владивосток. Ширина прохода в эту гавань составляет всего полмили; сама гавань примечательна своими скальными образованиями, которые стоят на страже прохода и которые непонятно как пострадали от вулканической активности. Гавань Владивосток защищена ото всех ветров, а по размерам не отличается от гавани Нагасаки, т. е. в длину она немногим более трех миль с запада на восток и в ширину — три четверти мили. Невысокие окрестные сопки возвышаются над морем едва ли на сто метров, а местами спускаются столь низко, что сливаются с береговой чертой. Растительность скудна, и лишь кое-где сопки покрыты рощицами из дуба, сосны, березы, ясеня и ореха. Все грустно и тоскливо. Окружающая местность не несет на себе следов землепашества, а убогие жилища русского поста выглядят затерянными среди необъятной глуши. Вероятно, что в летнюю пору, когда все цветет и обширные равнины покрыты ковром из зеленой растительности, местные виды приятны глазу, но ныне все далеко не так как в эту же пору в Нагасаки: здесь с конца октября властвует зима с лютыми холодами. На голых деревьях белеет иней, а единственные живые существа, которые попадаются на глаза, — это вороны, чье карканье еще больше усиливает гнетущее впечатление от округи.

На ноябрь 1861 года (и, вероятно, с тех пор ничего не изменилось) русский пост в гавани Владивосток состоял из девяти деревянных и одного глинобитного домов, в которых проживали два офицера и семьдесят нижних чинов. Жизнь этих несчастных людей была печальна, и я не мог не сожалеть об этом, как, впрочем, и не восхищаться тем, с какой безропотной стойкостью они переносят свое изгнание. Как только «Сент-Луис» бросил якорь, и на воду была спущена шлюпка, мы покинули пароход, а едва ступили на берег, как увидели, что из весьма добротного строения вышел молодой человек[24] в форме военно-морского офицера и стал приближаться к нам быстрым шагом. В его обращении сквозила учтивость, но она была и чопорной, и угодливой одновременно, что свойственно некоторым сословиям русского общества. Он пригласил нас посетить его жилище, которое представляло собой крытый соломой дом с прочными глинобитными стенами: матрос отворил дверь, отдал нам честь и провел в гостиную. Это была низкая, беленая известью комната с огромной печью; окна — закрыты, а все щели и пазы заклеены широкими

полосками бумаги; дверь обшита толстым шнуром — должны стоять уж очень крепкие морозы, чтобы можно было почувствовать холод в столь плотно закупоренном помещении. Внутри, разливаясь густой жарой, царила тяжелая удушливая атмосфера, которая неминуемо приводит к праздности. Обстановка не отличалась изысканностью: примерно посередине комнаты стоял покрытый старым ковром круглый стол; на столе — стаканы и чашки, сигары и папиросы, открытая книга и несколько газет; позади стола располагался местами протертый диван; в другом углу помещения находился квадратный столик для письма, а под ним — наподобие ковра — лежала великолепная медвежья шкура, на которую еще не ступала нога человека; на стене над письменным столом висела книжная полка с трактатами по навигации и метеорологии, а также несколькими французскими романами. Возле окна стоял еще один стол, явно сработанный руками какого-то матроса, и на этом грубом предмете мебели, как и на подоконнике, в полном беспорядке были разбросаны форменные головные уборы, кисет табака, коробки из-под сигар и несколько разрозненных томов Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Крылова. Вдоль стен, чередуясь с фотографическими портретами родителей и друзей хозяина дома, висели скверные репродукции с изображением царя и членов императорской семьи. Один конец комнаты украшал целый оружейный арсенал: он состоял из хорошей винтовки, револьвера, двух офицерских сабель, пары пистолетов, пары шпор, хлыста, фуражки и подзорной трубы, а довершали это собрание совершенно обычные барометр (справа) и термометр (слева).

Молодой человек оказался радушным хозяином: он угостил нас сигарами и папиросами, приказал подать вина, ликеру и чай, и, прежде чем сам уселся на самый неказистый стул в комнате, заботливо разместил нас на диване и большом удобном кресле, которое также было частью обстановки. Вскоре в помещение вошел еще один молодой человек — офицер небольшого местного гарнизона. Он исполнял обязанности начальника[25] над постом Владивосток и был единственным в этой глуши сослуживцем нашего хозяина. Возраст начальника не превышал тридцати лет от роду. Его живое, умное лицо было подернуто пеленой скуки от проживания в замкнутом мирке. Однако он не высказал ни единой жалобы по поводу своей печальной участи. Внимательно выслушав наши новости, он рассыпался в благодарности за пачку подаренных ему английских и французских газет: в течение четырех месяцев они не получали никаких известий из внешнего мира, более того, последние новости, о которых они были осведомлены, датировались почти годовой давностью[26]. Мои спутники изъявили желание отправиться на охоту, и он вызвался их сопроводить. Я же остался наедине с его заместителем. Это был подросток, вряд ли достигший возраста двадцати лет. Он выглядел больным и усталым, но, когда я решил расспросить его об особенностях его жизни, он отказался признавать, что его одолевает скука. По его словам, «скучать без работы не приходится: необходимо следить за поведением нижних чинов, строительством новых жилых помещений, возделыванием полей и огородов. Все это требует времени, и мы его не жалеем, потому что все, что мы делаем, мы делаем не спеша, без напряжения. Если позволяет время года, можно отправиться на прогулку вглубь побережья или пойти на охоту. Здесь немало и зверя, и птицы: кроме куропаток, уток, бекасов

и фазанов водятся зайцы, лисы и горностаи, а в удачный день можно добыть медведя или встретить тигра[27]. Зимой здесь стоят сильные морозы и выпадает много снега, который запирает нас в жилищах. Мы никуда не ходим и остаемся в тепле. Зимние дни коротки, поэтому мы много спим, курим и читаем сколько душе угодно, долго сидим за столом, растягивая удовольствие. Один день сменяет другой, и так незаметно проходят недели и месяцы. Мы почти не развлекаемся, это правда, но и не скучаем — мы находимся в спячке. А потом в одно прекрасное утро в окно заглядывает весеннее солнце, и ты словно просыпаешься от долгого сна и быстро забываешь о том, что шесть месяцев были буквально вычеркнуты из твоей жизни».

По сведениям от русских офицеров, Владивосток считается главной гаванью изо всех владений России на побережье Маньчжурии, потому что представляется легко, без особых усилий, соединить его с рекой Амур и тем самым прикрепить к метрополии. Чтобы добиться этого, достаточно проложить дорогу между рекой Суйфун[28], которая впадает в гавань Владивосток, и озером Ханка. Тогда по причине того, что порт Николаевск по полгода заперт льдами, суда с назначением в Николаевск сгружали бы товары из Европы во Владивостоке, и, наоборот, забирали бы японские и китайские грузы, предназначенные для западной части России. В свою очередь, товары с озера Ханка беспрепятственно переправлялись бы на Амур, который сообщается с указанным озером посредством рек Уссури и Сунгача.

Вокруг Владивостока расстилаются прекрасные луга, а в окрестностях, на полуострове Альберта, растет отличный строевой лес. Имеются и залежи золота. Однако в настоящее время и луга, и леса и руды не востребованы, поскольку Владивосток, как и всё побережье Маньчжурии, совершенно отрезан от торговых сношений с остальным миром, а его население малочисленно и бедно. В самом посту и по соседству с ним проживает несколько сотен самых отъявленных негодяев из числа китайцев: их называют «манзы»[29]. В основном, это преступники, которые бежали из исправительных или военных поселений на севере Китая. Просочившись один за другим в Маньчжурию, они не имеют ни денег, ни семьи и добывают скудные средства к существованию посредством охоты и рыбалки. В ряде мест они объединяются в общины для занятий совместным трудом, но обычно встречаются поодиночке или кучками по три-четыре человека. Между собой они чтут законы гостеприимства, но, будучи изгоями, без жён и детей, они опустились на самую низкую ступень человеческого существования, где и продолжают оставаться, находясь в состоянии мерзостной порочности. Это стойкие, терпеливые и смирные люди, но при редких сношениях с русскими моряками, которым они продают меха и женьшень, манзы воплощают собой дух торгашества, впрочем, свойственный этому народу в целом. Мне удалось лицезреть несколько манз на борту «Сент-Луиса», куда они доставили меха, желая обменять шкурки на рис или на слитки серебра. На вид они ужасно грязны и безобразны, а в их злобном, испуганном взоре читается что-то звериное. Как сказал нам начальник над постом Владивосток, в общем и целом, манзы существа безобидные, правда доверять их честности ни в коем случае нельзя. Он охотно терпит их присутствие в окрестностях русского поселения, поскольку они всегда готовы оказать посильную

услугу за незначительное вознаграждение. Он также добавил, что «эти люди неутомимы и им определенно нравится работать. Если бы была возможность достать манзам женщин и покрыть расходы на их содержание, то вскоре они создали бы мирные общины торговцев и ремесленников. Эти бедолаги ведут суровое и жалкое существование и не ценят достоинств свободы, которую дает им их кочевой образ жизни. Они усердно исполняют мои поручения, а те из них, кого я держу при себе, несмотря на то что я ничего не могу дать им кроме еды и ночлега, считаются самыми удачливыми среди своих соплеменников».

Вечером третьего ноября мы покинули Владивосток, распрощавшись с двумя офицерами, с которыми за короткое пребывание в посту успели установить определенную душевную близость. Они до последнего момента находились на борту «Сент-Луиса», и было понятно, что отбытие парохода причиняет им настоящие страдания. В нашем лице они видели представителей того далекого мира, где остались их привязанности и мечты, и наш отъезд вновь ввергал их в одиночество и невыносимую скуку, которые застилали всё их однообразное существование. В конце концов они переправились на сушу и, стоя на берегу, неотступно следили глазами за медленным выходом парохода из гавани.

До тех пор, пока мои глаза были в состоянии различать побережье, я видел их неподвижные фигуры, словно статуи, стоящие на одном месте. День быстро клонился к закату, и вскоре они скрылись под сенью ночи, но мысленно я оставался с ними и мне даже казалось, что я вижу, как молча и в печали они бредут в свое жилище, не в силах отрешиться от воспоминаний, пробудившихся в них за время нашей короткой стоянки[*].

Русский залив Ольги, он же гавань Сеймура на британских картах, лежит между 38°46› северной широты и 135°19› восточной долготы на расстоянии ста девяноста миль от Владивостока. За всё время перехода наши взоры ни разу не упускали из виду побережье Маньчжурии. Оно состоит из непрерывной цепи гор высотой около пятисот метров, при этом одна цепь соединяется с другой, гораздо более высокой цепью, хребет которой покрыт снегами, а вершины теряются в облаках. Сами горы представляют собой темные, крутые, бесплодные скальные образования, кое-где увенчанные скоплениями деревьев. Склоны покрыты обширными пятнами желтоватого мха и чахлым лесом, и нигде не видно ни следа человеческого жилья. Береговая черта, изрезанная бесконечными изгибами бухточек и небольших заливчиков, тоже безлюдна, и вся округа дышит унынием и бесприютностью. Залив Ольги превышает

---

[*] В «Воспоминаниях заамурского моряка» Е. С. Бурачёк пишет, что «20-го октября пришел во Владивосток под американским флагом пароход “St. Louis”, принадлежащий г. Walsh, торговому дому в Нагасаки. Судно это имело всю необходимую провизию для морских судов и отправилось по нашим постам, чтобы снабдить военные суда, если где найдет их, и в то же время под рукою собрать сведения о морских червях и капусте, которыми изобилуют берега, занятые нами. Воспользовавшись его приходом, я приобрел, насколько хватило денег, разной провизии, оставив несколько десятков долларов, на покупку быков. Двадцать второго это судно ушло под парами в море. На этом судне приходил сам Walsh, американец, весьма образованный, любезный человек. Два дня, проведенных с ним, несколько отвели душу, совершенно погрузившуюся в изучение местности и китайского языка» (Морской сборник. 1865. № 8. С. 243). — *Примеч. пер.*

две мили в длину и полторы мили в ширину, это хорошее убежище для судов в случае непогоды за исключением сильных ветров с юго-востока. Проход в гавань прост и безопасен; по его краям стоят отвесные скалы, а на входе лежит голый и бесплодный гранитный остров Бридона[30]. Окрестности залива Ольги напоминают Владивосток: зимой одиночество и скука окутывают его двойным саваном. В северо-западный угол гавани впадает большая река Гильбертовка[31], ее глубокое русло проходит между высокими горами, а за несколько километров до устья разделяется на ряд мелководных рукавов. На северо-востоке расположен небольшой внутренний рейд, а перед ним лежит отмель, препятствующая проходу судов с осадкой более пяти метров. По берегам гавани устроен русский пост с населением, состоящим из двух офицеров и сорока пяти нижних чинов — все они проживают в десятке деревянных казарм. Что касается туземного населения в окрестностях залива Ольги, то оно принадлежит к маньчжурскому племени. Если говорить о его нравственных качествах, то они выше, чем у манз из Владивостока. Вместе с тем, эти люди столь же бедны, невежественны и дики. Кроме того, они столь малочисленны, что до настоящего времени русские не пожелали вступать с ними в какие-либо сношения.

Окрестные земли залива Ольги плодородны. В округе имеются обширные луга, которые могут давать обильные урожаи, и леса, которые могут поставлять промышленную древесину и в которых обитают тысячи зверей с драгоценным мехом, так что, проникнув в эти дали, редкий охотник уходит без богатой добычи. Однако краю не хватает связей с Европой и рабочих рук для разработки его богатств. По слухам, правительство России намеревается направить в окрестности залива Ольги несколько сотен поселенцев: правда, огромные пространства, которые могли бы быть подвергнуты разработке, сами по себе являются почти непреодолимым препятствием на пути к воплощению усилий властей. Кроме того, значение залива Ольги далеко уступает особому значению, придаваемому Владивостоку. На обустройство сообщения залива с Сибирью потребуются огромные средства, поэтому рано или поздно поселение будет заброшено, а его жители переедут во Владивосток — единственную гавань в Маньчжурии, которой, по-видимому, предназначено определенное будущее. Жизнь, что протекает в этих местах, чрезвычайно однообразна, в связи с чем ее могут вынести лишь обладатели твердой и деятельной натуры или варвары, коим чужды потребности и чувства цивилизованных людей.

В заливе Ольги мы повстречали русский пароход «Японец»[32], который стоит на почтовой линии между Николаевском и Шанхаем. Раз в год он посещает русские посты в Декастри[33], Императорской гавани[34], Дуэ[35], Кусунае[36], Хакодатэ, Ольге, Владивостоке и Посьете. «Японец» как раз прибыл из Хакодатэ, доставив в пост Ольга последние известия, самое свежее из которых было полугодовой давности. Во время плавания от залива Ольги до гавани Хакодатэ мы попали в жесткий шторм, который сильно потрепал наш пароход: были сорваны грот- и фок-мачты. Из-за починки последствий, вызванных морской стихией, мы были вынуждены продлить наше пребывание в Хакодатэ до пяти недель. Таким образом, у меня появилась возможность добавить некоторое количество новых сведений к тем наблюдениям, что мне удалось собрать во время первого посещения этого города. На этот раз в качестве основного

объекта исследований я выбрал айнов — древнейших насельников острова Иессо[37], главным городом которого является Хакодатэ.

Кроме Владивостока и залива Ольги на побережье Маньчжурии и на западной стороне крупного острова Сахалин владения России распространяются на залив Посьета, пост Кусунай, залив Императорская гавань, Дуэ, залив Декастри и Николаевск. В заливе Посьета, лежащем на сорок втором градусе северной широты, обнаружен каменный уголь; Кусунай и Дуэ на острове Сахалин не могут служить убежищем для судов; как в Кусунае (сорок восьмой градус северной широты), так и в Дуэ (пятьдесят первый градус) устроены военные посты: в первом случае для наблюдения за границей с Японией, а во втором — по причине обнаружения там залежей угля.

Императорская гавань — это удобное место для якорной стоянки, но бухта не имеет сообщения с внутренними областями страны, поэтому для охраны поста держат достаточно небольшое воинское подразделение. Залив Декастри на пятьдесят втором градусе считается вторым после Владивостока по значимости изо всех владений России в этих краях: от залива до озера Кизи есть просёлочная дорога, а от озера можно добраться на челнах до реки Амур. Русские обосновались в Декастри и Императорской гавани в 1854 году, в Дуэ — в 1856 году, в Кусунае — в 1857 году, в Ольге — в 1858 году, и, наконец, в Посьете и Владивостоке — в 1860 году. Необходимость в указанных постах до сих пор не однозначна, поскольку даже единственный крупный русский город в этой части света Николаевск-на-Амуре, еще не приобрел какого-либо значения для торговли. Владение этими отдаленными поселениями будет оправдано для России лишь тогда, когда замыслы царского правительства в отношении Китая и Японии приобретут определенную последовательность.

Природные богатства Маньчжурии почти не исследованы, а их извлечение сопряжено с немалыми трудностями. Выше я уже упомянул об угольных залежах в Посьете и Дуэ и могу добавить, что в заливе Ольги обнаружен мрамор, а во Владивостоке — золото. Внутренние области Маньчжурии изобилуют лесом для строительных работ, да и торговля мехом, если ей заняться, могла бы вылиться в вполне удовлетворительные итоги. Самым огромным препятствием в освоении этих обширных земель, препятствием, которое еще долго останется камнем преткновения, является нехватка населения. На севере края проживают немногочисленные кочевые племена гиляков, тунгусов[38] и орочей, но уже ближе к заливу Ольги они частично смешиваются с китайцами. Южнее залива Ольги и на самом побережье встречаются только манзы. По подсчетам ботаника Максимовича всё туземное население Маньчжурии от сорок второго до пятьдесят второго градусов северной широты не превышает и тысячу человек.

КОММЕНТАРИИ

[1] Хакодатэ — город на юго-западной оконечности острова Хоккайдо (Япония).

[2] Эдо — название столицы Японии города Токио до 1868 года.

[3] Уолш — John Greer-Walsh (1829–1897), негоциант из США, в мае 1861 года был назначен американским консулом в Нагасаки, после чего отправился в ознакомительную поездку по стране.

[4] Князь — с XIII по конец XIX века остров Цусима управлялся самурайским кланом Со.

[5] Тайкун (*япон.* «大君», т. е. «великий правитель») — титул сёгунов клана Токугава.

[6] Корабли — речь идет о «Цусимском инциденте», когда с весны по осень 1861 года моряки корвета «Посадник» пытались обустроить на острове военно-морскую базу.

[7] Московиты — *устар.* название жителей Московии, т. е. Московского царства (1547–1721).

[8] Проход Броутона — назван в честь британского исследователя Северо-Западной Пацифики Вильяма Броутона / William-Robert Broughton (1762–1821), ныне — Западный проход.

[9] Проход Крузенштерна — назван в честь первого русского кругосветного мореплавателя Ивана Федоровича Крузенштерна (1770–1846), ныне — Восточный проход.

[10] Земли — япономорское побережье Маньчжурии, оно же Уссурийский край, отошедшее к Российской империи по условиям Пекинского договора от 2 (14) ноября 1860 года.

[11] Игнатьев Николай Павлович (1832–1908), генерал-майор Свиты Е. И. В., дипломатический агент России в Цинской империи (1859–1860), с 1877 года — граф.

[12] Договоры — Пекинское соглашение с Великобританией от 24.10.1860 и Пекинское соглашение с Францией от 25.10.1860.

[13] Хоуп — *англ.* James Hope (1808–1881), контр-адмирал, командующий Ост-Индской эскадрой Великобритании, в ряде русских источников указан как Гоп.

[14] Футю (*япон.* «府中», т. е. «областное правительство или областная столица») — имеется в виду город Идзухара, ныне в составе города Цусима.

[15] «North China Herald», «Daily Press» — соответственно, «Вестник Северного Китая» и «Ежедневная газета».

[16] Сайгон — *устар.* название города Хошимина (Вьетнам); с 1858 года столица французской колонии Кохинхина на полуострове Индокитай.

[17] Эдзо — название острова Хоккайдо (Япония) до 1869 года.

[18] Ниппон — *устар.* название острова Хонсю (Япония).

[19] Дажеле — *устар.* название о-ва Уллындо (Республика Корея), дано в 1787 г. экспедицией Лаперуза в честь ее участника астронома Дажеле / Joseph Lepaute-Dagelet (1751–1788).

[20] Альберт — *устар.* название п.-ова Муравьева-Амурского; дано в 1855 г. англо-французской экспедицией в честь супруга королевы Великобритании герцога Альберта /Albert-Franz-August-Karl-Emmanuel Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha (1819–1861).

[21] Офицер — лейтенант КФШ Фрэнсис Мэй / Francis Hooff-May (1817–1879), 9 сентября 1855 года первым из европейских мореплавателей посетил бухту, ныне известную как Золотой Рог.

[22] Мыс Игольчатый — *устар.* название мыса Басаргина; дано в 1855 году в ходе сводной англо-французской экспедиции по внешнему виду мыса.

[23] Гамелен — *устар.* название пролива Босфор-Восточный; дано в 1855 г. англо-французской экспедицией в честь французского адмирала Гамелена / Ferdinand-Alphonse Hamelin (1796–1864).

[24] Молодой человек — Константин Михайлович Станюкович (1843–1903).

[25] Начальник — лейтенант Евгений Степанович Бурачёк (1836–1911), с июня 1861 года по май 1863 года начальник над постом Владивосток, в дальнейшем контр-адмирал (1888).

[26] Давность — Е. С. Бурачёк лукавил, поскольку, в частности 22.08./3.09.1861 во Владивосток с однодневным визитом заходил британский корвет «Инкаунтер».

[27] Примечание автора: «Тигр в этих краях того же вида, что и бенгальский. По крайней мере, так сказал мне ученый ботаник [Карл Иванович] Максимович [1827–1891], который с большим успехом исследовал Маньчжурию и притоки Амура [в 1855–1857 годах]».

[28] Суйфун — *устар*. название реки Раздольная; впадает в вершину Амурского залива.

[29] Манзы — *кит*. 滿族 (mǎnzú), т. е. «маньчжур».

[30] Остров Бридона — *устар*. название острова Чихачёва; дано в 1856 году в честь британского контр-адмирала Элиота / Charles-Gilbert-John *Brydone*-Elliot (1818–1895).

[31] Река Гильбертовка — *устар*. название реки Аввакумовка; дано в 1856 году в честь британского контр-адмирала Элиота / Charles-*Gilbert*-John Brydone-Elliot.

[32] «Японец» — парусно-винтовое транспортное судно; с 1859 года в составе Сибирской флотилии, в 1892 году исключен из состава флота.

[33] Декастри — *устар*. название залива Чихачёва на западном побережье Татарского пролива; дано в 1878 г. экспедицией Лаперуза в честь французского маршала Лакруа-Декастри / Charles-Eugène-Gabriel de La Croix de Castries (1727–1801).

[34] Императорская гавань — *устар*. название залива Советская гавань; дано в 1853 году в ходе Амурской экспедиции 1849–1855 годов в честь императора Николая I (1796–1855).

[35] Дуэ — *устар*. название залива Александровский на западном побережье острова Сахалин; дано по названию впадающей в него одноименной реки.

[36] Кусунай — *устар*. название сел. Ильинского на берегу залива Делангля на юго-западе острова Сахалин; дано по названию впадающей в него одноименной реки.

[37] Иессо — он же Эдзо, название острова Хоккайдо (Япония) до 1869 года.

[38] Гиляки, тунгусы — *устар*. название нивхов и эвенков.

УДК 81’255:821.111

Т. М. Хацкевич*

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА РОМАНОВ ДЖ. УИНТЕРСОН «НЕ ТОЛЬКО АПЕЛЬСИНЫ» И «ТАЙНОПИСЬ ПЛОТИ»

В статье представлен краткий экскурс в теорию перевода. В современном переводоведении актуализируется идея осуществления перевода с учетом комплексного подхода к произведению, что предполагает анализ всех языковых уровней текста. В качестве материала исследования избраны романы Дж. Уинтерсон «Не только апельсины» и «Тайнопись плоти», написанные в разные периоды творчества. Автор статьи сосредоточивает внимание на наиболее интересных, сложных и значимых с точки зрения перевода элементах текста. Кроме того, в статье рассматриваются два варианта перевода романа «Тайнопись плоти» на русский язык, выявляются предпочтительные и менее предпочтительные случаи перевода. В связи с особенностями творчества Дж. Уинтерсон отмечается, что для качественного перевода ее произведений важно сохранять особенности авторского стиля, в том числе при подборе лексики, при воссоздании структуры текста; это касается и расположения текста на странице, и выбора шрифта, и размера букв. Обосновывается мысль о том, что в большинстве случаев перевод художественного текста крайне осложнен обилием аллюзий, метафор, иронии и других приемов, включающих в произведение дополнительный подтекст, который при переводе необходимо передать читателю.

Ключевые слова: английская литература, Дж. Уинтерсон, «Не только апельсины», «Тайнопись плоти», переводоведение.

T. M. Khatskevich

THE DIFFICULTIES OF TRANSLATING THE NOVELS ‘ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT’ AND ‘WRITTEN ON THE BODY’ BY J. WINTERSON

The article is a brief overview of the history of translation theory. In modern translation studies, an integrated approach prevails, which requires that all language levels of the text should be analyzed. The research material for this paper comprises the novels *Oranges Are Not the Only Fruit* and *Written on the Body* that were written by J. Winterson in different periods of her literary career. The paper focuses on the most complicated, significant and important

* Хацкевич Татьяна Маратовна, кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; ta-ta89@mail.ru

aspects of translation of the novels in question. In addition, the article examines two Russian translations of *Written on the Body* with comments on their accuracy and adequacy. To preserve the unique character of the author's style in translation, it is necessary to carefully consider the choice of words, the structure of the text and its format, as well as font. The article also emphasizes some types of translation difficulties related to the abundance of stylistic devices and figures of speech in fiction, such as allusions, metaphors, and irony that serve to create subtext which readers of the translated version should relevantly understand.

Keywords: English literature, J. Winterson**,** 'Oranges Are Not the Only Fruit', 'Written on the Body', Translation Studies.

Проблема перевода имеет многовековую историю, однако переводоведение как самостоятельная наука сформировалось во второй половине XX века. Повышение интереса к переводческой деятельности можно объяснить расширением контактов в международных сообществах. Переводоведение имеет междисциплинарный характер и включает в себя литературоведение, этнографию, когнитивную и экспериментальную психологию, а также и другие науки. В. Н. Комиссаров дает следующее определение перевода:

> Перевод может рассматриваться как крупномасштабный естественный эксперимент по сопоставлению языковых и речевых единиц в двух языках в реальных актах межъязыковой коммуникации, и его изучение позволяет обнаружить в каждом из этих языков немаловажные особенности, которые могут оставаться не выявленными в рамках «одноязычных» исследований [1, с. 4].

Однако к такому комплексному определению ученое сообщество пришло не сразу. Английский ученый Т. Сэвори считает, что в переводе одинаковой значимостью обладают как форма оригинала, так и коммуникативное намерение автора, это объясняет его приверженность к комплексному филологическому подходу в переводческой деятельности. В 60-е годы XX века популярность получил лингвистический подход. Один из его последователей Дж. Ферс рассматривает языковые структуры, учитывая семантический аспект; особое внимание он обращает на различные языковые единицы в речевых ситуациях. Еще один представитель данного подхода М. Хэллидей считает, что «перевод лежит в основе любого сопоставления языковых единиц и структур» (цит. по: [1, с. 11]), при этом возникает проблема «контекстуальной эквивалентности», что, в свою очередь, приводит ученого к разработке различных моделей процесса перевода. Дж. Кэтфорд, один из первых теоретиков перевода, предпринял попытки «построить цельную и законченную теорию перевода на основе определенных представлений о языке и речи» [1, с. 18]. Он предлагает начать с включения перевода в объект языкознания в качестве части сопоставительного языкознания. П. Ньюмарк подчеркивает прикладной характер теории перевода. Он обращает внимание на важность отношений между мыслью, значением и языком и рассматривает языковые аспекты, учитывая индивидуальные и культурные различия. Такая позиция привела П. Ньюмарка к формулировке двух общих методов перевода — коммуникативного и семантического. Коммуникативный метод ставит во главу угла само воздействие произведения на читателя, оно должно быть практически таким, как если бы читатель имел дело с оригиналом. Семантический перевод передает точное контекстуальное

значение, включая семантические и синтаксические особенности. М. Снелл-Хорнби указывает на необходимость единой динамической системы отношений, так как каждый подход в отдельности не приводит к качественному результату. Именно поэтому он предлагает свое понимание модели предмета переводоведения, которая включает в себя все аспекты перевода и, соответственно, разные уровни. В работе этого исследователя значимо выделение двух новых терминов для описания культурного переноса при переводе: измерение и перспектива. «Под измерением понимается языковая ориентация текста через отбор лексики, стилистических приемов и синтаксических структур» (цит. по: [1, с. 26]). Данный феномен необходимо сохранить в переводе, однако это сложный и трудоемкий процесс, так как текст всегда связан с большим разнообразием единиц языка и различного рода ассоциациями. Перспектива текста понимается как «точка зрения говорящего, автора или читателя, определяемая их культурой, отношением к описываемым событиям, местом и временем создания текста» (цит. по: [1, с. 27]). При переводе перспектива текста неизбежно меняется, и это должно непременно учитываться переводчиком. Очевидно, что научное сообщество стремится разработать комплексный подход к проблеме перевода, в том числе и художественного текста, с учетом всех аспектов языка и культурной среды оригинала.

Далее на примере творчества Дж. Уинтерсон рассмотрим, как обозначенные выше переводческие задачи могут решаться, и в чем заключаются трудности перевода произведений этого автора. Романы, на которых мы остановимся, написаны в разное время, и по ним можно проследить, как усложняются задачи для переводчиков ее произведений. Однако, предваряя предстоящий анализ, можно сказать, что многоуровневые, многослойные романы Дж. Уинтерсон, независимо от времени их написания, требуют при переводе именно комплексного подхода.

В дебютном романе «Не апельсинами едиными», или — в другой версии перевода — «Не только апельсины» («Oranges Are Not the Only Fruit», 1985), сюжет развивается на фоне библейского контекста, поэтому важно обращать внимание на аллюзии религиозного характера. Перевод названия романа был бы более точным, если бы он звучал как «На свете есть не только апельсины». Такая версия обусловлена сюжетом романа: единственные фрукты, которые покупают девочке, это апельсины. Складывается впечатление, что больше никаких фруктов на свете просто не существует. Апельсины символизируют и своеобразное проявление родительской любви, и отсутствие какого-либо выбора в жизни ребенка. Вариант «На свете есть не только апельсины» с большей силой акцентирует ситуацию некой ограниченности и обреченности на безысходность, в которую пытаются насильно поместить героиню. Девочке предлагаются только апельсины, она не может узнать разнообразие вкусов других фруктов, но в то же время через данное название уже передается осознание персонажем, что это искусственно созданное ограничение, что выбор существует всегда, однако нужно набраться смелости и решиться расширить границы дозволенного родителями. Переводчик (Анна Комаринец) обращает внимание на библейский контекст еще на этапе перевода названий глав. Они дублируют Пятикнижие: Бытие, Исход, Левит, Числа и Второзаконие (Genesis,

Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy) и другие книги Ветхого Завета: Иисус Навин, Судьи, Руфь (Joshua, Judges, Ruth). Несомненно, важно сохранить авторский замысел, так как в каждой главе главная героиня проживает моменты, соотносящиеся с определенными библейскими событиями. Помимо библейских цитат, названий праздников, церковной утвари и других предметов, связанных со Священным Писанием, необходимо учитывать специфику речи персонажа. Так, например, речь священнослужителя должна не просто внешне соответствовать роду его деятельности. Посредством перевода необходимо передать тот подтекст, который подразумевается автором романа, а именно: показать фанатизм пастора и всей собранной им общины. Пастор мнит себя Божьим избранником и поэтому считает, что ему позволительно вмешиваться в семейные дела своих подопечных:

Дж. Уинтерсон (оригинал):

'Don't interrupt me Grace', he said firmly, 'I mean this by way of example only. God has given me an opportunity and what God has given we must not presume to waste. It has been known for the most holy men to be suddenly filled with evil. And how much more a woman, and how much more a child. Parents, watch your children for the signs. Husbands, watch your wives. Blessed be the name of the Lord' [5, p. 8].

Перевод Анны Комаринец:

«Не прерывай меня, Грейс, — твердо ответствовал пастор. — Я лишь пример привожу. Господь даровал мне шанс, а дарованное Господом не должно пропасть втуне. Известно ведь, что самые святые люди внезапно преисполняются зла. И во сто крат верно это в случае женщины, и во сто крат верно это в случае ребенка. Бдите своих детей, родители, ищите знаки. Бдите своих жен, мужья. Благословенны будьте именем Господа» [2].

Анализ грамматических конструкций показывает, что текст переводится (там, где это возможно) довольно близко к оригиналу, соблюдается сохранение параллельных конструкций, выбор залога, обращения и многое другое.

В тексте романа постоянно появляются лексические единицы, так или иначе связанные с церковной тематикой. Автор таким образом передает безысходность ситуации ребенка, чей мир состоит исключительно из миссионерства, общения с церковной общиной и религиозных книг. Девочка не понимает, почему она пугает своим поведением людей вне общины, ей кажется странным мир вокруг, но она открыта этому миру, ей все интересно. Именно поэтому переводчик сохраняет лексические единицы религиозной сферы, однако в некоторых случаях приходится несколько видоизменять строение фразы для сохранения ироничного подтекста оригинала:

Дж. Уинтерсон (оригинал):

She had a mysterious attitude towards the begetting of children; it wasn't that she couldn't do it, more that she didn't want to do it. She was very bitter about the Virgin Mary getting there first [5, p. 2].

Перевод Анны Комаринец:

Ее отношение к деторождению представляется мне загадкой: не в том дело, что она не смогла бы зачать дитя, а в том, что она, вероятно, не хотела этого де-

лать. Она горько обижалась на Деву Марию за то, что та провернула непорочное зачатие первой [2].

В переводе первой фразы следует отметить местоимение «мне» и глагол «представляется». А. Комаринец добавляет эти элементы для определенной цели — так ей удается с первых строк противопоставить мир общины остальному миру, маму — девочке; переводчик указывает на то, что уже в юном возрасте девочка видит несоответствие слов и поступков. Во второй фразе удачно подобран глагол «провернула», так как благодаря сюжету романа читатель видит, что мать соблюдает религиозные правила только в том случае, когда ей они выгодны, поэтому и о поступках других она размышляет аналогично; кроме того, она может искажать смысл предписаний так, как ей это необходимо. Оттенок глагола добавляет определенный глубокий смыл, способствуя оформлению характеристики матери как человека завистливого и далекого от веры.

Переводчик достаточно осмотрительно подходит к организации текста на странице, и это очень ценно, так как сама Дж. Уинтерсон всегда выстраивает его нетривиальным образом. Необходимо отметить, что данный прием имеет определенную функцию: так автор обращает внимание читателя на важные идеи; в других случаях такая организация текста делает аллюзии более очевидными для читателя:

Дж. Уинтерсон (оригинал)	Перевод Анны Комаринец
Friends were: • God • Our dog • Auntie Madge • The Novels of Charlotte Brontë • Slug pellets and me, at first. I had been brought in to join her in a tag match against the Rest of the World [5, p. 1–2].	В друзьях числились: *Бог* *наша собака* *тетя Мэдж* *романы Шарлотты Бронте* *средство от слизней* *и я*. Поначалу. Она взяла меня, чтобы я стала на ее сторону против Остального Мира [2].

В вышеприведенном примере организация текста показывает степень «важности» дочери для матери. Более того: дочь важна не как близкий и любимый человек, а как один из союзников в борьбе против всего мира. В переводе предлагается прием «прикрепления», которого нет в оригинале. Это связано со стремлением более эмоционально окрасить конец предложения, именно поэтому слово «поначалу» отделяется точкой.

Одним из самых сложных произведений для переводчиков считается роман «Тайнопись плоти» («Written on the Body», 1992) — так звучит название в переводе Ирины Замойской. Название романа представляется более подходящим в переводе Дианы Огановой (2002), ее вариант перевода названия — «Письмена на теле». В тексте произведения тело становится метафорой, оно представлено как книга, содержащая некоторые знания, личные рассказы, читаемые при помощи рук любимого человека. Главное действующее лицо романа повествует

о своем субъективном восприятии, об ощущении изменений, происходящих с возлюбленной во время онкологического заболевания.

Сложность перевода заключается в том, что автор не указывает гендер, возраст, имя главного персонажа, а в русском языке достаточно сложно не называть данную категорию. И, в общем, при переводе романа важно сохранять данный элемент замысла писательницы, так как это своего рода эксперимент на формальном уровне, и Дж. Уинтерсон отказывается от традиционного повествования. Автор создает язык, лишенный гендерной маркированности, то есть невозможно понять, от лица женщины или от лица мужчины ведется повествование.

Повествование романа ведется от первого лица, пример ниже позволяет утверждать, что Д. Оганова старается не менять авторский стиль там, где получается сохранить форму при практически дословном переводе и без изменения конструкций. И. Замойская меняет конструкции, однако это в данном случае не влияет на анонимность персонажа. И, тем не менее, последняя фраза у И. Замойской несколько трансформирует содержательную часть, поскольку три слова, а именно «я тебя люблю», меняют значение. Для Дж. Уинтерсон чувство любви является самоценным. Учитывая особенности биографии автора и ее первый роман, вероятнее всего, она не назвала бы эти слова «молитвой», которую «твердят», как это представлено в переводе. По сюжету романа очевидно, что персонаж не может сказать «больше нет никого на скале», поскольку любимый человек остался, хотя и не рядом, и смысл совершаемой поездки — найти пропавшую возлюбленную.

Дж. Уинтерсон (оригинал):

You did not say it first and neither did I, yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them. I did worship them but now I am alone on a rock hewn out of my own body [6, p. 9].

Перевод Дианы Огановой:

Не ты и ни я не были первыми, сказавшими эти слова, и все же, и когда ты произносишь это, и когда я произношу это — мы разговариваем как дикари, которые нашли три слова и поклоняются им. Когда-то и мне довелось поклоняться им; а теперь я здесь, со своим одиночеством, на камне, высеченном из моего собственного тела [3].

Перевод Ирины Замойской:

Не ты первая сказала это, и не я, однако ты их произносишь, а я вслед за тобой, и мы говорим, как дикари, что выучили три эти слова и твердят их, словно молитву. Тогда они были молитвой и для меня, но сейчас больше нет никого на скале, вытесанной из моего тела [4, с. 1].

Неудачный перевод предложен для «шорт, сшитых из переработанного материала», не самое правильное решение оставить слово «переработанный» в традиционной для английского языка позиции определения перед существительным. Заметным является решение по смене категории времени или залога, этот пример демонстрирует необходимость изменения грамматической структуры для сохранения гендерной анонимности рассказчика.

Дж. Уинтерсон (оригинал):

I pulled it out of the waistband of my RECYCLE shorts (yes I've had them a long time) <…> [6, p. 19].

Перевод Дианы Огановой:

Я вытаскиваю его из кармана своих «вторичного сырья» шорт, (да они были у меня долгое время) <…> [3].

Перевод Ирины Замойской:

Пистолет извлекался из-за пояса шорт «РЕЦИКЛ» (да, они служили мне долго) [4, с. 4].

Сложно объяснить выбор перевода «у меня нет жены», так как Д. Оганова на протяжении всей работы над романом старалась придерживаться концепции автора и успешно решала задачу с исключением категории рода. Можно предложить вариант «я не в браке» или «у меня нет отношений», таким образом удается, по крайней мере, не акцентировать данную категорию.

Дж. Уинтерсон (оригинал):

'When I said you might not mean it, I meant it might not be possible for you to mean it.'

'I'm not married.'

'You think that makes you free?' [6, p. 41]

Перевод Дианы Огановой:

«Когда я сказала, что может быть это несерьезно, я имела в виду, что невозможно, чтобы для тебя это было серьезно».

«У меня нет жены».

«Думаешь, это дает тебе свободу?» [3, с. 44]

Как уже было упомянуто ранее, иногда переводчику приходится изменять структуру предложения, и, чтобы не писать «ушел/ушла, оставил/а», предлагается вариант со сменой залога. В данном случае такие изменения не несут трансформации в содержательном плане, более того — они помогают не утратить дискурс, предложенный автором произведения.

Дж. Уинтерсон (оригинал):

'I love you.'

'You've loved other people but you still left them.'

'It's not that simple' [6, p. 41].

Перевод Дианы Огановой:

«Я люблю тебя».

«С другими у тебя тоже была любовь, и все же они оставлены тобой».

«Все не так просто» [3, с. 44].

Еще одним важным аспектом при переводе данного романа является необходимость сохранить поэтичность, так как в оригинале очевидна аллюзия на Песнь Песней Соломона. Однако, наравне с этим аспектом, следует оставить и научный дискурс, связанный с медицинским описанием болезни, поскольку данный языковой уровень важен для изучения проблемы телесности.

Дж. Уинтерсон (оригинал):
You are bruised all over. Burst figs are the livid purple of your skin [6, p. 91].

Перевод Дианы Огановой:
Ты вся в синяках. Лопнувшие винные ягоды — багровый пурпур твоей кожи [3, с. 107].

Сравнение цвета ягод с цветом ран вполне допустимо назвать поэтичным. В тексте романа встречаются еще и описания при помощи поэтического выражения «синяки цвета сливы». По стилю это выражение действительно напоминает поэтический язык Песни Песней, более того — данные отрывки значительно отличаются от остального текста. Автор обращается к описанию таких физических чувств, как осязание, обоняние при описании абстрактного чувства любви, но описание это не выглядит как оппозиция «душа — тело», наоборот, специально созданный язык, подобный песням из Книги Премудрости Соломона, показывает ценность именно единства души и тела, поэтому и при переводе важно отобразить «телесность», но возвышенным языком.

Дж. Уинтерсон (оригинал):
THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS OCCURS THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL. IT OCCURS AT A MORE RAPID RATE UNTIL GROWTH IS COMPLETE. THEREAFTER NEW CELLS ARE FORMED TO REPLACE THOSE WHICH HAVE DIED. NERVE CELLS ARE A NOTABLE EXCEPTION. WHEN THEY DIE THEY ARE NOT REPLACED [6, p. 86].

Перевод Дианы Огановой:
Размножение клеток путем митоза происходит на протяжении всей жизни человека. Оно происходит в более ускоренном темпе до тех пор, пока не прекратится рост. После этого создаются новые клетки, на смену умершим. Нервные клетки представляют собой существенное исключение. Когда они умирают, они не восстанавливаются [3, с. 102].

Представленные фрагменты демонстрируют, что в переводе текст не состоит только из заглавных букв, а этот факт меняет авторский замысел, касающийся структуры текста. Дж. Уинтерсон намеренно различает определенные части текста: читатель видит фрагменты с поэтическим описанием разрушения тела из-за болезни, фрагменты с медико-биологическим описанием, описание действий персонажей и развитие сюжета. Автор использует данный прием для поддержки общей концепции романа: тело состоит из частей, в человеке для любимого ценны и душа, и тело, они едины, целое состоит из фрагментов, текст состоит из разных дискурсов.

Произведения Дж. Уинтерсон с каждым следующим этапом ее творческой деятельности усложняются, этот факт актуален для разных языковых уровней, что приводит к увеличению числа сложностей для переводчиков. Дебютный роман требовал большего внимания в сфере подбора лексических единиц и в организации эмоционально окрашенных конструкций, в то время как произведение «Тайнопись плоти» ставит перед переводчиками значительно больший круг задач, связанных и со структурой произведения, и с формой, и с лексическими единицами, и с грамматическими. Следующие этапы развития

творческой деятельности Дж. Уинтерсон также характеризуются усложнением произведений, однако в данной работе рассмотрены только два романа. Переводчикам следует тщательно исследовать не только содержательный компонент, но и подтекст, предлагаемый автором, в том числе и подтекст, реализуемый посредством игры слов. Художественные произведения не могут быть корректно переведены, если переводчик руководствуется исключительно одним из подходов теории перевода. Такие тексты многогранны, и потому их перевод должен осуществляться на основе комплексного подхода, с учетом всевозможных художественных приемов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Комиссаров В. Н.* Общая теория перевода. URL: https://pnu.edu.ru/media/filer_public/2013/04/12/komissarov.pdf (дата обращения: 10.05.2022).
2. *Уинтерсон Дж.* Не только апельсины / пер. А. Комаринец. URL: https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/411973-dzhanet-uinterson-ne-tolko-apelsiny-litres.html#text (дата обращения: 10.05.2022).
3. *Уинтерсон Дж.* Письмена на теле / пер. Д. Огановой. URL: http://lib.ru/INPROZ/WINTERSON/dnevnik.txt (дата обращения: 10.05.2022).
4. *Уинтерсон Дж.* Тайнопись плоти / пер. И. Замойской. URL: https://www.rulit.me/books/tajnopis-ploti-read-8838–1.html (дата обращения: 10.05.2022)
5. *Winterson J.* Oranges Are Not the Only Fruit. URL: http://marul.ffst.hr/~bwillems/fymob/oranges.pdf (дата обращения: 15.04.2022).
6. *Winterson J.* Written on the Body. URL: https://www.docdroid.net/hdcmgba/writtenbody-pdf (дата обращения: 15.04.2022).

Предлагаемый вниманию читателей текст «Уистан Хью Оден: Мастерство. Поэтика. Поиск» был написан И. В. Арнольд в соавторстве Г. М. Ивановой и впервые опубликован в 1991 году в качестве учебного пособия крайне ограниченным тиражом. Данное исследование состоит из пяти частей. В предыдущем выпуске нашего сборника была осуществлена републикация трех первых разделов пособия (Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2022. Т. 3, вып. 2. С. 103–129). В настоящем выпуске с незначительной редакторской правкой мы републикуем две последние части — четвертую и пятую. Четвертая часть («Поэтика У. Х. Одена. Стихосложение. Образность») написана И. В. Арнольд в соавторстве Г. М. Ивановой. В пятой части («Комментарий к отдельным произведениям У. Х. Одена») стихотворения «Слова», «Странник», «Куда ты собрался?» были прокомментированы И. В. Арнольд, а стихотворения «Морской пейзаж», «Посольство», «Бард», «Сфинкс» и «В музее изящных искусств» — Г. М. Ивановой.

Все переводы «прозаических» произведений У. Одена на русский язык принадлежат авторам. Отсутствовавшие в тексте пособия названия произведений и некоторые переводы У. Одена на русский язык приводятся на усмотрение редактора в подстрочных примечаниях с пометой — *примеч. ред.* Используемые авторами пособия источники указываются под соответствующим номером из списка литературы во внутритекстовых ссылках. Общий список литературы приведен в конце публикуемой части пособия в соответствии с правилами настоящего издания.

Е. Китова (ред.)

УДК 821.111

И. В. Арнольд, Г. М. Иванова

УИСТАН ХЬЮ ОДЕН: МАСТЕРСТВО. ПОЭТИКА. ПОИСК*

IV. Поэтика У. Х. Одена. Стихосложение. Образность

Поскольку термин «поэтика» неоднозначен, необходимо прежде всего определить, в каком смысле он будет употребляться в дальнейшем.

Под лингвистической поэтикой понимают филологическую дисциплину, объектом которой выступает язык художественной литературы. Поэтикой называют также объект ее изучения — систему художественных средств писателя, жанра или литературного направления. В этом разделе пойдет речь о поэтике Одена. Совокупность тех художественных средств, которые использованы в его творчестве, представляет очень большой интерес своим разнообразием и тем, как виртуозно применяет их поэт при передаче порой очень глубокого содержания.

Учение о поэтическом языке того или иного автора включает рассмотрение:

1) звукового уровня (т. е. метрики, инструментовки, рифмы, аллитерации);

2) лексического уровня (причем в словарный состав художественного языка входит редкая, устаревшая, специальная лексика, авторские неологизмы, старинные кеннинги и другие типы);

3) преобразований слова в контексте (т. е. тропов, ненормативной комбинаторики (полуотмеченных структур), разных типов выдвижения, системы образов).

Дать исчерпывающую характеристику поэтики Одена, описать всю совокупность тех художественных средств, которые использованы в его произведениях, нам не удастся: они слишком многообразны и различны в разные

---

* Впервые опубликовано как учебное пособие: *Арнольд И. В., Иванова Г. М.* Уистан Хью Оден. Мастерство. Поэтика. Поиск. Новгород: НГПИ, 1991.

периоды его творчества. Вся его работа — настойчивый поиск новых форм и новых возможностей использования форм уже существующих. «Да будут благословенны законы метрики, которые не позволяют нам реагировать автоматически, и, заставляя нас всё снова продумать, освобождают от оков нашего Эго», — писал Оден.

Постараемся сосредоточить внимание на присущей поэту связи стихотворной формы и содержания, на решении им сложных задач звуковой организации стиха в ее связи с семантическим осложнением лексики и синтаксиса.

Почти каждое стихотворение Одена — эксперимент, поражающий виртуозным владением словом и техникой стиха в сочетании с большой философской глубиной. Постараемся показать, что его стихи интересны не только сами по себе, но и как энциклопедия всевозможных типов — жанров, рифм, ритма, метрики, аллитераций, строфики и т. д., как летопись терзавших человечество потрясений, свидетелем которых он был, и как отражение сложного пути мировоззренческих исканий.

Особое внимание предстоит обратить на национальную специфичность творчества Одена, которая у него органично сочетается с поисками новых форм стихосложения. Творческие искания поэта отражают его стремление сохранить и умножить культурные ценности английского народа. Он постоянно повторяет, что форма у него так же неотделимо связана с содержанием, как связаны тело и душа. Так, возрождение форм древнеанглийской поэзии отражает ее героическую тональность, глубокое философское и этическое содержание, а в более позднем творчестве сложно преломляется как тревога за судьбы человечества.

> Чем *бы* <…> ни стало каждое мое стихотворение, я хочу, чтобы оно было гимном, прославляющим *английский* язык, отсюда моя фанатическая приверженность к некоторым речевым *ритмам*, которые возможны *только* в нефлективном языке, богатом односложными словами, моя любовь к особенным словам, не имеющим эквивалентов в других языках и намеренное стремление избегать визуальной образности, не основанной на языковом опыте [10, p. 56], —

писал У. Оден в ответ на критические замечания С. Спендера.

Прежде чем мы увидим, как это Одену удается, напомним некоторые самые общие положения стиховедения, которые составляют важную часть поэтики.

Основой всякой поэтической техники является художественный повтор, создающий музыкальность и упорядоченность, позволяющую сегментировать текст и замечать сходство и различие между этими сегментами. Такими сегментами будут стопа, стих, строфа. Правильная повторяемость в чем-то эквивалентных элементов называется ритмом. Ритмическая повторяемость ударных слогов носит название метрики. В силлабо-тоническом стихе размер стиха определяется повторением стоп — групп из определенного для каждого размера числа слогов с одним постоянным ударением. Тоническим называется стих, длина которого определяется числом полноударных слов, а число слогов между ударениями произвольно.

Сложное отношение повторяемости в определенных позициях присуще и рифме, т. е. звуковому композиционному повтору. Свободный стих (верлибр) лишен метра и рифмы, но соблюдает заданное членение на соотносимые и соизмеримые строки. В древнеанглийском стихе композиционную и музыкальную функцию выполняет аллитерация, т. е. закономерное повторение согласных в начале ударных слогов.

Звуковое оформление поэзии Одена включает все типы инструментовки, т. е. все типы звуковой организации текста, способствующие его выразительности и эстетическому эффекту. Фонетико-стилистический подбор слов создает чередование звуков, придающих стихам определенный звуковой тембр и эмоциональную окраску. Средствами инструментовки служат звуковые повторы, аллитерации, ассонансы, рифма.

В инструментовке принято различать эвфонию (благозвучие) и звукопись, т. е. звукоподражание. Соответственно она может выполнять выразительные и изобразительные функции или те и другие одновременно. Самый типичный для поэзии вид повтора — это рифма, т. е. звуковой повтор, имеющий композиционную функцию в строфической организации и расположенный в эквивалентных позициях, преимущественно, но не обязательно, в конце или в других симметрично расположенных частях строк.

Композиционная роль рифмы состоит в звуковой организации стиха. Она маркирует строки и объединяет строки, соединяющие одну мысль в строфы, делает более ощутимым ритм стиха. Рифма может также выделять слова, особо важные по смыслу.

По слоговому объему рифмы делятся на мужские — с ударением на последнем слоге, женские — с ударением на предпоследнем слоге и дактилические — с ударением на третьем с конца слоге. Последние часто оказываются комическими, так как английскому языку они не свойственны:

> Then every shepherd to his dear was ever true and amorous
> And nymphs of seventy and more were lovely still and glamorous*.

По характеру звучания различают рифмы точные и приблизительные, ассонансы (совпадение гласных) и консонансы (совпадение согласных).

Оден применяет все возможные типы рифм, но предпочитает мужские. Впрочем, можно утверждать, что рифмами он пользуется сравнительно скупо, предпочитая композиционную роль ритма и нередко аллитерации, а рифмы выбирает самые необычные.

Рассмотрим разнообразие рифмовки в знаменитой элегии «Памяти Йетса». Она состоит из трех частей. Первая написана вообще без рифм — верлибром, во второй рифмы есть, но они нерегулярны и приблизительны, а третья, в ней шесть катренов, рифмуется смежными, парными, мужскими рифмами, очень точными, за исключением третьей и четвертой строк первого катрена, где представлен особый тип рифмы — рифма для глаза. Приведем только третью часть.

---

* Из произведения У. Х. Одена «Two Don Quixote Lyrics». — *Примеч. ред.*

Earth, receive an honoured guest:
William Yeats is laid to rest.
Let the Irish vessel lie
Emptied of its poetry.

In the nightmare of the dark
All the dogs of Europe bark,
And the living nations wait,
Each sequestered in its hate;

Intellectual disgrace
Stares from every human face,
And the seas of pity lie
Locked and frozen in each eye.

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your unconstraining voice
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse,
Sing of human unsuccess
In a rapture of distress:

In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise*.

[8, p. 141]

Последние два стиха выгравированы на памятнике самому Одену в Вестминстерском аббатстве.

Очень четкая рифмовка поддерживает четкость ритма четырехстопного хорея, делает эту часть не только элегией памяти Йетса, но и манифестом о великом значении поэзии.

Перекрестную рифму в сочетании со смежной встречаем в «Письме к Лорду Байрону», в «Письмах из Исландии», но там эта очень обычная рифма имеет и некоторую дополнительную функцию, так как воспроизводит строй стиха и ироничность самого Байрона в поэме «Дон Жуан» и придает тексту шутливо-пародийное звучание:

Excuse, my lord, the liberty I take
In thus addressing you, I know that you
Will pay the price of authorship and make
The allowances an author has to do.
A poet's fan-mail will be nothing new
And then a lord — Good lord, you must be peppered,

---

* В переводе И. Бродского:

Расступись, земля, скорбя:
сходит Вильям Йейтс в тебя.
Сей сосуд да ляжет в пух,
от ирландских песен сух.

Ночи в скверные часы
всей Европы лают псы;
стран, свернувшихся в клубок
ненависти, сон глубок.

Оскопленной мысли вид
лица встречные кривит,
в ледовитые моря
скорби взоры претворя.

Следуй прямо, следуй прочь,
песнопевец: вниз и в ночь;
твой от уст отставший глас
снова вселит радость в нас.

В сельских радостях стиха
да нальётся гроздь суха
горьких слов: давясь слюной,
пой людской удел дрянной,

чтоб в пустынях душ возник
и забил живой родник;
чтобы стал темницу дней
славить всяк живущий в ней. — *Примеч. ред.*

Like Gary Cooper, Coughlin, or Dick Sheppard,
With notes from perfect strangers…* [8, p. 15]

Оден отдает дань традиции в поэтике Байрона не только в рифмовке, но и в форме строфы, и в метрике, и в выборе фразеологии. Примеры охватных, или кольцевых, рифм, в которых созвучны первая и четвертая, вторая и третья строки, находим в некоторых «Сонетах из Китая»:

Our global story is not yet completed,
Crime, daring, commerce, chatter will go on,
But, as narrators find their memory gone,
Homeless, disterred, these know themselves defeated**.

Особую саркастичность в данном случае создает составная рифма — рифмовое окончание во второй строке состоит из двух слов *go on*, а второй элемент рифмы (в третьей строке) — одно слово *gone*. Составная рифма имеет обычно ироническое звучание. Сравните:

All things considered, I consider Iceland,
Apart from Reykjavik, a very nice land.

Выше мы упомянули виртуозность Одена. Приведем в качестве примера очень мрачную «Песню Страшного Суда» («Doomsday Song»). Игра рифмами превращается здесь в изысканное и очень сложное упражнение, которое читатель не сразу может даже заметить. Это нельзя назвать уходом в формализм, потому что содержание, которое несет эта сложная форма, тоже очень сложное и глубокое. Мы приведем только последнюю строфу, в которой раскрывается этическая проблема позднего раскаяния.

Здесь используется еще один тип рифмы, о котором мы еще не говорили, а именно многократная рифма. В песне 4 строфы по шесть строк в каждой. Схема рифм в каждой строфе: abbcac. Во всех строфах те же рифмы повторяются. Так, в первой строфе — это box/locks, во второй — mocks/shocks;

---

* В переводе Г. Шульпякова:
Простите, лорд, мне вольный тон, какой
Я выбрал для письма. Надеюсь, вы
Оцените мой труд, как таковой:
Как автор — автора. Поклонников, увы,
Послания к поэтам не новы,
Могу представить, как осточертели
И вам, и Гарри Куперу, и Рэли
Открытки типа: «Сэр! Люблю стихи…» — *Примеч. ред.*

** В переводе Ш. Крола:
Не кончилось истории движенье:
Зло, удаль, треп, стремление стяжать.
Но коль рассказчик без толку бежать
Даст памяти — потерпит пораженье. — *Примеч. ред.*

в третьей — clocks/fox, в четвертой — docks/rocks. Кроме того, в последних строчках звучит мощнейшая аллитерация:

Once we could have made the docks
Now it is too late to fly;
Once too often you and I
Did what we should not have done;
Round the rampant rugged rocks
Rude and ragged rascals run*.

Многократная рифма звучит также в стихотворении «Если бы я мог, я сказал бы тебе» («If I could tell you»), где она в сочетании с другими долгими гласными и дифтонгами создает особую грустную напевность. Приведем несколько строф. Всего их шесть, а рифм только две:

Time will say nothing but I told you so,
Time only knows the price we have to pay;
If I could tell you I would let you know.

There are no fortunes to be told although,
Because I love you more than I can say,
If I could tell you I would let you know.

The winds must come from somewhere when they blow,
There must be reasons why the leaves decay;
Time will say nothing but I told you so.

Perhaps, the roses really want to grow,
The vision seriously intends to stay;
If I could tell you I would let you know.

По положению в стихе рифмы могут быть не только конечными, но и внутренними, и начальными. Начальными, или головными, называют обычно рифмы, соединяющие начало одной строки с концом предыдущей. У Одена такие рифмы встречаются редко, зато внутренние представлены неоднократно. В стихотворении «Золотой век» в первой части описывается век полного счастья человечества, которое прервал приход злого волшебника, и все изменилось:

There came instead,
Grief, unbelief,
Lies, sighs,
Lust, mistrust,
Guile, bile

* В переводе В. Постникова:
Когда-то могли мы встречаться запросто,
Когда-то с тобой мы делали глупости,
Сейчас уже поздно летать мальчикам;
Сейчас негодяи вокруг крутятся. — *Примеч. ред.*

Hearts grew unkind
Minds blind,
Glum and numb
Without hope or scope.
There was hate between states,
A life of strife,
Gaols and wails,
Donts, wonts,
Cants, shants,
No face with grace,
None glad, all sad.

В стихотворении «Гимн в день Святой Цецилии» / «Anthem for St. Cecilia day» (Святая Цецилия считается покровительницей церковной музыки), посвященном композитору Бенджамену Бриттену, нечетные строки имеют внутренние женские рифмы, а четные — более обычные конечные мужские:

In a garden *shady* this holy *lady*
With reverent cadence and subtle psalm,
Like a black *swan* as death *came on*
Poured forth her song in perfect calm.

Святая Цецилия для английской поэзии — героиня традиционная, этот образ разрабатывали Дж. Чосер, Дж. Драйден, А. Поп и другие, поэтому и здесь проявляется некоторое сохранение национальной традиции, но одновременно возникает тенденция к пародийности. Продолжая игру рифмами, дополняя ее звуковыми перекличками, ассонансами и аллитерациями, Оден придает стихотворению о христианской мученице озорное звучание. Поэтому рассматривать подобное стихотворение как обращение Одена к религиозной теме представляется упрощенным, хотя других произведениях оно существует.

Эмоционально-экспрессивная информация передается прежде всего не в словах, а за счет звуковой организации; конец второй строфы звучит так:

At sounds so *entrancing* the angels *dancing*
Came out of their trance into time again
And around the *wicked* in Hell's abysses
The huge flame *flickered* and eased their pain.

Композиционная функция рифмы здесь усложняется тем, что внутренняя рифма соединяет в первом случае полустишия одной строки, а во втором — два следующих друг за другом стиха.

Стилистика художественного текста и поэтика, в отличие от лингвостилистики, изучающей только сигналы первичной семиотической системы (языка), должна учитывать отражение в литературном произведении взаимодействия различных семиотических систем. В этом случае экспрессивность, созданная фоническими средствами, подкреплена за счет эстетической активности другой семиотической системы: в воображении и сознании читателя пробуждаются ассоциации, связанные с музыкой и танцем. При этом религиозная музыка

есть нечто привычное, но танцы ангелов создают несколько необычную ироническую комбинаторику понятий.

Для того чтобы показать, что подобное взаимодействие разных семиотических систем у Одена необязательно и что он может достигнуть большой экспрессивности и в пределах возможностей языковой системы, приведем пример, где ироническое звучание опирается на омонимичность рифмы и, следовательно, имеет характер игры слов:

Those who will not *reason*
Perish in *the act*;
Those who will not *act*
Perish for that *reason*.

Конечно, мы не станем утверждать, что каламбур — английское явление, но в силу особенностей строя этого языка он очень распространен именно в английском юморе:

Man must either *fall in love*
With someone or something
Or else *fall ill*.

Оден не останавливается в своих поисках новых звучаний. Изощренную роль в строфической организации стиха играет так называемая аналитическая рифма. Поэт часто задумывается над судьбами своей любви, своего поколения, над будущим. Такой настроенности соответствует необходимость замедленного прочтения, вдумчивого, внимательного анализа звучания. Музыкальность приведенного ниже стихотворения благодаря высокой звуковой связанности и инструментовке воспринимается на слух, и она выше, чем при обычной канонической рифме. Но увидеть аналитическую рифму может только тот, кто будет читать очень внимательно, а тема этого требует:

That night when joy began
Our narrowest veins to flush,
We waited for the flash
Of morning's levelled gun.

But morning let us pass,
And day by day relief
Outgrows his nervous laugh,
Grown credulous of peace,

As mile by mile is seen
No trespasser's reproach,
And love's best glasses reach
No fields but are his own*.

* В переводе А. Страхова:
В ту ночь, когда восторг
По венам в нас бежал,

В первой и третьей, второй и четвертой строках каждой строфы совпадают гласные, а согласные рифмуются в другом порядке по схеме не перекрестной, как у гласных, а охватывающей рифмы.

В истории английской поэзии аллитерация была, по мнению В. М. Жирмунского, как бы особым видом, эмбрионом рифмы [4, с. 383]. Эта ее функция тоже подхватывается Оденом. Обновляя состав рифм, он использует промежуточный тип — консонантную рифму. Начало строки рифмуется с первой буквой последнего слова предыдущей строки. Выдержать такую сложную схему на протяжении всего текста трудно, и мы находим этот тип рифмовки и в части текста. Приводим только половину последней строфы лирико-философского стихотворения:

We, my darling, for our sins
Suffer in each other's woe,
Read in injured eyes and hands
How we broke divine commands
And served the Devil*.

Нетрудно видеть, что необычная консонантная рифма сочетается здесь с канонической рифмой, а в последней строке полустрофы усиливается изменением метра и повтором звука [d] в концах слов, что создает очень жесткую интонацию. Кроме того, сторонники звукового символизма отметили бы при этом, что звук этот дает печальные ассоциации.

Таким образом, Оден склонен комбинировать различные эвфонические эффекты и возможности и варьировать все их типы, что придает его стиху то музыкальность, то необычную мужественную твердость и энергию.

Поиски новых созвучий в рифмах и новых типов рифм, изменение условия фонетической точности, стремление к обновлению традиционного набора рифм встречается у многих поэтов. Для Одена же особенно характерно непрерывное расширение арсенала художественных средств за счет разных неточных и приблизительных рифм и путем объединения в рифмы далеких по смыслу слов, что иногда создает комический или сатирический эффект.

Постоянно обновляя свою технику, Оден, например, придает позиционные характеристики рифмы словесным повторам. Так, в сатирическом стихотворении о судьбе и природе человека «As He Is», состоящем из семи

Залп утра каждый ждал,
Лишь полыхнет восток.

Но милостив рассвет,
И с каждым днем покой,
Что рос в тиши, сильней
Чем утра нервный смех,

Никто и не узрит
Преступника позор,
В очках любви твой взор
Ее лишь различит. — *Примеч. ред.*

* Из стихотворения У. Х. Одена «Though determined Nature can…» — *Примеч. ред.*

строф (в каждой из которых по восемь строк), зарифмованными abacbdcd, одно слово из третьей строки повторяется в четвертой, а слово на седьмой повторяется в восьмой строке, и к этому еще добавляется анафорический повтор. Приведем только последнюю строфу, описывающую горькую судьбу колонизатора. Вот эта строфа:

Fresh love betray him, every day
Over his green horizon
A fresh deserter rides away,
And miles away birds mutter
Of ambush and of treason;
To fresh defeats he still must move,
To further grief and greater
And the defeat of grief.

Поэты, по мнению В. М. Жирмунского, более сведущи в вопросах поэтического искусства, чем ученые-филологи. К Одену это приложимо в полной мере. Большой знаток древнеанглийской поэзии, он возродил в своих стихах многое из национальной традиции. Нам еще придется остановиться на этом применительно к анализу стихотворения «Странник». Возрождение традиций древнеанглийской поэзии он осуществляет на всех уровнях: метрическом, восстанавливая в правах тоническое стихосложение, эвфоническом, широко применяя аллитерацию, морфолого-стилистическом (в своих неологизмах-кеннингах и сложных словах), тематическом и идейно-философском.

Остановимся кратко на аллитерации. В широком смысле этого слова аллитерация есть повтор согласных или гласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов. Оден иногда доводит ее до крайности:

Round the rampant rugged rocks
Rude and ragged rascals run.

В древнеанглийском стихе аллитерация служила не только для инструментовки, она была организующим стих приемом метрической композиции. Стих был не рифмованным, а аллитерирующим. Строка разделялась цезурой на два полустишия. Первый ударный слог второго полустишия аллитерировался с одним, а чаще с двумя ударными слогами первого полустишия.

Совмещение принципа аллитерации с современной тематикой (лазерами, искусственным интеллектом, телефонами подслушивания) интересно проследить на большом стихотворении «Пролог к шестидесятилетию» («Prologue at Sixty»). Обосновавшись в маленьком австрийском городке, поэт рассказывает о том, что его окружает, о природе, пейзажах, истории места, по которому прошло много войн, не приносивших ничего хорошего, говорит и о себе, и о том, что ему непривычен неанглийский пейзаж, о том, что его собственные предки были, вероятно, морскими пиратами, а кто он сам, он не знает. Он не американец, но житель Нью-Йорка, читающий «Таймс» на странице, где помещаются некрологи. Все это передано классической древнеанглийской аллитерацией, часто даже аллитерирующей сочетания

из двух согласных, причем все правила двух созвучий в первой половине строки и одного во второй соблюдены.

Контрастирует ли старинная форма с современным содержанием? Да, это контраст, но противоречия формы и содержания здесь нет, а есть стремление показать связь настоящего и прошлого. Это некая ностальгия, к которой он все время возвращается, то называя себя Сыном Севера (с большой буквы), то употребляя применительно к себе эпитет «перемещенный». Приведем только одну строфу, в которой говорится о предках, и предки противопоставляются жестоким и изнеженным римлянам, и другую, где подчеркнут технический прогресс:

Rapacious pirates my people were,
crude and cruel, but not calculating,
never marched in step nor made straight roads,
nor sank like senators to a slave's taste
for grandiose buildings and gladiators.

<…> Who am I now?
An American? No, a New Yorker,
who opens his Times at the obit page,

whose dream images sate him already,
awake among lasers, electric brains,
do-it-yourself sex manuals,
bugged phones, sophisticated
weapon-systems and sick jokes.

В тех частях текста, где речь идет о современном техническом прогрессе, аллитерационная схема соблюдается уже менее строго.

Но однозначной зависимости здесь, разумеется, нет. При описании современного американского мегалополиса в стихотворении «Город без стен» («City Without Walls») монолог, произнесенный в середине Манхэттена на улице в три часа утра, тоже не рифмован, а оформлен аллитерацией, то усиливающейся, то ограниченной двумя совпадающими элементами. Метрически это стихотворение не отличается от «Пролога к шестидесятилетию»:

Small marvel, then, if many adopt
cancer as the only offered career
worth while, if the wards are full of
gents who believe they are Jesus Christ
or guilty of the Unforgivable Sin…

Заметим, что если в древнеанглийском стихосложении организующим принципом метрической композиции была аллитерация, а конечная рифма появлялась рядом с ней как факультативный признак, то в современной поэзии имеет место обратное. Нормой, хотя и не жесткой, стала рифма, а аллитерация служит добавочным средством для выделения самого важного.

Впрочем, она применяется и в нерифмованных стихах. Таков эффектный конец первой части приведенного выше стихотворения «Памяти Йетса»:

What instruments we have agree
The *day* of his *death* was a *dark* cold *day*.

Правоту В. М. Жирмунского в его суждениях о прозорливости поэтов подтверждают слова Одена на конверте начитанной им пластинки своих стихов: «Формальная структура стихотворения неотделима от его содержания, напротив, они так же тесно связаны, как тело и душа. При чтении стихотворения в книжке форма схватывается сразу же, но слушая декламацию, структуру иногда очень трудно услышать». Поэтому Оден дает метрические пояснения к стихам, которые читает, тщательно отмечает число слогов в силлабических стихах и число ударений в тонических. Стихотворение «Столица» («The Capital») — нерифмованное, оно состоит из четверостиший по пять ударений в каждой строфе. Две последние строфы этого стихотворения, обращенного к городу, манящему и губительному, звучат так:

In unlighted streets you hide away the appalling;
Factories where lives are made for a temporary use
Like collars or chairs, rooms where the lonely are battered
Slowly like pebbles into fortuitous shapes.

But the sky you illumine, your glow is visible far
Into the dark countryside, enormous and frozen,
Where hinting at the forbidden like a wicked uncle,
Night after night to the farmer's children you beckon*.

Большое число двусложных и трехсложных слов делает ритм весьма ощутимым и даже зловещим.

Возрождение тонического стихосложения, основанного на равном числе ударных слогов в строке безотносительно к числу неударных, осуществлялось не только Оденом, но и Дж. М. Хопкинсом и Т. С. Элиотом. Эта характерная для раннеанглийской поэзии метрика была в XIII–XIV вв. вытеснена континентальной силлабо-тонической системой и сохранилась преимущественно в народных балладах. Обращение к балладному жанру свидетельствует именно о национальном английском характере искусства Одена.

Что касается мелодики современной английской речи, то стих Одена отражает ее, когда бывает разговорным. В качестве примера приведем стихотворение «Теперь Венера скажет несколько слов» («Venus Will Now Say a Few Words»):

---

* В переводе А. Страхова:

На темных улицах прячешь подальше ужас;
Заводы, где жизни — для временных нужд, как стулья
И хомуты; комнатушки, где одиночки
Сплющены, словно галька, в случайные формы.

Но ты озаряешь небо своими огнями,
Видными в сельской местности отовсюду;
На запретное намекая, как мерзкий дядя,
Ночами детишек фермера ты прельщаешь. — *Примеч. ред.*

Since you are going to begin today
Let us consider what it is you do,
You are the one whose part it is to lean
For whom it is not good to be alone.

Преобразование значений слов («приращение смысла») в контексте стихов Одена и возникновение на этой основе словесных художественных образов — одна из тайн его поэтического мастерства, основа его поэтики. Приближаясь к открытию этой тайны, мы неизбежно должны, хотя бы в общих чертах, коснуться проблемы словесного художественного образа.

Проблема художественного образа, в широком значении этого понятия, — одновременно общеэстетическая и практическая проблема любого вида искусства. Можно сказать, что специфика любого искусства есть специфика образности. Художественные образы имеют характерные черты на разных исторических этапах развития искусства и у каждого отдельного писателя.

Художественный образ в любом виде искусства не претендует на фактическую достоверность. В произведениях художественной литературы «материалом» образов служат слова, их сочетания, сложные взаимообусловленные и взаимозависимые отношения на парадигматической и синтагматической оси художественной структуры целого произведения. В литературном произведении слово не перестает быть словом, не превращается в ощущение или наглядное представление в каком угодно контексте. Структура словесного образа как структура идеальных систем есть отражение в сознании систем материальных. В силу неисчерпаемости материи невозможно охватить анализом ее структуру. Структуры же идеальных систем воспроизводят ограниченную, конечную часть соответствующих материальных структур и, следовательно, могут быть изучены.

В 20-е годы А. А. Потебня впервые исследовал особенности словесного образа как языковой знаковой системы. Целостность образа А. А. Потебня усматривал в диалектической связи его семантики и структуры, определяя образ как «синтез трех моментов — формы, внутренней формы и содержания» [7, с. 175].

Для А. А. Потебни внутренняя форма — это отношение мыслительного содержания к сознанию: она показывает, как человек представляет себе свою собственную мысль. И материал, и содержание необходимы, но их единство скрепляется исключительно внутренней формой, которая представляет собой ядро образа и характеризует самые существенные его проявления. Исследования А. А. Потебни позволили найти точки соприкосновения между словом и образом. Для А. А. Потебни язык был не материалом образа, а самой поэзией. Он утверждал, что слово имеет все свойства художественного произведения, т. е. рассматривал словесный образ как элемент художественной системы всего произведения, обладающий основными признаками этой системы.

Основные положения теории А. А. Потебни получили дальнейшее развитие в трудах Г. О. Винокура, который пришел к выводу о независимости наличия образности в слове от его метафоричности. Основную особенность поэтического языка Г. О. Винокур видел в том, что

это «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения [3, с. 350].

Г. О. Винокур подчеркивал, что учение А. А. Потебни о внутренней и внешней форме слова нельзя понимать буквально, поскольку суть художественной речи не сводится к оживлению внутренней формы слова, и раскрытие этимологии слова в художественном тексте встречается не часто, но в понятии о внутренней форме слова угадано существенное свойство художественной речи.

Продолжая и развивая учение А. А. Потебни и теоретические взгляды Г. О. Винокура, В. В. Виноградов прослеживал связь словесных образов с тенденциями образности в семантике общенародного языка и подчеркивал в связи с этим важность лингвистических методов в исследовании образности литературного произведения. Он считал исходной точкой словесно-образной структуры художественного произведения образ, запечатленный в слове или другой единице речи. Взгляд В. В. Виноградова на словесный образ как на художественный синтез или обобщающий символ, который определяет всю композицию произведения, нашел отражение в отмеченных им свойствах словесного образа, таких как: 1) способность отдельного словесного образа содержать в себе все характерные черты словесно-образной структуры произведения в целом; 2) связь словесных образов данного произведения конкретного автора с образной системой семантики общенародного языка; 3) зависимость структуры и семантики словесных образов писателя от его творческой манеры, степени таланта, идейной позиции и литературного опыта [2, с. 127–128].

Важно также принять во внимание точку зрения на природу словесного художественного образа С. Ульмана, поскольку для него словесный художественный образ — это слово, его семантический механизм и функция в тексте. С. Ульман заостряет внимание на различной функции и значимости образов: одни образы несут бóльшую семантическую и эмоциональную нагрузку — это образы-символы, выделяющие главные темы произведения; другие имеют локальное значение, характеризуя отдельные детали изображаемых явлений, событий, пейзажа и т. д. [11].

Исследователь рассматривает образы в плане экспрессивности и оценочности, в том смысле, что образы могут вызывать различный эффект: восприниматься как насмешка, осуждение, сочувствие и т. д. С. Ульман обстоятельно исследовал явление синестезии, т. е. перехода из сферы, воспринимаемой одними органами чувств, в область других. Например, из области тактильных — в область зрительных или слуховых. Так, у Одена мы наблюдаем «перевод» его впечатлений от картины Брейгеля Старшего «Смерть Икара» в словесные воплощения. Такое свойство некоторых словесных образов расширяет возможности художественного изображения действительности. С. Ульман выделяет основные функции словесных образов, конкретизируя и классифицируя их по степени семантической и эмоциональной значимости, а также в плане экспрессивности и оценочности:

1) выделение главных тем и лейтмотивов произведения;

2) раскрытие мотивировки событий и поступков;

3) передача эмоционального, оценочного и экспрессивного отношения к изображаемому;

4) воплощение философских идей;

5) воплощение переживаний, которые нельзя выразить словами.

В классификации С. Ульмана привлекает то, что прослеживается связь отдельных словесных образов с темой всего произведения и их роль в раскрытии мотивировки событий и поступков персонажей. Существенно также выделяемое С. Ульманом свойство образов воплощать философские идеи. Вызывает возражение пункт пятый, так как речь идет о словесном образе. Вероятно, здесь имеются в виду возникающие в образе коннотативные значения слов, несущие добавочную информацию, выражающие эмоциональное отношение автора к изображаемым событиям, а также ритмическое построение словесного образа, но ведь и ритмика возникает при особом подборе слов с определенной звуковой формой. Кроме того, признавая справедливым разделение словесных образов по степени отражения ими главной темы произведения на описательные и символические (по классификации В. А. Зарецкого — микрообразы и сложные образы; первоначальные и производные; локализованные и нелокализованные образы [5]), следует, однако, согласиться с тем, что и любой словесный образ в какой-то степени служит раскрытию темы, лейтмотива произведения. Например, если описательный (локализованный) образ дает представление о какой-то черте характера персонажа, то это один из штрихов в решении автором художественной задачи. Все дело в том, что каждый образ должен вписываться в систему художественных образов определенного произведения.

Словесные художественные образы — это не только элементы художественной системы конкретного литературного произведения, они находятся между собой в определенных связях и отношениях, среди которых выделяются главные — системообразующие, обеспечивающие системе относительно свободное функционирование. Системообразующие отношения — подсистемы непредсказуемости, оригинальности художественного текста. Функционирование художественной системы опирается на упорядоченность ее элементов, отношений и связей. К такому обобщению приходит стилистика декодирования, и именно с этих позиций мы будем рассматривать своеобразие поэтики Одена.

Хотя поэзия отличается дополнительными по сравнению с прозой трудностями анализа, налагаемыми ритмом, метром, рифмой, она в то же время благодаря этим ограничениям более упорядочена и пространственно обозрима. Стихотворение — это не только метрическое явление. В него органически включены и богатство образов, глубина, широта мысли и чувства, личность поэта, его мировоззрение.

В поэзии Одена читатель находит многообразие рифм и ритмов, поэтической интонации, полифонию идей, философских обобщений, которые, повторяясь конвергенцией тем, обретают символические функции. Нередко у Одена образ и символ совпадают в одном слове. Осознание символа в стихах Одена обычно возникает после повторного прочтения всего произведения. Оден как бы предлагает читателю вникнуть в глубинный смысл стиха.

Названия его стихов часто символичны, в чем можно убедиться, например, при анализе текстов сонетов «Бард» и «Сфинкс» (см. часть V).

Образность художественного текста заключается как в символической природе слова, в оживлении его внутренней формы, так и во взаимосвязи внешней формы с внутренней формой слова как фактора, обусловливающего само присутствие образа. Образность поэтического текста неразрывно связана и со стиховой субсистемой и должна рассматриваться на фоне контекста художественного произведения. Поэтический текст, как и любое произведение искусства, содержит линейную (содержательную, тематическую) и нелинейную (эмоциональную, оценочную) информацию, связанную с экстралингвистическими факторами. В конечном счете именно это обстоятельство позволяет говорить об активной функции искусства, в том числе и поэзии, о его влиянии на человека как личность и на общество в целом.

V. Комментарий к отдельным произведениям У. Х. Одена

WORDS	**СЛОВА**
A sentence uttered makes a world appear	В произнесенной фразе мир явлений
Where all things happen as it says they do;	Так выглядит, как сказано о нем:
We doubt the speaker, not the tongue we hear:	Оратор лжив, язык же — вне сомнений:
Words have no word for words that are not true.	Слов лживых в словаре мы не найдем.
Syntactically, though, it must be clear;	И синтаксис не терпит искажений:
One cannot change the subject half-way through,	Предмет в повествованье есть любом,
Nor alter tenses to appease the ear:	Для гладкости не путаем спряжений;
Arcadian tales are hard-luck stories too.	В рассказ аркадский верится с трудом.
But should we want to gossip all the time,	Но кто бы предавался пересудам,
Were fact not fiction for us at its best,	Когда б ступила явь на наш порог;
Or find a charm in syllables that rhyme,	Кто слух склонял бы к рифменным причудам,
Were not our fate by verbal chance expressed,	Не представай судьба в мельканье строк,
As rustics in a ring-dance pantomime	Как в пантомиме, сыгран сельским людом,
The Knight at some lone cross-roads of his quest?	Вдруг — Рыцарь на распутье, одинок?
	(Перевод С. Сухарева)

КОММЕНТАРИЙ

Своим сложным логико-философским содержанием стихотворение представляет известную трудность для интерпретации. Название и первое прочтение показывают, что тема стихотворения — отношение языка и искусства к действительности и что по форме это сонет.

Его четырнадцать строк образуют два четырехстишия катрена, вместе составляющих октаву, и два трехстишия терцета, составляющих секстет. Сонет, таким образом, отличается от шекспировского, который сегментируется на три катрена и заключительное двустишие. Оден здесь обращается к классическому итальянскому сонету Петрарки.

Рифмы в сонете точные и звучные. В октаве только две равнозвучных рифмы, которые расположены в катренах как опоясывающие и смежные (abba, ab- ba). В секстете тоже только две рифмы, но расположены они перекрестно (cac, ded).

Внутренняя композиция сонета так же строго регламентирована, как и его рифмовка, и поэтому при толковании содержания удобно основываться на том, что известно о правилах этого построения. Они состоят в следующем: первый катрен содержит экспозицию темы, второй ее детализирует, на стыке октавы и секстета происходит перелом, секстет по содержанию контрастирует с октавой, образуя антитезис. В последнем стихе, «замке» сонета, — его идее дается яркое образное воплощение.

Используем эту схему как основу интерпретации. Экспозиция, содержащаяся в первом катрене, называет тему, заглавие подкрепляется словами той же лексико-семантической группы: *sentence, utter, say, speaker, tongue, hear, words*; две другие малочисленные, но важные группы — *world, things, happen* и *doubt, true* — относятся к обозначаемой в языке действительности и к истинности. Таким образом, наше первоначальное понимание темы подтверждается. Эта тема — отражение мира в системе языка, речи (слово противопоставлено высказанному предложению, т. е. речи) и проблема истинности. Предложение создает свой мир, в котором все происходит так, как в этом предложении сказано, имплицируется возможность расхождения этого мира с действительным.

Говорящему мы можем не поверить, но в словах языка неправды нет, и это подчеркнуто повтором. Второй катрен эту тему развивает, отмечая обязательность следовать при создании предложения ясным правилам синтаксиса и грамматики. Первая лексико-семантическая группа пополняется здесь новыми словами, а слово *sentence* заменено местоимением. Последняя строка второго катрена, т. е. граница между октавой и секстетом, дает теме новый поворот: предметом оказывается уже не речь вообще, а художественная речь — «Аркадские сказки».

Тут необходим добавочный комментарий, как это обычно необходимо при появлении в поэтическом тексте аллюзии в виде топонима, так как она обычно влечет за собой импликации и ассоциации. Греческая Аркадия традиционно считается страной счастья и сельских радостей. Аркадские истории должны быть веселыми пасторалями, но поэт говорит, что они могут повествовать и о горькой судьбе. По-видимому, здесь уместно вспомнить латинское крылатое выражение Et in Arcadia ego, которое встречается как надпись на гробницах и означает, что и в счастливой Аркадии к человеку приходит смерть и что счастье может быть утрачено. Следовательно, в самой веселой истории может быть и печальная сторона.

Эта строка подготавливает переход к секстету. Контраст между октавой и секстетом несколько напоминает эффект «обманутого ожидания». Читатель ждет, что ему объяснят, как лжива речь и как правдив язык, но на самом деле поворот оказывается иным. Секстет облечен в форму риторического вопроса, который антропоцентричен в том смысле, что касается уже не абстрактной сферы языка, а людей и их судеб («мы», «для нас», «наш») и нашего отношения к содержанию поэзии.

Известно также, что во втором терцете должно произойти быстрое завершение идеи, противопоставленной идее октавы, и что последний стих секстета должен дать главный образ всего сонета.

Этот образ сначала кажется совсем неожиданным. В этом семантическом фокусе текста появляется фигура одинокого рыцаря, подвиг которого пытаются, пусть примитивно, изобразить в деревенских хороводах-пантомимах. Тут приходится обратиться еще к одному типу толкования, а именно искать объяснения в контексте всего творческого наследия поэта. Действительно, образ странствующего рыцаря, совершающего подвиги в поисках идеала, — один из центральных в творчестве Одена. Он символизирует самого поэта в его неутомимых поисках истины. А слово «поиск» — одно из ключевых в его стихах. В сонете образ подан с самоиронией, с некоторым снижением: одинокого рыцаря на перепутье изображают в простенькой сельской пантомиме. Читатель понимает, что в искусстве мир отражается неполно и несовершенно, и все же оно может предсказать нашу судьбу.

Предложенная интерпретация сонета дает лишь одно из возможных его толкований и, разумеется, неполное. Единственно верного, исчерпывающего толкования поэтического текста быть не может, и каждый читатель вносит что-то свое. Понимание, можно сказать, имеет полевую структуру, выделяет в центре то, что представляется главным, а на границах этого поля возможны и другие оттенки трактовки вечных тем связи языка и действительности, искусства и жизни.

SEASCAPE

Look, stranger, on this island now
The leaping light for your delight discovers,
Stand stable here
And silent be,
That through the channels of the ear
May wander like a river
The swaying sound of the sea.

Here at a small field's ending pause
When the chalk wall falls to the foam,
and its tall ledges
Oppose the pluck
And knock of the tide
And the shingle scrambles after the sucking surf,
And a gull lodge
A moment on its sheer side.

Far off like floating seeds the ships
Diverge on urgent voluntary errands,
And this full view
Indeed may enter
And move in memory as now these clouds do,
That pass the harbour mirror
And all the summer through, the water saunter.

МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ

Взгляни, пришелец, на этот остров,
Словно колеблемый зыбкими бликами;
Постой безмолвно
Над крутизной.
Пусть ушные раковины твои наполнит,
Вливаясь неспешным потоком,
Мерный рокот морской.

Здесь, у кромки поля, помедли,
Где обрываются в пенный вал меловые
огромные глыбы,
Отражая снова и снова
Натиск и плеск прибоя,
И шуршат голыши, устремляясь вослед
за всхлипываньем отлива,
Качающего чайку наклонной волною.

В отдаленье — как пушинки семян — корабли
Расходятся к желанным пределам;
И простор неохватный этот
Без остатка в память войдет
И будет в ней плыть и плыть,
как нынешним летом
Облака над гаванью отраженьем зеркальным
Проплывают лениво в колыхании вод.

(Перевод С. Сухарева)

КОММЕНТАРИЙ

Стихотворение состоит из трех строф. В первой и третьей строфах по 7 строк, во второй — 8 строк. Стихотворение написано необычной формой ямба (по классификации В. В. Иванова).

На фоне ритмического разнообразия прослеживается система интонационных и синтаксических параллелизмов: это 3-я и 4-я строки в 1-й строфе, во 2-й и в 3-й:

1. Stand stable here
   And silent be
2. Oppose the pluck
   And knock of the tide
3. And this full view
   Indeed may enter.

Анафорическое «and» усиливает параллелизм внутри строф и между строфами. 1-я строфа заканчивается четким, плавным ритмом 5-й, 6-й и 7-й строк, воспроизводящим мерный шум морского прибоя. Подобной четкости ритма и строгости рифмы не наблюдается более нигде в стихе:

That through the channels of the ear
May wander like a river
The swaying sound of the sea.

В 7-й строке 1-й строфы заключен главный, ключевой образ стиха: The swaying sound of the sea.

Кроме четкого ямбического строя здесь используется аллитерация s-s-s в словах swaying, sound, sea, которые передают главные семантические значения стиха. Эти слова и в семантическом, и в звуковом плане согласуются с заглавием — «Seascape».

Во 2-й строфе особую семантическую функцию выполняет ритмическая аномалия — слоговой перенос:

And the shingle scrambles after the suck-
ing surf

В результате слогового переноса, нарушающего грамматические правила, возникают уникальные ассоциации и соответствия. Узкий сегментный канал языка расширяется, возникает добавочная (эмоциональная) информация, создается индивидуальный поэтический ритм. В этом случае слоговой перенос помогает создать звуковой образ морского прибоя. И снова, как и в 1-й строфе, эффект усиливается аллитерацией: s-s-s и ассонансом: ae — a. Благодаря такому строению строфы морфемы suck, -ing выступают не в грамматическом, а в паронимическом, или поэтическом смысле. Звуковая ассоциация подсказывает поэту звуковую метафору: the sucking surf. Эта метафора семантически и в звуковом отношении согласуется со звуковой метафорой в 3-й и 4-й строках 2-й строфы:

Oppose the pluck
And knock of the tide.

Здесь метафора основана на внутренней рифме: knock-pluck, также поддержанной аллитерацией k-k и ассонансом, т. е. конвергенцией, «пучком стилистических приемов».

В 3-й строфе звуки прибоя приглушены, лишь едва улавливаются отголоски аллитераций и ассонансов, разбросанные по всей строфе: seeds, ships, pass, saunter.

Ключевое слово 3-й строфы — слово view. Оно семантически связано с заглавием стиха — «Seascape» и эквивалентно словосочетанию harbour mirror на лексическом (синонимическом) уровне. Поэт концентрирует внимание читателя на уходящих вдаль кораблях — «like floating seeds the ships», на облаках, отраженных в зеркале залива, — «move in memory as the clouds do».

Художественный образ моря здесь основывается на зрительных представлениях. Поэт призывает читателя вместе с лирическим героем сохранить в памяти красоту морского пейзажа и мерный шум морского прибоя. Отсутствие звукового образа в 3-й строфе переключает восприятие читателя на зрительный образ, подсказывает необходимость вернуться к первым двум строфам, т. е. призывает к медленному, вдумчивому чтению, а это согласуется с задачами комплексного анализа художественного текста, конечной целью которого стало приобщение к «искусству быть читателем», согласно известной формулировке Л. В. Щербы.

Система образных средств каждого произведения определяется его конкретным содержанием. Главная художественная задача стихотворения «Seascapes» — создание звукового образа моря в сочетании с живописным образом морской панорамы, основывающимся на зрительных представлениях и слуховых ассоциациях читателя. Поэтому на первый план анализа этого стиха был выдвинут фонетический уровень, который был рассмотрен во взаимосвязи и взаимодействии с другими уровнями и всем текстом.

Проведенный анализ позволяет сделать выводы о том, что звуковой художественный образ в поэтическом тексте основан на специфике звуковой организации всего текста, но не тождествен ей, что семантизация фонетических и стилистических приемов происходит в процессе взаимодействия элементов фонетического уровня художественной структуры текста с элементами других уровней и художественным целым на парадигматической и синтагматической оси.

THE WANDERER	СТРАННИК
Doom is dark and deeper than any sea-dingle, Upon what man it fall In spring, day-wishing flowers appearing, Avalanche sliding, white snow from rock-face, That he should leave his house, No cloud-soft hand can hold him, restraint by women; But ever that man goes. Through place-keepers, through forest trees, A stranger to strangers over undried sea, Houses for fishes, suffocating water, Or lonely on fell as chat, By pot-holed becks A bird stone-haunting, an unquiet bird.	Судьба темна и глубже впадин моря. Бывает с человеком, что весной Цветов растущих к свету появленье, Движение лавины, снег на круче — Всё понуждает бросить дом. И нежная как облако рука жены не удержит Его, и он Пройдет дома ночлежные, чужой К чужим чрез лес, невысохшее море, Жилище рыб, удушливую воду — Иль одинок, как каменка, на фьельде В рытвинах рек, как птица, Тревожная, в гранитных скалах птица, —
There head falls forward, fatigued at evening, And dreams of home, Waving from window, spread of welcome Kissing of wife under single sheet; But waking sees Bird-flocks nameless to him, through doorway voices Of new men making another love.	И там задремлет, к вечеру усталый, Приснится дом, — Привет из окон, радость встречи И поцелуй жены под той же простынею; Проснувшись, видит Безвестных стаи птиц и голоса за дверью Других людей, свершающих любовь.
Save him from hostile capture, From sudden tiger's leap at corner; Protect his house, His anxious house where days are counted From thunderbolt protect, From gradual ruin spreading like a stain; Converting numbers from vague to certain, Bring joy, bring day of his returning, Lucky with day approaching, with leaning dawn.	Храни его от вражьего плененья И от прыжка на повороте тигра, И дом его, Тревожный дом, где дням ведется счет, От молний сохрани, От разрушения, что расползается, как плесень, И, сделав ясным смутное число, Приблизь им радость, час его возврата С грядущим днем, с склонившейся зарей. (Перевод Е. Тарасова)

КОММЕНТАРИЙ

Выше уже шла речь о стихотворении «Странник», увидевшем свет в сборнике 1930 г.; указывалось его значение для воссоздания и продолжения национальной традиции в творчестве Одена. Но интерпретация этого интересного произведения была далеко не полной, поэтому к нему целесообразно вернуться.

Мы уже отмечали, что для его понимания надо знать характерные особенности поэтики, синтаксиса и лексики древнеанглийской поэзии. Как и в древнеанглийской поэзии, стих акцентный, аллитерированный, без рифм. Рассмотрим теперь еще одну, возрожденную Оденом, ранее не упоминавшуюся особенность, а именно стремление к символическому толкованию явлений

природы и утверждение единства человека и природы. При интерпретации будут использованы такие важные принципы стилистики декодирования, как понятие сильной позиции и выдвижения по типу конвергенции. Композиционно стихотворение делится на три части. В первой части стихотворения рассказано, как с наступлением весны мужчина уходит из дома, и женская любовь не может его удержать, как дорога его лежит через леса и моря, как он одинок, подобно птице чекану, живущей в прибрежных камнях. Во второй части мы читаем о том, как среди чужих людей его охватывает тоска по дому. Третья часть звучит как заклинание или молитва об избавлении от опасностей и благополучном возвращении домой.

Все части связаны стихами, стоящими в сильных позициях начала и конца и образующих рамку. Известно, что появление самых важных элементов в сильных, привлекающих внимание позициях — один из важных типов выдвижения. Первая строка говорит о трудной, темной, мрачной судьбе человека, а две последние — о надежде на светлое счастье. И в конце, и в начале стихотворения образы темноты и морской пучины и контрастирующего с ней света радости и зари как символа надежды поддержаны сильной аллитерацией на согласный звук [d] и контрастным ассонансом темных и светлых гласных. Кроме того, в последней строке аллитерация на [d] как бы просветляется, чередуясь с аллитерацией на [l].

Еще одна композиционно важная сильная позиция находится в золотом сечении текста, в его середине. Она передает усталость путника и аллитерирована звукоизобразительным [f]: There head falls forward, fatigued at evening. Эти три выделенные стиха маркируют границы членения текста на три указанные части.

Выдвижение при помощи сильной позиции подчеркивает важный для смысла целого контраст мрачной судьбы и света надежды в конце пути в первых и последних словах стихотворения: doom is dark — with leaving dawn. Обратим внимание на сходство и различие в словах doom и dawn.

Единство человека с природой проявляется и в том, что человек отправляется в путь именно тогда, когда пробуждается к жизни природа: на него действуют те же силы, которые заставляют таять снега, а цветы — тянуться к свету. Элементы природы уподобляются человеку: у цветов есть желания — они хотят света, у рыб есть дома, а человек мечтает о доме, рассвет склоняется, как человек. Это единство оказывается еще более тесным в словообразовании, где один элемент относится к миру человека, а другой — к миру природы: рука женщины нежна, как облако, а деревья называются стражами места (по модели образования этот кеннинг похож на существительные лица). Эти сложные слова, характерные для древнеанглийской поэзии и уже знакомые нам, — кеннинги. Все кеннинги связаны с природой.

Лингвистический анализ всех уровней отсылает нас все к той же древнеанглийской поэтической традиции. Таковы, например, группы согласных str, tr, dr, fr, gr, pr, которые в плане звукосимволизма могут ассоциироваться с труднопреодолимыми препятствиями на пути странника. Внимание привлекают не только согласные, но и богатые ассонансы гласных. Синтаксические структуры в основном связаны паратаксисом, т. е. строятся из параллельных

слов и фраз. Большое место занимают перечисления и повторы с вариациями и аппозиция характеризующих эпитетов. Скопление ударных слогов усиливается благодаря частому отсутствию артикля. Один и тот же предмет называется дважды. В первой части так описаны снежные лавины, моря и леса, попытки женщины удержать мужа.

Как важное отклонение от современной нормы можно рассматривать редкие слова. Из теории информатики известно, что именно редкие элементы несут наибольшую информацию. Способность читателя судить о степени необычности слова входит в читательскую компетенцию. В этом смысле интересны слова dingle — «пучина», fell —«болотистая местность», chat — «птица чекан» и beck — «ручеек».

Обратим внимание на имя птички. Образ маленькой беспокойной птицы дает многоплановую характеристику героя. Название ее звукоподражательное: предостерегающий крик птицы похож на стук камней. Птица эта живет в камнях и называется еще «каменкой» (stonechat).

Отрывок выделен интенсивной конвергенцией. Конвергенцией в стилистике декодирования называется скопление на небольшом отрезке текста нескольких стилистических приемов (тропов, фигур, экспрессивной лексики), объединенных общностью стилистической и экспрессивной функции. В сравнении путника с птицей чеканом ощущается бесприютность. Одиночество путника передано сравнением, эпитетами, хиазмом, аллитерацией, ассонансом, авторским неологизмом с отрицательным префиксом и употреблением редких слов. Характерна и перестановка эпитетов, которые стоят то в препозиции, то в постпозиции. В результате сравнения становятся сжатой и очень образной аллегорией.

Здесь, как и в других стихотворениях, мы видим сложность и противоречивость чувств героя и нелегкую борьбу за утверждение философии мужества в полной опасностей жизни и в поиске новых духовных ценностей.

Последняя часть перечисляет и опасности, которые могут встретиться путнику, и его беспокойство о доме. Она имеет форму заклинания или молитвы, где все глаголы едины и по семантике, и по грамматической форме. Все они стоят в повелительном наклонении и сходны по значению: «спаси», «защити», «дай радость возвращения».

Концепция героизма, которая в терминах современной лирики была бы выражена иными языковыми средствами, дана здесь голосом английского средневековья, требующим для декодирования особых усилий читателя.

O WHERE ARE YOU GOING?

"O where are you going?" said reader to rider,
"That valley is fatal where furnaces burn,
Yonder's the midden whose odours will madden,
That gap is the grave where the tall return."

"O do you imagine," said fearer to farer,
"That dusk will delay on your path to the pass,
Your diligent looking discover the lacking,
Your footsteps feel from granite to grass?"

"O what was that bird," said horror to hearer,
"Did you see that shape in the twisted trees?
Behind you swiftly the figure comes softly,
The spot on your skin is a shocking disease."

"Out of this house" — said rider to reader,
"Yours never will" — said farer to fearer
"They're looking for you" — said hearer to horror,
As he left them there, as he left them there.

КУДА ТЫ СОБРАЛСЯ?

«Куда ты собрался? — рек коннику книжник, —
Там бешено пламя бушует в печи,
Дыхание смрада дурманит до бреда
И смелого смерть поджидает в ночи».

«Неужто не страшно? — рек страннику стражник,
Неужто начать не боишься ничуть?
Такой ли ты бравый, что через обрывы
Ты выбраться сможешь на правильный путь?»

«О что это? птица? — рек путнику призрак,
Постой, приглядись — это тени вдали,
Проворны и прытки, затеяли прятки,
И трупные пятна по телу пошли».

«Скорее из дому!» — рек книжнику конник,
«Ты выйти не сможешь!» — рек стражнику странник.
«Тебя они ищут!» — рек призраку путник.
И прочь скачет всадник, и прочь скачет всадник.

(Перевод М. Карп)

КОММЕНТАРИЙ

Принадлежность этого стихотворения к жанру баллады обнаруживается в построении в виде диалога, в острой драматичной сюжетности и четкой ритмической организации стихотворного текста. Вместе с тем текст не имеет однозначной предметной референции, и понимание воплощенной в нем идеи требует внимательного прочтения и перечитывания.

В интерпретации этой известной баллады постараемся совместить раскрытие формы и содержания с овладением некоторыми процедурами стилистического анализа, которые пригодятся и в дальнейшем. Если эти процедуры запомнятся читателю, то потом они перейдут в навык сознательного чтения и могут быть очень полезными при понимании сложных произведений того же Одена или других авторов.

Понятия и процедуры, которые мы имеем в виду, это принятое в стилистике декодирования понятие сцепления, под которым понимается появление эквивалентных элементов разных уровней в эквивалентных позициях в тексте, выдвигающее на первый план какие-либо важные элементы смысла текста и помогающие в нем ориентироваться, а также предложенное австрийским литературоведом Лео Шпитцером понятие бросающейся в глаза черты (salient feature), в поисках объяснения которой читатель обнаруживает в тексте что-то очень важное для смысла. В реальной интерпретации эти две идеи хорошо совместимы.

В балладе четыре строфы, и уже после первого прочтения нельзя не заметить бросающееся в глаза сходство первых строк в первых трех строфах: первое полустишие этих строк содержит вопрос-восклицание, однотипно начинающийся с междометия «О», а второе сообщает о том, кто и к кому обращается. Следующие три строки каждой из трех строф развертывают вопрос предупреждениями о разных опасностях в пути. Это сцепление создает композиционную, содержательную и экспрессивную целостность текста. Эквивалентность имеет место на всех уровнях.

Четвертая строфа является как бы зеркальным и сжатым отражением первых трех. Тот, кого спрашивали, отвечает спрашивающему. Именования адресанта в адресата меняются местами. Вопросы были длинными, развернутыми, ответы, напротив, — короткие, энергичные. В этой части наблюдается сцепление внутри сцепления: действующие лица именуются по единой ритмической, семантической и морфологической схеме. На этой схеме мы остановимся несколько далее.

Вопросы, которыми начинаются строфы, похожи ритмически, но содержание их различно. Первый об условиях пути, второй о том, как странник представляет себе свои возможности, а третий вопрос просит объяснить что-то, что может почудиться.

Каждый вопрос умещается в одном предложении. В первом перечисляются три опасных объекта на пути: роковая долина с пылающими печами заводов, зловонные кучи шлака, от которых мутится рассудок, и горное ущелье, ставшее могилой для многих храбрецов. Звучность и экспрессивность создаются мощными аллитерациями в каждой строке и рифмой, соединяющей вторую и четвертую строки. Организация третьей строки в каждой строфе особенно интересна, ей не с чем рифмоваться, и она имеет внутреннюю консонансную рифму (midden–madden, looking–lacking, swiftly–softly), любопытную еще и тем, что она имеет свойство парономасии. Парономасией называется троп, при котором звуковое сходство между близко расположенными словами сближает их семантически. Стихотворение даже перенасыщено звучаниями.

Во второй строфе трудности пути связываются с неуверенностью в способностях путника к правильной оценке обстановки. Он может не успеть достигнуть перевала засветло или не распознать дорогу. В третьей строфе рисуются уже фантастические опасности: какая-то таинственная птица, скрюченные деревья, в которых что-то таится, пятна ужасной болезни на коже путника. Вопросы на какое-то время остаются без ответа. Ретардация создает напряжение.

Во всех трех вопросах эмоциональную напряженность создает экспрессивная и богатая ассоциациями лексика.

Наше понимание проходит несколько стадий: мы установили жанр произведения, поняли значения слов, установили синтаксические и стилистические связи между ними, почувствовали эмоциональную напряженность. Но прагматическое и идейно-эмоциональное содержание текста нам еще предстоит осмыслить.

Для этого прежде всего необходимо решить вопрос, о ком говорит баллада. Сколько в ней действующих лиц: шесть, два или, может быть, одно?

Вернемся к уже замеченному раньше сцеплению, бросающемуся в глаза:

reader to rider
fearer to farer
horror to hearer

Обозначая спорящих, они объединены попарно аллитерацией, парарифмой и парономасией (reader—rider и т. д.) и структурно, и семантически — в две вертикальные цепочки: reader, fearer, horror и rider, farer, hearer.

Именование в пяти случаях морфологически однотипное: к глагольной основе добавлен суффикс действующего лица. Horror фонетически и ритмически сходно с этими словами, и под действием контекстуальной аналогии его тоже можно понять как метонимическое обозначение лица, хотя, как будет показано в дальнейшем, появление этого слова может тоже рассматриваться как значащее отклонение и помочь в дальнейшем более тонкому пониманию текста.

Рассматривая все шесть действующих лиц в целом, заметим действие семантического компонента активности и пассивности. Во всех парах первый персонаж пассивен, второй активен. Таким образом, в этой бросающейся в глаза черте совмещены сцепление, аллитерация, парарифма, парономасия и отсутствие артикля. Они подсказывают читателю, что это не множество персонажей, а один лирический герой, в сознании которого идет борьба между робостью и решимостью. Но пока это лишь предположение, которое требует проверки.

В левой цепочке человек характеризуется по своему внутреннему содержанию, а в правой — по поступкам.

Четвертая строфа — экспрессивный взрыв из трех ответов, контрастирующих своей эллиптической сжатостью с пространными вопросами первых строф. Самая последняя строчка, усиленная повтором и сменой метра (первые два слога неударные), показывает, что всадник, путешественник и его собеседник — одно и то же лицо — «он». И этот «он» преодолевает все сомнения и страхи и отважно пускается в путь. Цезура в этой строке становится глубже. Форма приобретает собственное значение, имитируя движение. Строфа иллюстрирует принятое решение действовать и указывает на само действие.

Вопрос о том, какой референт следует приписать местоимению 3-го лица множественного числа them, не имеет на первый взгляд однозначного решения. Может быть, какие-то люди отговаривали героя от рискованного шага, или в диалоге участвуют не разные лица, а человек борется с собственными мнениями и страхами, преодолевает собственные колебания, что нарушает традиционную структуру баллады. На то, что это звучат разные голоса, указывает семантика слов живой цепочки. В таком случае слово horror указывает на то, что баллада передает сложный строй переживаний и чувств — внутренний диалог. Значения слов reader и fearer оказываются обусловленными поэтическим контекстом целого. Заметим попутно, что Б. А. Ларин считал явление семантического осложнения слов обязательным свойством лирики. Соответственно и весь текст создает вокруг себя целое поле возможных интерпретаций.

Общий смысл текста возникает не только за счет следования балладной традиции, но и за счет ее нарушения: мы видим, что перед нами не диалог между героями, а внутренний диалог. Но на следующем витке интерпретации оказывается, что характерная для балладной традиции суровая мужествен-

ность органически усваивается поэтом и воспринимается читателем. Сюжет и тема поиска, занимающие в творчестве Одена центральное место, присущи также поэтическому миру английской национальной традиции.

EMBASSY

As evening fell the day's oppression lifted:
Far peaks came into focus; it had rained:
Across wide lawns and cultured flowers drifted
The conversation of the highly trained.

Two gardeners watched them pass and priced their shoes:
A chauffeur waited, reading in the drive,
For them to finish their exchange of views;
It seemed a picture of the private life.

Far off, no matter what good they intended,
The armies waited for a verbal error
With all the instruments for causing pain:

And on the issue of their charm depended
A land laid waste, with all its young men slain,
Its women weeping, and its towns in terror.

КОММЕНТАРИЙ

Стихотворение «Посольство» («Embassy»), написанное в форме итальянского сонета, содержит размышления Одена о хрупкости мира, о зыбкости человеческих надежд, о том, что мирная жизнь может рухнуть в любую минуту, а силы зла, властвующие над миром, имеют вполне благопристойное обличье. Кровавое, безобразное действо, которое произойдет на полях бессмысленных битв, в грязных прифронтовых окопах, подготавливается под маской благопристойности, деловито и неторопливо в роскошных гостиных посольств. Мир и покой зависят от случайно оброненной фразы или от ловко сформулированного высказывания.

Стихотворение построено по принципу антитезы: текст стиха в смысловом отношении разделен на две части, противопоставленные друг другу: два катрена — октава и две терцины — секстет.

В композиции сонета и художественном воплощении замысла яркий эмоциональный эффект достигается без обращения к тропам, на основе тщательного отбора слов, их сопоставлений и противопоставлений.

В первой строке сонета уже ощущается напряженность: это ощущение передано словом oppression и антонимами fell–lifted. В первом катрене дается картина ухоженного посольского парка — wide lawns and cultured flowers, в котором ведут неторопливую беседу благовоспитанные леди и джентльмены — the highly trained.

Во втором катрене упоминаются те, кто им прислуживает, — two gardeners, a chauffeur. Последняя строка второго катрена проводит границу между сказанным выше и тем, что последует: It seemed a picture of the private life. Слово seemed наиболее значимо, а заключительные слова — private life — служат началом логического противопоставления тому, что последует за ними и опровергнет их. Far off на границе октавы и секстета переносит место действия на поля будущих сражений.

Первая терцина открывается описанием «дальних горизонтов», где уже стоят наготове армии и ждут малейшего повода, чтобы начать военные действия. Так, оговорка посла (намеренная или ненамеренная) — verbal error — оборачивается конкретными страданиями людей: «young men slain», «women weeping».

Исследуя лексический уровень художественной структуры этого сонета, легко установить, что наиболее значимые в смысловом и эмоциональном плане слова занимают эквивалентные позиции и находятся в эквивалентных отношениях, т. е. можно констатировать, что антитеза реализуется здесь на одном из принципов выдвижения — сцеплении [1, с. 55]. В этом случае сцепление компактно организует семантический уровень структуры текста, поддержанный на композиционном и фонетическом уровнях (традиционное построение итальянского сонета).

В первой части сонета — двух катренах — маркированные слова находятся в синонимически эквивалентных позициях:

a) wide lawns, cultured flowers;

b) two gardeners, a chauffeur, highly trained;

c) far peaks, a picture of the private life.

То же и во второй части в двух терцинах:

a) the armies, the instruments for causing pain;

b) young men slain, women weeping;

c) a land laid waste, towns in terror.

А между собой эти синонимические ряды образуют антонимически эквивалентные отношения:

a) wide lawns, cultured flowers — the armies, the instruments for causing pain;

b) two gardeners, a chauffeur, highly trained — young men slain, women weeping;

c) a picture of the private life — a land laid waste, towns in terror.

Логический и эмоциональный итог двум частям стиха, составляющим, как уже отмечалось выше, антитезу, подводят занимающие эквивалентные позиции в конце строк второго катрена и второй терцины антонимы: private life, towns in terror.

Так в компактной, строгой по композиции канонической форме итальянского сонета Оден развил и донес до читателя мысли о грядущих разорительных войнах и свои тревожные чувства о судьбах людей, которым грозит гибель. В сонете «Посольство» звучит голос поэта, осознающего свою ответственность перед человечеством, а потому и предостерегающего своих современников от опрометчивых поступков.

Проиллюстрируем сказанное выше об образах, обратившись к двум сонетам — «Бард» и «Сфинкс». Оба стиха написаны в форме итальянского

сонета — одной из любимых Оденом стихотворных форм. Оба они содержат философские раздумья поэта, окрашенные меланхолическим настроением, мысли о высоком предназначении поэта быть совестью народа, нести ответственность перед собой как поэтом. Первое из них («Бард») повествует о сложных взаимоотношениях с критиками и невежественной «толпой», второе («Сфинкс») — о сотворении кумиров и кабальной зависимости от них, «о быстротекущем и всепожирающем времени».

THE BARD

He was their servant — some say he was blind —
And moved among their faces and their things:
Their feeling gathered in him like a wind
And sang: they cried — "It is a God that sings!" —

And worshipped him and set him up apart
And made him vain till he mistook for song
The little tremors of his mind and heart
At each domestic wrong.

Songs came no more: he had to make them
With what precision was each strophe planned,
He hugged his sorrow like a plot of land,

And walked like an assassin through the town,
And looked at men and did not like them,
But trembled if one passed him with a frown.

КОММЕНТАРИЙ

Как известно, поэтический текст содержит линейную и нелинейную информацию. В стихотворении «Бард» линейная информация (или информация первого рода) сообщает читателю о том, что поэт был признан толпой гением, вознесся над «толпой», а затем лесть «толпы» и собственная переоценка своих достоинств погубили и талант поэта, и его личность.

Нелинейная информация (или информация второго рода) придает стиху обобщенный философский смысл — роль и назначение поэта и художника вообще. Намек на вечность этой проблемы мы обнаруживаем уже в первой строке: some say he was blind. Вероятно, это намек на Гомера. Для «толпы» поэт не только гений, но одновременно и слуга: He was their servant — It is a God that sings.

Первый катрен сигнализирует о периоде славы поэта. Слово God здесь — образ расцвета таланта поэта. Образы такого плана называют метафорическими. Вместе с тем в данном образе есть и узнавание образа («так уже было»): контекст подсказывает, что бард был слеп (как Гомер), пел, как обычно поступали барды в древние времена. Образ поющего барда поддержан образом поющего ветра: «Their feeling gathered in him like a wind». Это образы-клише, но они подчеркивают типичность и традиционность ситуации.

Во втором катрене слова worshipped, made him vain образуют фон, на котором отчетливо выступает отрицательная коннотация слова tremor. Теперь песня барда рождена не ветром, а ничтожными, мелкими движениями его души: «The little tremors of his mind and heart».

Первая терцина открывается словом songs, но оно выступает как укор поэту, так как теперь он свою песнь «делает», а не поет (he had to make them). Поэт деградирует и как личность, — он настолько ушел в себя, что его маленькое личное горе заслоняет от него большой мир: «He hugged his sorrow like a plot of land».

Во второй терцине, заключающей стих, поэт уже уподобляется убийце, наемному убийце — assassin. Автор выбрал из синонимического ряда именно это слово (а не нейтральное murderer или эмоциональное kill-joy), так как assassin предполагает зависимость от чужой воли, что соотносит его со словом servant из первого катрена.

В заключительных строках стиха поэт предстает жалким, ничтожным мизантропом, утратившим свое высокое предназначение под гнетом суетности.

Обращаясь вновь к заглавию стихотворения, читатель постигает его скрытый отрицательно-иронический смысл, и «высокое» значение слова Bard воспринимается как сниженное. В этом случае мы наблюдаем поэтическую перестановку, являющуюся одним из видов образности, когда тот же путь читатель мысленно проделывает дважды. Поэтический образ может поэтизировать самые прозаические понятия или снижать высокие.

В стихотворении «Сфинкс» Оден традиционно торжественного в своей многозначительности оракула лишает мудрости и права «вершителя судеб»:

THE SPHINX

Did it once issue from the carver's hand
Healthy? Even the earliest conquerors saw
The face of a sick ape, a bandaged paw,
A Presence in the hot invaded land.

The lion of a tortured stubborn star,
It does not like the young, nor love, nor learning:
Time hurt it like a person; it lies, turning
A vast behind on shrill America,

And witnesses. The huge hurt face accuses,
And pardons nothing, least of all success,
The answers that it utters have no uses.

To those who face akimbo its distress:
"Do people like me?" No. The slave amuses
The lions: "Am I to suffer always?" Yes.

КОММЕНТАРИЙ

В сонете Одена сфинкс — извечно больной, измученный недугами лев с лицом страдающей обезьяны: the face of a sick ape, the lion of a tortured stubborn star.

Он с нескрываемым удовольствием завистника предрекает людям вечные страдания: «Am I to suffer always? Yes».

Всю эту яркую картину поэт создает, почти не прибегая к тропам (в сонете мы обнаружим лишь одно сравнение: like a person, одно олицетворение: A Presence in the … land и несколько эпитетов: huge, hurt face, shrill America etc.). Самые обычные слова (a bandaged paw, healthy, love, pardons и др.), особым образом соединенные, сопоставленные, передают эмоционально насыщенную оценочную информацию. Посмотрим, как относится сфинкс к людям: It does not like the young, it witnesses, accuses, pardons nothing, the answers that it utters have no uses.

Эти слова — тоже образы, хотя они и не имеют обобщающего значения. Это так называемые локализованные образы. Выше говорилось о том, что образность поэтического текста возникает под воздействием экстралингвистических факторов и приводит к экстралингвистическим закономерностям. В данном случае поэт передает свое представление о быстротекущем времени, о неизбежности страдания. Но здесь страдание совсем не похоже на неизбежную часть бытия в спокойном и мудром понимании Старых Мастеров в стихотворении «В музее изящных искусств» («Musee des Beaux Arts»). В «Сфинксе» это страдание, унижающее человека, низводящее его до положения жалкого раба: the slave amuses the lion.

А время, медлительное и зловещее, не сулит человеку никаких надежд. Сфинкс у Одена — одновременно и само время, и измученное человечество, он иссечен и изранен временем: «Time hurt it like a person». За это сфинкс мстит людям. Так злобность и мелочность созданного людьми кумира губит и крушит судьбы людей. И снова, как это было с сонетом «Бард», читатель возвращается к заглавию, постигает глубинный смысл магического слова «Сфинкс» и осознает, что легендарный оракул есть не что иное, как обветшавшая маска, за которой скрываются тлен и пустота.

MUSEE DES BEAUX ARTS

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry.
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

КОММЕНТАРИЙ

Оден находил созвучные своим раздумьям мысли в живописных полотнах Старых Мастеров — Питера Брейгеля Старшего, Франса Хальса, Яна Вермеера Дельфтского и других замечательных художников фламандской школы. Ему была близка неторопливая манера изображения нехитрых деталей повседневного быта горожан и крестьян, из которого возникало глубокое философское обобщение, восходящее к самым сокровенным общечеловеческим основам бытия. Отталкиваясь от созерцания конкретной картины, как бы рассказывая посетителю музея или собеседнику сюжетную основу произведения живописного искусства, Оден сам погружается в пучину сложнейших мыслей и чувств, навеянных этой картиной, и увлекает за собой своих собеседников (и читателей). Именно так строит Оден стихотворение «В музее изящных искусств», навеянное картинами Брейгеля Старшего «Смерть Икара», «Дары волхвов», «Избиение невинных». В центре описания — картина «Смерть Икара».

Предварим анализ этого стихотворения описанием самой картины из книги С. Львова «Питер Брейгель Старший»:

> Не сразу заметишь между берегом и кораблем всплеск воды и ноги тонущего, беспомощно торчащие из воды. Икар упал, он тонет. Он тонет поблизости от корабля, на котором есть матросы, почти рядом с рыболовом. Но никто, решительно никто не приходит ему на помощь! А ведь падение его не могло быть незамеченным. Оно продолжалось долго. Он поднялся к солнцу, когда оно стояло в зените, а сейчас, когда он упал и тонет, оно уже заходит за горизонт. Те, кому посчастливилось видеть эту картину в подлиннике, говорят, что в ней все озарено загадочным, призрачным, фантастическим светом [6, с. 115].

Сопоставление описания картины «Смерть Икара» с текстом этого стихотворения доказывает, как глубоко и проникновенно Оденом не только воспринято содержание художественного полотна, но и передано в словесных образах пластическое воплощение идеи, а в плавном синтаксическом построении стиха, в его замедленном ритме запечатлены эпические интонации. Графический образ стиха — утяжеленная строфа, преднамеренно лишенная симметрии, прерывистый рисунок строк как бы озаряет и стих «призрачным светом».

Стихотворение состоит из двух строф с неравным количеством строк: 13 строк в первой строфе и 8 во второй. В первой строфе рифмуются 1-я и 4-я, 5-я и 7-я, 10-я и 12-я строки. Во второй строфе рифмуются 1-я и 2-я, 3-я и 7-я, 5-я и 6-я строки. Поэт намеренно нарушает канонический размер и рифму стиха,

достигая этим приемом эффекта эпического звучания. Интонация эпического стиха-раздумья усилена анафорическими повторами синтаксических структур: how… there always must be… how everything turns away.

Однотипные синтаксические структуры, расположенные симметрично, создают интонацию согласованности последующих высказываний с предыдущим.

Этой группе однотипных синтаксических структур с союзом how противопоставлена другая группа с союзами but, while, которая содержит контрастные грамматические значения и придает стиху противительную интонацию: «While someone else is eating or opening a window… But for him it was not an important failure…»

Эта интонация, однако, звучит приглушенно, замедленно, так как в основные синтаксические структуры вклиниваются причастные обороты, инфинитивные конструкции:

children… skating on a pond…
the delicate ship had somewhere to go to…
a boy falling out of the sky.

Синтаксическая форма стиха обнаруживает движение и противодействие составляющих ее частей, одновременность разнонаправленных действий: одно и то же событие по-разному воспринимается персонажами стихотворения.

Словесная образная система находится в тесном взаимодействии с синтаксической формой и интонацией данного стихотворения. Она сложна и многоярусна. В ней четко обозначен слой, являющийся наиболее концентрированным воплощением художественного замысла автора. Это семантические цепочки слов:

a) suffering, martyrdom, disaster, failure, forsaken cry;

b) sun, delicate ship, somewhat amazing;

c) understood, never forget, reverently, passionately waiting.

Семантические цепочки составляют систему художественных деталей, которые позволяют автору воссоздать полотна Питера Брейгеля средствами словесного искусства.

Повторяющиеся через определенные периоды словесные образы обретают значение символов и оказываются основой композиции художественного текста. Они выполняют функцию семантической скрепы и поддерживают общий эмоциональный настрой всего произведения. В стихотворении «В музее изящных искусств» таким обобщающим символом выступает слово suffering. Это слово вынесено в сильную позицию начала стихотворения и подчеркнуто там инверсией, а затем повторено путем замены местоимением it шесть раз и способом синонимического повтора четыре раза: failure, disaster, forsaken cry.

Именно относительно слова suffering все упоминаемые в стихотворении персонажи, их действия и поступки группируются в два противоположных лагеря: тех, кто страдает и сострадет (the Old Masters, the aged, Icarus, a boy, falling out the sky), и тех, кто равнодушно наблюдает чужое страдание или просто не замечает его (someone else, children, the ploughman, the expensive delicate ship).

Эта антитеза реализуется Оденом на всех уровнях художественной структуры стихотворения: композиционном, семантическом, лексическом, уровне образов, грамматическом, звуковом. Четкость и завершенность художественной структуры стихотворения «В музее изящных искусств» способствуют наиболее полному восприятию семантической информации (аналитическое осмысливание жизни), эмоциональной и оценочной (преклонение перед мудростью Старых Мастеров, сострадание чужому горю, снисхождение к заблуждениям молодых людей, к их ошибкам, восхищение дерзкими подвигами героев).

В поэтический литературный текст Одена как бы вставлен живописный текст или тексты — картины Брейгеля. Взаимодействуя, они создают то, что в современной стилистике называется эффектом интертекстуальности. Эффект текста в тексте помогает читателю острее ощутить общий для Брейгеля и Одена протест против безразличного, равнодушного отношения мира к чужому страданию и действительное величие страдания.

На тернистом пути поэта Оден избирает себе в спутники Старых Мастеров, а посохом на этом пути ему будут служить их мудрость, гуманизм, милосердие и уважение к человеку.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнольд И. В.* Стилистика декодирования: курс лекций. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1974.
2. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
3. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку / предисл. С. Бархударова. М.: Учпедгиз, 1959.
4. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.
5. *Зарецкий В. А.* Семантика и структура словесного художественного образа: дис. … канд. филол. наук. Тарту, 1966.
6. *Львов С.* Питер Брейгель Старший. М.: Искусство, 1971.
7. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / сост., вступ. ст., примеч. И. В. Иваньо, А. И. Колодной. М.: Искусство, 1976.
8. *Auden W. H.* Collected Shorter Poems. 1927–1957. London: Faber & Faber, 1966.
9. *Auden W. H.* Poems Selected by the Author. London: Penguin Books, 1958.
10. *Auden W. H.* Selected Essays. London: Faber & Faber, 1956.
11. *Ullman S.* The Image in the Modern French Novel: Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus. Cambridge: University Press, 1960.

С. М. Скуратовский[*]

СУММА ПОЭЗИИ ИЛИ ПОЭЗИЯ СУММЫ?
(Эссе-отзыв на альманах: Сумма. Поэтический сборник РХГА / сост. и предисл. А. А. Синицына. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. 230 с., ил.)

Признаюсь, над отзывом на поэтический сборник «Сумма» я думал долго. Конечно, это не должно прибавлять ценности отзыву, но вы должны понимать, в каком положении я оказался. Мне много чего нельзя.

Нельзя просто сделать анализ каждой подборки в сборнике, это скучно, все и так этим занимаются, да и любой анализ обладает разъединяющей силой, из-за которой я рискую окончательно попрощаться с сутью сборника. Нельзя превращать отзыв в восхваление, ибо это пошло, пустословно и нечестно, тем более что далеко не все тексты в сборнике претендуют на шедевры. Нельзя говорить меньше, чем сказано в предисловии Александром Синицыным, который исчерпывающе объяснил происхождение сборника, а также почти дал ответ на вопрос, чем этот сборник является [4]. Но даже, если бы я хотел пройти по этой дорожке, я обнаружил бы на ней отчетливые следы Михаила Богатова [1], написавшего отзыв на предыдущий поэтический сборник «Вещь» [3]. Это был первый альманах, подготовленный студентами и сотрудниками Русской христианской гуманитарной академии в 2018 году, который М. Богатов определил как «онтология поэтической радости» [1]. Поэтому мне необходимо втиснуться в пространство между этими «нельзя» и «свободно творить то, что не может быть иначе».

В дополнение к указанному в предисловии определению «поэтического питомника» уместно будет ввести понятие, которым многие авторы определяют коллективные издания, сборники по итогам чего-нибудь, альманахи — «братская могила». Этим названием такие сборники, во-первых, противопоставляются идеальному печатному продукту, в котором автор, естественно, предпочитает сиять в одиночестве. Во-вторых, название «братская могила»

[*] Скуратовский Сергей Максимович, поэт, психолог, независимый исследователь, Нижний Новгород; s.skuratovskiy@bk.ru

как нельзя лучше подходит для обозначения расщепленности, разделенности и перемешанности того, что изначально ощущалось как живое и цельное, а ныне — мертво и недоступно. Почти такое же переживание описывал Поль Валери, гуляющий по музею: «Есть какое-то безумие в подобном соседствовании мертвых видений. Они ревнуют друг к другу, дерутся за взгляд, который приносит им жизнь. Со всех сторон зовут они к себе мое неделимое внимание…» [2, с. 261]

И внимание действительно является мучительно неделимым, если объектом признать элемент, а не множество. Видение множества требует абстракции, умения систематизировать, а именно — найти точку отношения к тому, что видишь. Валери вывел общий знаменатель для так раздражающих его экспонатов: живопись и скульптура — брошенные дети архитектуры, сказал он и успокоился, опознав музеи как приюты. Не питомник, но и не могила.

И вот я читаю поэтический сборник «Сумма» и понемногу впадаю в бешенство: ни на втором, ни на третьем прочтении я не могу его опознать как систему, присвоить ему описание, которое бы раскрывало его суть и давало бы нам больше смысла, чем дано в названии. Я будто решаю ту самую детскую задачу на классификацию, где общий признак — отсутствие признака. Даже стройные в своей логике подборки, находясь рядом друг с другом, хаотично притягиваются и отталкиваются, как подростки на дискотеке. Каждый текст, прочитанный мной, меняет свое звучание в зависимости от того, с какого места книги я к нему приблизился. Получается, что лучше всего эти тексты объединяются посредством обложки и усилий составителя. И названия, разумеется, названия. «Сумма» осталась суммой.

Можно ли назвать эту сумму «братской могилой»? Нет, определенно, нет. Подборки в «братской могиле» лежат плечом к плечу, аккуратно привлекая внимание по очереди, над каждой висит скромная табличка с именем автора, ничего не говорящая об авторе. Текст в таких подборках скован своим назначением, промыслом редактора, позицией журнала и втайне мечтает блистать, уничтожая своих соседей.

Вы замечали, что некоей схожестью обладают тексты и подборки абсолютно разных авторов, попавшие в один конкурс, на один семинар, в один журнал? Они, будто бы подчиняясь закону парных случаев, собираются в одном пространстве, и их потенциал, напряжение поэзии распределяется по всему корпусу текстов: слабые стихи выглядят более выигрышно на фоне сильных, сильные несколько теряют свое влияние, находясь среди посредственных.

Стихи в сборнике «Сумма» — принципиально неоднородны, на них практически не воздействует сила общности, им достаточно воздуха на странице, авторы никогда не соседствуют на одном развороте, их делит либо иллюстрация, либо перевернутый лист. Вместо того чтобы распределяться на все тексты тонким слоем, напряжение творчества царит в каждом стихотворении по-своему. Даже откровенно ученические тексты, часто манифестирующие переживания автора, проявляются со вполне ощутимой харизмой, будто их влияние на читателя усиливается из-за нахождения на страницах сборника. И это странно.

А с чего вдруг я взялся с таким нарциссическим упорством искать в сборнике системность? Разве Валери меня ничему не научил своим страхом

услышать голос каждого, своим желанием превратить в хор то, что хочется считать хором? Кажется, что разноголосица этих стихов разрушает доминирование универсального над уникальным, как тот же подросток, ставя свой ирокез лаком, мылом или пивом, утверждает тем не себя в панковской тусовке, но панковскую тусовку в себе.

Так и поэтический сборник «Сумма» прекрасен тем, что не мешает существовать слагаемым. Он утверждает власть уникального, возвращает меня к той среде, в которой должны писаться стихи, где нет нездоровой страсти толкования, где жизнеспособность текста определяется его силой вовлекать, а не вовлекаться в какой-то контекст. И вот на этом месте до меня доходит, что, возможно, каждый текст в этом сборнике — это письменное согласие на катарсис, который невозможно прожить в строю, но возможно — среди своих. Близость авторов, их суммарное напряжение делает поэзию возможной. Наверное, стихи больше существуют рядом, чем вместе, поэтому комментарий к тексту онтологически сильнее, чем его анализ, поэтому поэтам нужны поэты, но не близко, не «в десны», а неподалеку, рядом, чтобы долетало волнение, а не дыхание. И если «Вещь» — это онтология поэтической радости, то «Сумма», видимо, — онтология поэтической близости.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богатов М. А.* О сборнике стихотворений «Вещь» (РХГА): онтология поэтической радости (Эссе по поводу нового альманаха: Вещь. Поэтический сборник. СПб.: Изд-во РХГА, 2018) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20, вып. 4. С. 461–465.

2. *Валери П.* Проблема музеев / пер. А. Эфроса // Валери П. Об искусстве / изд. подгот. В. М. Козовой; предисл. А. А. Вишневского. М.: Искусство, 1976. С. 260–264.

3. Вещь. Поэтический сборник. СПб.: Изд-во РХГА, 2018.

4. *Синицын А. А.* Summa Academiae. Предисловие к поэтическому альманаху РХГА // Сумма. Поэтический сборник РХГА / сост. и предисл. А. А. Синицына. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. С. 3–8.

УДК 82–94

А. А. Синицын*

ЭСТАМПЫ МОЕЙ ЛУКОНИНИАНЫ
(к 50-летию коллеги и друга Дмитрия Луконина)

Со мною вот что происходит,
Ко мне мой старый друг не ходит,
А ходят в мелкой суете
Разнообразные не те…
Е. Евтушенко

Некоторые пояснения в августе 2022 года

Данный очерк был написан пять лет назад.

С весны 2017 г. по инициативе саратовских коллег-историков готовился сборник к 45-летию Дмитрия Евгеньевича Луконина (1972–2013), и в декабре того же года в саратовском издательстве вышла книга «Симфония фрагментов» (см. [31]). В ней были собраны воспоминания о друге-юбиляре [31, с. 8–66], стихотворения Д. Луконина [31, с. 68–108], его научная работа о мифе и личности в философии Шеллинга [31, с. 109–148], критические заметки [31, с. 160–172], материалы переписки Д. Луконина с коллегами и друзьями [31, с. 151–160, 173–221], некоторые документы и забавные истории — «Байки Евгеньича» [31, с. 224–231]. Этот проект объединил многих истфаковцев и стал книжным памятником нашему товарищу, рано ушедшему из жизни. Авторы «Симфонии» писали о Д. Луконине как о друге, коллеге, наставнике, исследователе (очерк О. Ю. Абакумова [1]), руководителе издательства и организаторе работы [12; 48], о человеке, который обладал многочисленными талантами (так и называется заметка нашего однокурсника Олега Гридасова [5]), даже о Луконине «как теоретической проблеме» (из очерка еще одного нашего однокурсника, Алексея Мосолкина, который признается, что в студенческие годы они «были

* Синицын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; aa.sinizin@mail.ru

истово дружны» с юбиляром [25, с. 33]). Каждый автор поделился своими воспоминаниями о Дмитрии Луконине, и в целом получился «гармоничный» том, структуру которого редакторы сопоставили с музыкальной симфонией (правда, неоконченной), определив «темп» основных частей: Moderato, Adagio и краткая динамичная третья часть — Allegro.

В «Симфонию фрагментов» собирали небольшие тексты-воспоминания, и моя статья, в процессе работы сильно разросшаяся по объему, тогда была опубликована в сборнике в сокращенном виде [37]. В июле 2022 г. Дмитрию Луконину исполнилось 50 лет. Эта круглая дата побудила меня вернуться к очерку о друге и опубликовать полную версию. Сейчас, перечитав статью, написанную летом 2017-го, я внес в нее некоторые изменения и дополнения, изменил названия некоторых частей-глав, добавил пролог, сделал ссылки на материалы «Симфонии» и другие биографические статьи, а также поместил ссылки на работы самого юбиляра. Отдельную главу составил материал о поэтическом творчестве Дмитрия Луконина, который в «Симфонии фрагментов» предварял собрание Диминых стихотворений [38].

В приложении к статье я поместил поэтическую Луконииану — несколько своих стихов, написанных в разные годы, которые посвящены моему другу Дмитрию Луконину.

В финале предисловия приведу цитату из книги Дитриха Фишера-Дискау «Отзвуки былого», той мемуарно-музыковедческой книги, которую мы с Димой Лукониным знали почти наизусть и часто цитировали фрагменты из этой работы немецкого музыканта.

> Лучший способ переплыть море прошедшего в поисках значимого — верить в истину: что было когда-то, то существует и теперь. Что было когда-то, то одновременно вечно, словно вынуто из времени, в которое мы входим с рождением и из которого выходим со смертью. Прошлое представляется мне во всем многообразии связей с настоящим, потому что в самом воспоминании встречаются настоящее и будущее. Когда мы вспоминаем, мы вспахиваем прошлое и засеваем его в свое сознание снова [49, с. 5].

Прошло почти девять лет после смерти друга, но я верю, что Дима не ушел от меня, от нас, он присутствует на фотоснимках, жив в своих текстах, в своих сыновьях, в наших о нем воспоминаниях. Ведь то, «что было когда-то, то существует и теперь».

село Шумейка под Энгельсом, Саратовская обл.
17.VIII.22

1. ПРОЛОГ

Всего я, конечно, не расскажу, да и всё, как оно было, рассказать, понятное дело, просто невозможно. Впечатления о событиях прошлого со временем изменяются, говоря языком компьютерщиков (порой им пользовался и Д. Луконин, переходя на свой «профессиональный» жаргон), происходит «upgrade» (а то и «delete») пережитого. Таково уж устройство человеческой памяти.

Какие-то моменты пятнадцати-, двадцати- и тридцатилетней давности я помню довольно хорошо — в деталях, в диалогах; многое припоминаю, уже напрягая память, с какими-то «подсказками», перебирая сохранившиеся фотографии разных лет, свои дневниковые записи, стихи и книги, которые мы обсуждали вместе; а что-то, возможно, додумываю, мифологизирую.

Разумеется, я буду рассказывать о *своем* Луконине — коллеге, однокурснике и друге. Поделюсь некоторыми воспоминаниями о человеке, который в последние студенческие и первые аспирантские годы — на всю жизнь (!) — оказал на меня большое влияние. Знаю это точно и могу в этом признаться. Рассказывать буду пристрастно, да и как еще можно судить о друге? Не стану же я рассматривать его объективно-отстраненно, как некую «научную проблему» (уж это точно были бы paradoxa) …

Дима Луконин — это для меня еще и ностальгия по нашей молодости, по интересному времени, которое никогда не вернуть, в чем и состоит его, *нашего времени*, ценность.

Хочу сразу предупредить, что мое изложение не будет последовательным и целостным рассказом. Здесь представлю лишь некоторые эпизоды из истории наших дружеских отношений — именно так, как и назван этот очерк: «эстампы моей Луконинианы».

2. УНИВЕРСИТЕТ И СПЕЦСЕМИНАР

Мы были знакомы почти четверть века.

Дмитрий Евгеньевич Луконин родился в Саратове 20 июля 1972 года и был младше меня ровно на девять месяцев, по этому поводу мы с ним шутили: он был зачат тогда, когда я появился на свет.

Дед Димы по материнской линии, Павел Иванович Луконин был офицером. В Великую Отечественную войну он командовал взводом зенитно-артиллерийского полка, имел боевые награды. В конце 1950-х гг. после демобилизации из Вооруженных сил П. И. Луконин осел с семьей в городе Ершове Саратовской области. Насколько помню по рассказам Димы, до самой пенсии Павел Иванович работал в Ершовском управлении буровых работ. Мать Димы, Жанна Павловна Луконина, работала на Саратовском авиационном заводе. Отца своего Дима не знал. Вдвоем с матерью они жили в Заводском районе Саратова, на Проспекте Энтузиастов. Но детство и все каникулы в школьные годы Дима проводил в Ершове у дедушки и бабушки. Он много рассказывал о своем деде-фронтовике, хранил его награды и офицерский парадный китель.

В 1989 г. Д. Луконин окончил среднюю школу с медалью и без особых усилий поступил на исторический факультет Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. Я же сначала учился на вечернем отделении истфака СГУ и только летом 1990-го перешел на второй курс дневной формы обучения. Поначалу, будучи новичком среди «дневников», я много слышал от однокурсников о необыкновенно одаренном и весьма чудаковатом студенте Луконине. Дима удивлял своим видом, поражал своими (явно не по годам) «профессорскими» манерами, был со всеми однокурсниками

Дмитрий Луконин, июнь 1994 г.
Во дворе дома А. Синицына в Энгельсе
(Из фотоархива А. Синицына)

на «Вы» и держался строго, «на расстоянии», что в глазах нормальных студентов могло сойти за высокомерие, да так, наверное, многим и казалось. Мы учились в разных группах: он — в первой, а я — в третьей, поэтому на практических занятиях по дисциплинам не пересекались. Редко встречались мы и на потоковых лекциях, поскольку со второго курса Дима посещал лекции и семинары избирательно, по своему усмотрению. Но отмечу, что все экзамены он запросто сдавал на «отлично». Он это умел.

Потом — это было, наверное, в ноябре 1990 г. — мы оказались в одном спецсеминаре по кафедре истории древнего мира СГУ, которым руководил Владимир Иванович Кащеев [11]. Еще в летнюю сессию 90-го, во время приема экзаменов у первокурсников, В. И. Кащеев пригласил нескольких студентов в спецсеминар, который он набирал в тот год. В семинар пришли И. Н. Авраменко, С. В. Васильев, Д. Е. Луконин, А. В. Мосолкин, О. В. Орищенко, Д. Б. Самосадный и автор этих строк. Несколько позже к нам присоединились М. Б. Жигаров и Н. Ю. Чекалина (единственная дама в *том* кащеевском семинаре; после третьего курса университета Наташа стала женой моего друга Олега Орищенко). Все мы были увлечены романтизмом В. И. Кащеева, тогда еще молодого доцента кафедры; его 35-летие мы отмечали всем семинаром в мае 1991 года.

Занятия в спецсеминаре проходили в седьмом корпусе СГУ, который находился у железнодорожного вокзала. Мы встречались раз в неделю, по средам, поэтому и называли наш семинар — «Античная среда». Все участники «Среды» были студентами-историками, но *тот* семинар имел отчетливый философско-культурологический уклон. Три с половиной года (с декабря 1990 по май 1994 г.) мы читали и обсуждали диалоги Платона, разбирали и разыгрывали древнегреческие трагедии и комедии, анализировали работы современных исследователей, делали доклады по избранным темам, связанным с античной культурой (и не только), выступали оппонентами друг у друга, когда готовили доклады*. В этом студенческом семинаре читали и разыгрывали трагедии и комедии аттических драматургов (главным образом Софокла и Еврипида), пьесы Шекспира и «Маленькие трагедии» Пушкина, в которых принимал деятельное участие Д. Луконин. Обычно наши встречи на «Средах» продолжались до позднего вечера.

С середины второго курса В. И. Кащеев вел у нас занятия по древнегреческому языку: раз в неделю, по вторникам (если не ошибаюсь), мы упражнялись по учебнику А. Ч. Козаржевского, выполняли домашние задания: склоняли, спрягали, переводили — всё, как полагается. На этих языковых занятиях (как и во многом другом) Д. Луконин числился в первых рядах. Однако интерес к «мертвым языкам» у него вскоре угас. Надо сказать, Диме всегда больше импонировали актуальные (живые) теории и проблемы. А от штудий классическими языками у него остались одни только «азы», вернее, «альфы».

К тому же Д. Луконина всегда привлекала не столько социально-политическая, военная или (боже упаси!) экономическая история, сколько мифология, история культуры и искусства, *par excellence* само искусство, в первую очередь, конечно, музыка и драма. Научные проблемы, которыми он активно занимался в студенческие годы, были связаны с философией, мифологией, историей европейской музыки и литературы. Его источниками были произведения античных поэтов и философов, русских и немецких классиков:

---

* О работе кащеевского спецсеминара в первой половине 1990-х гг. я рассказывал в публикациях, посвященных своим однокурсникам: [34, с. 168–172; 36; 37, с. 21–26; 44, с. 6–7]; см. о семинаре «Античная среда»: [7, с. 72–73; 9], а также в нашей с О. Ю. Климовым статье к недавнему юбилею профессора В. И. Кащеева: [11, с. 254].

Канта, Гете, Шиллера, Шеллинга, Гегеля, Лермонтова, В. С. Соловьева, Вагнера, Ницше, Эрна, Лосева и др.

На третьем-пятом курсах университета мы вместе с Д. Лукониным слушали спецкурсы по античной истории и культуре, источниковедению и историографии, которые читали профессора и доценты нашей кафедры: В. Г. Борухович, В. И. Кащеев, В. Н. Парфёнов и Е. В. Смыков. Рубеж 1980-х — 1990-х гг. — это время великих фигур на истфаке СГУ: И. В. Порох, В. Г. Борухович, С. М. Стам, Г. Д. Бурдей, В. И. Кац, Т. П. Кац, Е. К. Максимов, Н. А. Троицкий*.

Поначалу у нас с Димой были разные круги общения. Познакомившись в семинаре В. И. Кащеева, мы сошлись далеко не сразу, должно быть года через два, быть может, даже с лишним — курсе на четвертом. Но тогда сошлись уже капитально. И это было связано с совместными чтениями сочинений Ф. Ницше, В. С. Соловьева, А. Ф. Лосева, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, М. К. Мамардашвили, Р. Барта, С. С. Аверинцева, Х.-Л. Борхеса, М. Элиаде, Я. Э. Голосовкера, Вяч. И. Иванова и, конечно, античных авторов, в первую очередь, античных философов и драматургов. Но в еще большей степени нас свели музыкальные вечера, которые устраивал Д. Луконин.

3. В НАЧАЛЕ БЫЛА МУЗЫКА, И МУЗЫКА БЫЛА ОТ ВАГНЕРА, И ВАГНЕР БЫЛ НАШИМ КУМИРОМ

В 1993–1994 гг., помимо занятий классическими языками по вторникам и спецсеминаров по средам, каждый четверг вечером, после университета, мы собирались дома у В. И. Кащеева. Дом находился недалеко от четвертого корпуса истфака СГУ (тогда корпус историков и филологов располагался на Театральной площади; до 1991 г. — Площадь Революции). Если спускаться от бывшей «четверки» вниз по улице Московской и через два квартала свернуть направо, на улицу Некрасова, в двухэтажном коммунальном доме жил наш научный руководитель. Это полудеревянное-полукирпичное строение конца XIX в. на Некрасова и четверть века назад уже было в жутком состоянии, оно, вроде бы, стоит и поныне. В нем на втором этаже одну комнату занимал Владимир Иванович. Здесь-то и проходили *те самые* «Musikabend'ы». Их участниками были не все члены семинара; собственно, всегдашними слушателями были только хозяин квартиры, Дмитрий Луконин и примкнувший к ним я.

Итак, в начале наших отношений была музыка, и это была музыка Вагнера, и Вагнер был нашим кумиром. Именно тогда началось наше с Димой *сродство* (слово из лексикона Луконина). Первой вещью, которую мы слушали вместе, была

---

* Д. Е. Луконин написал несколько очерков о своих университетских наставниках, профессорах Саратовского университета: [16; 21]. Вместе мы собирались подготовить статьи о наших учителях, в 2011 г. вместе обсуждали очерк о Таисии Павловне Кац (1936–2013), но Дима тогда отказался от соавторства (см. мой поздравительный текст в саратовском антиковедческом сборнике «Античный мир и археология»: [35]). Свой очерк к 85-летию Таисии Павловны, который вышел в прошлом году в Псковском альманахе «Метаморфозы истории», я назвал «Наша Диотима» [42], — так мы с Димой называли нашу наставницу.

«Валькирия» — в легендарной записи 1954 г. с великим немецким дирижером Вильгельмом Фуртвенглером, Венским филармоническим оркестром и «звездным» составом солистов: Людвиг Зутхаус, Марта Мёдль, Леони Ризанек, Готлоб Фрик. Лейтмотивы «Страдания Вельзунгов», «Рода Хундингов», «Нотунга» и прочие, «Весенняя песня» Зигмунда, волевое ослушание Брунгильды, зажигательный «Полет Валькирий», сцена «Прощания Вотана с Брунгильдой и заклинания огня» … Боги и герои германской неомифологии, жизнь и смерть, власть и проклятье кольца, любовь и жертвенность — всё это завораживало. После первого музыкального вечера я несколько дней ходил и напевал слова из прощальной песни Вотана, когда в финале драмы звучит лейтмотив Зигфрида-героя:

На утес Брунгильды трус не взойдет!
Невесту взять сможет лишь тот,
Кто свободней, чем бог, твой отец!

А потом была музыкальная драма «Тристан и Изольда» в фуртвенглеровской записи 1952 г. с Л. Зутхаусом (Тристан), Кирстен Флагстад (Изольда), Йозефом Грайндлем (Король Марк), Д. Фишером-Дискау (Курвенал) и др. Мне казалось, что ничего подобного я дотоле не слушал! Трагическое вступление к музыкальной драме и скорбное звучание английского рожка, ошибка Брангены, козни Мелота и лейтгармонический Тристан-аккорд, в котором слышатся томление, тревога и обреченность.

Во вступительном слове перед прослушиванием «Тристана» Д. Луконин рассказывал нам о само́й легендарной лондонской записи музыкальной драмы на грампластинки, ссылаясь на воспоминания Д. Фишера-Дискау [49, с. 89–90]: о дыхании Фуртвенглера, американском меццо-сопрано Бланш Тебом, исполнявшей в той записи партию Брангены, и строгой норвежской певице К. Флагстад, которую Фишер-Дискау назвал «богиней среди Брунгильд и Изольд» [49, с. 90]. В моем дневнике сохранилась запись о вступительном слове ведущего наших вагнеровских вечеров. Дима рассказывал о любви Вагнера к замужней Матильде Везендонк, о «Пяти песнях на стихи Матильды Везендонк», рассказывал и о некрасивом поступке композитора по отношению к своему младшему сотоварищу Хансу фон Бюлову, у которого немецкий гений увел жену Козиму. «Что снилось мне о чести Тристана?» — «Что снилось мне о стыде Изольды?» … Нет ни чести, ни стыда, — есть только беспредельная любовь героев драмы, которая оправдывает всё и очищает всё. Понимает же в итоге Король Марк, что измена Тристана долгу (вассальному) оправдывается его с Изольдой фундаментальным чувством.

Как вдохновлял тогда дуэт Тристана и Изольды из второго акта драмы:

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
dass ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von der Welt mich los!

Особенно привлекательными казались мрачновато-мистические определения Вагнера: «Любовь в смерти», «Ночь любви», «Вечный мрак», «Напиток любви», Liebesblick, Liebestrank, Liebestod… Наверное, потому что мы были молоды, романтичны и немного трагичны, как все влюбленные. В студенческие годы я был постоянно влюблен, так что эта страстная, гиперэротическая вагнеровская драма оказалась созвучна моим переживаниям. И все же Nacht der Liebe и Liebestod вызывали не только восторг, но и опасение (диалектика!), а поступок создателя «Тристана» в отношении фон Бюлова казался некрасивым — мол, quod licet Iovi, non licet bovi. Но это уже другая тема…

Помню, что с непривычки к восприятию столь огромных (по 4 с лишним часа, а с предисловием и перерывами у нас это длилось более 7 часов!) и сложных (и музыкально, и содержательно) вагнеровских произведений, на первых порах меня одолевал сон. Чтобы удержать нить смысла и не отключиться, я описывал в тетради сцены или записывал цитаты, мысли и вопросы, которые возникали по ходу, я рисовал героев драм Вагнера. Вот в рогатокрылатом шлеме Брунгильда, летящая на своем коне Гране; Зигмунд вырывает спасительный Нотунг из ствола могучего дерева; на корабле плывут Тристан и Курвенал, сопровождающие невесту короля Марка; Брангена подносит Изольде чашу с напитком; Вотан-Вельзе с копьем в руках и прочее. Тетради с этими записями и рисунками сохранились. Вхождение в музыкальный мир Вагнера давалось с напряжением. И то сказать, нужно было быть Зигмундом или Зигфридом (!), чтобы одолеть такие музыкальные объемы. Тем более, что никаких знакомых музыкальных фрагментов из этих драм, которые были бы на слуху, я не угадывал (за исключением, разве что, «Полета Валькирий»). Но сколько раз в дальнейшем — вместе с Лукониным или один — я слушал эти фуртвенглеровские записи «Валькирии» и «Тристана»!

Следующие четыре четверга подряд мы прослушали полностью вагнеровскую тетралогию «Кольцо Нибелунга», причем, каждую драму слушали в разных записях — лучших! Музыка Вагнера стала для меня откровением и своего рода инициацией — посвящением в музыку, мифологию, философию и философию музыки.

У меня хранится большой (размером А3) фотопортрет Рихарда Вагнера, который Д. Луконин сам отснял в каком-то альбоме и распечатал с помощью фотоувеличения. Он сделал несколько копий этого портрета — себе, В. И. Кащееву и мне. Эти огромные фотокопии Дима подарил нам в Musikfest, который мы устроили на Рождество 1994 года. На обороте моего экземпляра есть ироничная луконинская запись: «Немало потрудившись, этот портрет Вагнера сумел я отснять, но надпись мне на нем было бы трудно начертать. Желаю Вагнера любить и уважать и во снах ночных воспоминать (кое-когда). Дм. Луконин. 06.01.1994». Эта фотокартина любимого композитора, действительно, получилась высокохудожественной, и Дима гордился своей удачной работой. Подаренный им портрет Вагнера всегда жил у меня на книжных полках: сначала в комнате в квартире родителей, потом на съемных квартирах в Саратове и Энгельсе, а теперь он стоит на книжной полке в моей петербургской квартире.

Следуя завету друга, кое-когда вспоминаю Вагнера. В последние годы я неоднократно бывал на постановках немецкого композитора в Мариинском

театре. Уже после смерти Димы я трижды слушал «Тристана и Изольду» в Новой Мариинке и трижды «Летучего Голландца» в Старом зале (один раз это было с другом из Саратова Михаилом Свердловым); в феврале 2014 г. я водил на «Зигфрида» своего петербургского друга Валеру Никонорова; а в марте 2016 г. прослушал полностью тетралогию «Кольцо Нибелунга». С сыном Сашей мы слушали «Нюрнбергских мейстерзингеров», «Тангейзера» и дважды «Парсифаля». Большинство вагнеровских драм были в исполнении маэстро Валерия Гергиева; были и классические постановки, и модерновые опыты в Мариинском-2. Все «культпоходы» на Вагнера после 2013 года я посвящал памяти своего друга Дмитрия Луконина.

4. ЛУКОНИНСКИЕ СИМПОСИИ

Итак, рождение наших отношений произошло из духа музыки Вагнера. С тех первых музыкальных вечеров на Некрасова и началась, можно сказать, моя Луконииана.

Увлечение Д. Луконина музыкой не случайно. Дима окончил музыкальную школу по классу духовых инструментов (об этом рассказывает его одноклассник Антон Тихолоз [47]). В школьные годы он играл в оркестре, был знаком со многими саратовскими музыкантами. Дома у него были две свои тубы — как он говорил, это были довольно редкие и дорогие инструменты, доставшиеся ему по какому-то случаю. Д. Луконин и сам сочинял музыку, хотя считал это любительским занятием, и играл свои опусы только для узкого круга людей. Время от времени он устраивал свои творческие посиделки, на которых исполнял известные арии из опер и песни (Дима любил романсы), играл на тубе, а иногда музицировал на гитаре. Впрочем, на гитаре он играл скверно (не то, что наш однокурсник Лешка Мосолкин!), но не стеснялся этого. И все его песни «под кифару» ограничивались песнями на мои стихи. А это уже иное дело — в этом был особый творческо-товарищеский колорит. В 1990-е гг. Д. Луконин написал музыку к нескольким моим стихам и в шутку называл меня «поэтом-песенником, широко известным в узких кругах».

Наши песни мы иногда исполняли вместе на дружеских или университетских вечеринках. Вспоминаю, как на 80-летии профессора Владимира Григорьевича Боруховича*, которое отмечалось в декабре 2000 г. на кафедре истории древнего мира исторического факультета СГУ, мы с Димой дуэтом исполнили песню «Небесная пастушка»**. Юбиляру понравилось наше исполнение под гитару, и Владимир Григорьевич это отметил. А когда он узнал, что стихи написаны мной, а музыку к ним сочинил Дима, то профессор удивился и порадовался за нас. Годы спустя я описал этот случай в очерке о В. Г. Боруховиче, который был опубликован в серии мемуаров «О времени и о себе»,

---

* Владимир Григорьевич Борухович (1920–2007) был настоящей легендой исторического факультета СГУ. О нем см.: [22; 23; 24; 50; 51; 10; 3; 28; 54; 45; 4; 27; 53; 6; 41].

** Стихотворение «Небесная пастушка» включено в «Поэтическую Луконииану», которую я поместил в приложении к данной статье.

изданной к 100-летию Саратовского университета [32, с. 124]. Кстати сказать, и мою, и Димину статьи для этого сборника [16] мы обсуждали друг с другом, когда готовили свои тексты к публикации. Помню, Д. Луконин, прочитав то, что я написал о нашем с ним исполнении «Небесной пастушки» на юбилее В. Г. Боруховича, сказал: «Ну, вот, Сан Саныч, теперь этот эпизод про нас с тобой вошел в историю». И мы расхохотались.

В 1990-е — 2000-е годы (правда, с полугодовым перерывом, о чем я расскажу ниже) общались мы постоянно, почти ежедневно, и были духовно близки — были общие интересы, рождались общие проекты, мы бывали в гостях друг у друга, вместе ходили в театры, выезжали за город. Раз в неделю Д. Луконин готовил тематический музыкальный вечер. Сначала это были встречи, посвященные композиторам: год Вагнера (их даже было два — 1993–1994 и 1999–2000), год Шуберта, год Бетховена, год Брамса, год Шостаковича и др. А с середины 2000-х мы слушали по преимуществу оперы. Дима тогда поставил для себя (и для нас) задачу максимум: прослушать все оперы на свете.

Конечно, Д. Луконин был человеком увлекающимся. История, философия и литература (здесь не важно, в каком порядке названы три эти сферы науки и искусства) — все это в равной степени занимало его. Но главным для него всегда оставалась Музыка — «holde Kunst». Философствующий историк, искусствовед, прекрасный знаток и ценитель классической музыки, шубертианец и вагнерианец, Дима, несомненно, мог бы стать крупным историком музыкального искусства и философом музыки.

В его собственной домашней музыкальной коллекции — весьма богатой по тем временам — было далеко не все, да и достать желаемое в 1980-е — 1990-е (при отсутствии CD, DVD, Интернета и прочих «прогрессивных средств», которые появились на несколько лет позже) в Саратове было непросто, совсем не просто. Но Д. Луконин имел какие-то свои «каналы» в музыкальных училищах, в филармонии, в консерватории, в театре оперы и балета, где он в юношеские годы иногда «подыгрывал» на тромбоне в оркестре и был знаком с музыкантами. Эти связи позволяли ему раздобывать редчайшие, почти недоступные музыкальные записи и клавиры к ним.

К подготовке «Musikabend'ов» Д. Луконин подходил серьезно, ответственно: добывал уникальные записи, читал специальную литературу. Он разрабатывал план и руководил нашими слушаниями. Вначале Дима делал вступление на полчаса, а то и больше: он рассказывал об авторе, немного о произведении (кратко, так, чтобы заинтриговать слушателей), об исполнителях (а он подбирал всегда лучшие записи — дирижер, вокалисты, оркестр), рассказывал историю его создания, говорил о музыкальных темах (например, лейтмотивы музыкальных драм Вагнера он сам тут же напевал или наигрывал на тромбоне). Потом ведущий запускал пластинку на проигрывателе. Опять же, ни видео, ни CD- или DVD-проигрывателей у нас тогда не было; в ходу был только винил; а запись на магнитофон считалась суррогатом, поскольку при перезаписи с пластинки на пленку в домашних условиях сильно терялось качество звука. Вот это было время! — Сущая архаика! Так вот, Дима запускал пластинку, и мы часами слушали музыку. Если это была иностранная опера, то он читал русский перевод либретто по клавиру, следил по нотам за тем, чтобы чтение было синхронным.

Иногда Д. Луконин начинал музыкальный вечер с рассказа о том, какими невероятными способами, при содействии многих знакомых, затрате колоссальных усилий и времени ему удалось-таки на сей раз раздобыть для нашего прослушивания (на несколько дней, а то и всего на один вечер) виниловые пластинки и клавир либо его ксерокопию. Со временем в его домашней библиотеке появились свои клавиры нескольких вагнеровских драм: все четыре тома «Кольца Нибелунга», клавиры «Тристана», «Мейстерзингеров», Римского-Корсакова, Чайковского и что-то еще, уже и не помню.

Вместе с Д. Лукониным и по его инициативе в наши общие студенческие, аспирантские и преподавательские годы мы проводили вечера «в беседах обо всем и ни о чем» (как он сам иронично, по-луконински, называл эти музыкально-литературные посиделки). С 1992 по 2010 г. вместе были прослушаны и обсуждены сотни музыкальных произведений, были просмотрены вместе десятки фильмов, прочитаны сотни художественных и философских текстов.

Слушания музыки проводились по предварительной договоренности раз в неделю, обычно, как это установилось изначально, по четвергам во второй половине дня — с 15.30 до полуночи. К музыкальным слушаниям мы готовились заранее. Это был своего рода музыкальный кружок — узкий, домашний, в который в разное входили коллеги и друзья-сокурсники, в основном истфаковцы. Постоянными участниками «Musikabend'ов» были В. И. Кащеев (1992–1994 и 1996–1997 гг.) и Д. А. Попов (регулярно с начала 2000-х до 2013 г.) (о наших музыкальных вечерах Денис Попов рассказывает в своем очерке, опубликованном в «Симфонии фрагментов»: [29, с. 58–64]). В разное время к нам присоединялись однокурсники: С. П. Пчелинчев, О. Л. Гридасов, А. В. Мосолкин, иногда приходил Димин одноклассник А. П. Тихолоз и наш друг О. Н. Бунин. Этот «миникружок» с момента его основания в 1992 г. и до лета 2010 г. посещал и я (до переезда в Санкт-Петербург), правда, с середины 2000-х — время от времени, по возможности. Эти «Abend'ы» мы шутя называли «Луконинскими симпосиями».

В юношеские, школьные и студенческие, годы музыка была страстью Д. Луконина. Позднее она стала тем миром, в котором он жил и в который посвящал избранных, людей, коих считал близкими по духу. Для него музыка была не только большим увлечением, но и серьезным делом. Он писал о музыке и музыкантах, читал лекции по истории музыкального искусства. Пусть наши симпосии и не стали явлением русской культуры, не стали даже и значительным явлением культурной жизни небольшого Саратова… Это действительно так. Но музыкальные вечера, которые многие годы устраивал Д. Луконин, составили часть жизни нескольких человек, его товарищей. А это не так уж мало!

5. ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ. НАШ ФИШЕР-ДИСКАУ

Я не припомню ни одного случая из сотен своих посещений луконинской квартиры за двадцать лет (с тех пор, когда весной 1993 года я впервые переступил порог его дома на Проспекте Энтузиастов), чтобы бы мы не слушали

музыку. Бывал ли я у него в гостях один или в компании с коллегами-друзьями, собирались ли мы специально на музыкальные вечера (ну, это, само собой) или же были просто проездом (например, на дачу к Лукониным), Дима всегда находил «минутку», чтобы «запустить кого-нибудь из наших». Он всегда ставил что-то из общих любимых номеров или делился чем-то из недавно «открытого» им самим произведения (бывало и такое) или исполнения. Но такие «открытия» были не часты: Дима знал всё или почти всё о музыке и музыкантах.

Как рассказывал Д. Луконин, с 6 класса средней школы он составлял коллекцию записей классической музыки. В его домашней библиотеке собраны тысячи (!) пластинок, CD, DVD, видео- и аудиозаписей лучших исполнителей мировой классики. Его любимыми композиторами были выдающиеся мастера: Брамс, Бетховен, Бах, Верди, Прокофьев, Рахманинов, Римский-Корсаков, Шостакович, Р. Штраус, но в первую очередь, конечно — Вагнер и Шуберт. Были любимые исполнители-дирижеры: Б. Вальтер, О. Йохум, Г. фон Караян, Н. С. Голованов, А. И. Орлов, Е. А. Мравинский, С. А. Самосуд, А. Ш. Мелик-Пашаев, О. Клемперер, А. Тосканини, К. Аббадо. Но прежде всех тех, кто здесь упомянут и многих прочих, кто не назван, был Вильгельм Фуртвенглер (1886–1954) — единственный художник и мыслитель, которому в своей дипломной работе по немецкой «неомифологии» Д. Луконин счет возможным дать определение «великий». А дипломное исследование Д. Луконина было посвящено музыкальным драмам Р. Вагнера, в нем фигурировали многие известные художники и мыслители — от аттических трагиков и Платона до А. Ф. Лосева. Но «великим» был назван только немецкий исполнитель Фуртвенглер. Такая строгая избирательность и сдержанность в оценках, конечно, показательна для характеристики самого Д. Луконина.

Нашими героями были и «те, чье пенье в душу мне запало» (строка Л.-Г.-К. Хёльти из песни Ф. Шуберта «На смерть соловья»): М. О. Рейзан, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, Л. Зутхаус, Х. Розвенге, К. Людвиг, М. Д. Михайлов, А. В. Нежданова, Л. Паворотти, П. Г. Лисициан, Б. Христов, Э. Шварцкопф и десятки других великих певцов XX века. Но в первую голову и всегда — немецкий Мастер Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012). Великий Дитрих был нашим кумиром. Мы с Димой многократно слушали все доступные нам записи Д. Фишера-Дискау, в том числе и те, которые он сделал в качестве дирижера, читали книги и статьи Фишера-Дискау на немецком языке и переведенные на русский язык. На мое 25-летие Дима подарил мне комплект пластинок вагнеровских «Мейстерзингеров» в шедевральной записи Ойгена Йохума с П. Доминго, К. Лигендца и Д. Фишером-Дискау в роли Ганса Сакса. С 1994 г. все (или почти все) праздники мы отмечали вместе. В начале 1995 г. мы собрались на квартире В. И. Кащеева, чтобы отпраздновать Новый год музыкой и чаем с пирожными (для слушания музыки с июля 1994 г. мы встречались вдвоем, так как наш научный руководитель находился на стажировке в Германии). Я тогда подарил Диме какой-то новый перевод Ф. Ницше, а он в ответ — «Отзвуки былого» Фишера-Дискау (он когда-то купил в магазине «Мелодия» два экземпляра «Отзвуков»).

В 2005 году, к 80-летнему юбилею Д. Фишера-Дискау мы подготовили письмо юбиляру. Вместе составили текст поздравления, а я перевел его на немецкий

язык. В день рождения маэстро мы вместе отправили послание на адрес его электронной почты, который Д. Луконин отыскал в Интернете. Письмо было отправлено с указанием двух наших адресов, но, по правде сказать, на ответ мы не особо рассчитывали. Хотя потом довольно долго мы всякий раз при встрече спрашивали друг друга: «Ну, что, Евгенич, получил ли ответ от Дитриха?» — «Увы, Саныч! А ты?» — «Да пока еще нет». Ответ так и не пришел. Да это было и не важно. Главное, что мы поздравили своего героя, составив красивое послание и сопроводив его фотоснимками с нашего «Abend'a», посвященного круглой дате Маэстро. А его юбилей мы отметили неделей музыки — прослушиванием исполнений Фишера-Дискау шубертовских песенных циклов, оперных арий и вагнеровских музыкальных драм.

А когда в мае 2012 г. Д. Фишера-Дискау не стало, Дима, узнав об этом первым, тут же позвонил мне, сообщил о его смерти и предложил написать совместную статью, посвященную памяти музыканта и мыслителя. Больше года мы продумывали идею статьи, перечитывали труды Д. Фишера-Дискау, обсуждали сделанные нами предварительные наброски: неоднократно при встрече в июне-июле 2012 г. в Санкт-Петербурге, когда Д. Луконин приезжал на месяц в командировку, и в июле-августе 2013 г. в Саратове, когда я, будучи в отпуске, приезжал с семьей на родину. Последнее краткое обсуждение «вживую» состоялось в Саратове 16 ноября 2013 г., когда я на пару дней заглянул к родителям по пути из Казани в Петербург (далее я еще расскажу об этой нашей встрече). А позже — Дима в Саратове, а я в Петербурге — мы завершали очерк, связываясь по телефону и e-mail'у, обсуждая и дополняя тексты друг друга, как всегда, споря и в итоге приходя к согласию. В черновом варианте эссе о Фишере-Дискау было закончено днем 9 декабря. Этот совместный труд, посвященный кумиру нашей юности, стал последней работой Д. Лукониной (свидетельства об этом содержатся в нашей переписке, опубликованной в «Симфонии»: [39, с. 211–221]). Очерк памяти музыканта и мыслителя «Ton und Wort Дитриха Фишера-Дискау» был опубликован в конце декабря 2013 г. в саратовском сборнике «История и историческая память» [19].

6. ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ОБРАЗУ ДРУГА

Д. Луконин всегда был собран, организован, подтянут. Заботящийся о своем внешнем виде (думая и «о красе ногтей»), он особое внимание уделял прическе. В молодые годы Дима носил волосы до плеч, остриженные сзади полукругом. А позднее, где-то в возрасте под тридцать, он стал носить обычную классическую стрижку. Тогда же он отпустил бородку — элегантную эспаньолку, за которой следил. Внешний вид, одежда, манеры для Димы были принципиальны. Это тоже работало на создание мифологического образа Луконина. Сколько я его помню, он всегда носил костюмы, белые рубашки и галстуки, никогда не был в джинсах или спортивной одежде. В университетские и аспирантские годы он был строг в обращении и крайне щепетилен в отношении приличий. Долгое время с момента знакомства Дима казался мне человеком интересным, но непростым. И подладиться к нему было очень нелегко.

В октябре 1994 года я впервые пригласил Диму на свой день рождения. И с той поры мы постоянно бывали друг у друга на торжествах и все праздники старались отмечать вместе. Несколько раз мы вместе встречали Новый год. Мне особенно запомнилась новогодняя ночь у Игоря Авраменко в Энгельсе. Город сотрясался от салюта и петард, а мы с Д. Лукониным стояли на балконе десятого этажа авраменковской квартиры и на всю округу горланили арии из любимых опер: Верди, Чайковский, Пуччини и др.

Теперь даже как-то странно, что первые лет пять мы с Димой — сверстники, однокурсники, члены одного спецсеминара и «музыкального кружка», а со временем и просто близкие люди — были на «Вы». Впрочем, конечно, ничего удивительного в этом нет, ибо, как я уже отметил в начале, Дима старался быть на «Вы» со всеми, кроме, пожалуй, двух или трех университетских товарищей. Наших однокурсников Алексея Мосолкина, Сергея Васильева и Сергея Пчелинцева он всегда называл «Лёха», «Василич» и «Петрович», но со всеми прочими умышленно держал «профессорскую» дистанцию. Это выглядело манерно. Но таков был Луконин в свои молодые годы. Позже он рассказывал, что так ему удобнее вести себя с людьми, оставаясь «на расстоянии». При этом Дима приводил в пример *великого* Фуртвенглера, который, как известно, был на «Вы» вообще со всеми, кроме своих домашних. Тогда Д. Луконин частенько цитировал фразу Фуртвенглера из «Отзвуков былого» Фишера-Дискау: «Я питаю отвращение к панибратскому “тыканью” с людьми, которые не принадлежат к моим родственникам» [49, с. 95].

На «ты» мы с Димой перешли лишь через два с половиной года после окончания университета. Это произошло 25 октября 1996 г., когда большой компанией мы отмечали мой двадцатипятилетний юбилей на квартире моих родителей в Энгельсе. Во время перекура мы с Д. Лукониным вышли на балкон. Видно было, что он готовился к разговору. Заговорили о друзьях, о дружбе, и в какой-то момент Дима предложил «отказаться от условностей» (это была его формулировка). Я высказал ответное предложение — выпить на брудершафт. Потом он обыкновенно называл меня «Сан Саныч» или «Саныч», а я его «Евгенич» и иногда, в шутку, — «Эриугенич» (это после того, когда в издательстве ГЛК Ю. А. Шичалина вышел небольшого формата синий том Иоанна Скотта Эриугены).

7. ДАРСТВЕННАЯ ЭПИГРАФИКА И РЕЧЕВКИ

О том, что мы с Д. Лукониным многие годы были на «Вы», мне напоминают наши стихи и эпиграфика. Вот, например, его надпись на титульной странице книжки Мирчи Элиаде «Священное и мирское» — подарок Димы, который хранится сейчас в моей домашней библиотеке в Энгельсе:

Сан Саныч! Это — Вам на полку;
Быть может… небезынтересно? —
Сей автор…, оные страницы…!?! —
Он — Элиаде, Вы — Синицын!

Ниже в скобках приписка: «С дружеским приветом, 03. 07. 1995 (размашистая подпись:) Дм. Луконин. (и еще ниже:) P. S.: [День Рейзена]». Эта Димина дедикация напомнила мне о том, что в тот июльский день, четверть века назад, у него на квартире мы вдвоем праздновали столетие великого оперного певца, легендарного советского баса, одного из наших кумиров — Марка Осиповича Рейзена. Он родился 3 июля 1895 г. и прожил долгую жизнь — умер в 1992 г. Наше поколение еще застало великих солистов Большого театра Рейзена и Козловского (Иван Семенович ушел в конце 1993 г.). Музыкальное празднование «Дня Рейзена» проходило традиционно: сначала мы слушали любимые номера в исполнении юбиляра, затем пили чай с пряниками, а уж потом запускали целиком одну какую-нибудь большую вещь с участием юбиляра. В моем дневнике указано, что в тот день мы слушали «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова. Эту уникальную запись начала 1950-х, сделанную дирижером Самуилом Самосудом с солистами большого театра (Моцарт — И. С. Козловский) я слушал десятки раз и до того и после. Конечно, были и другие пары, исполнявшие эту одноактную оперу: С. Я. Лемешев и А. С. Пирогов (кстати, в этой записи тоже дирижирует Самосуд), А. Н. Федин и Е. Е. Нестеренко, немцы П. Шрайер и Т. Адам, были и другие варианты. Дима любил добывать что-то новенькое, мы слушали, а затем сравнивали эти записи с ранее известными исполнениями. И все же именно *та самая* запись «Моцарта и Сальери» с Козловским и Рейзеном стала *нашей*.

Но я отвлекся от темы. У меня под рукой еще одна знаковая книжка с Диминым посвящением — это «Отзвуки былого» Дитриха Фишера-Дискау [49]. Она подарена в начале 1995 г., в день, когда мы с ним вдвоем на квартире В. И. Кащеева слушали «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера в исполнении оркестра Немецкой оперы под управлением Ойгена Йохума. В этой записи партию поэта-башмачника Ханса Сакса исполняет наш герой Фишер-Дискау (Берлин, 1976). На титульной странице «Отзвуков» Д. Луконин написал так: «Поздравления с Новым 1995 годом и Веселым рождеством и в знак памяти о всей той “немецкой” музыке, с которой нам пришлось встретиться в программе “музыкальных вечеров” и которая столь тесно связана с Д. Фишером-Дискау», подпись и дата: 05.01.1995 г.

Я думаю, здесь определение *немецкая* указано в кавычках потому, что музыка, которую мы слушали в 1993–1994 гг., была «этнически» разная — и по композиторам, и по исполнителям; но, как я уже рассказал, все началось с Вагнера, да и потом, на наших «Musikabend'ах» по преимуществу звучала музыка немецких композиторов и обыкновенно в исполнении великих немецких вокалистов. Это объяснялось и сложившимися общими вкусами (исходно — луконинскими), определившими наш интерес к историко-культурной мифологеме *der deutsche Geist*, и тематикой дипломной работы Д. Луконина «Зарождение идей неомифологизма в немецкой историографии XIX в.», которую он защитил в июне 1994 года. И, как я теперь думаю, не в последнюю очередь, это объяснялось и погружением в немецкую культуру В. И. Кащеева, который тогда готовился к отъезду в Германию на двухгодичную стажировку по стипендии Alexander von Humboldt-Stiftung. (Впрочем, эти объяснения могут быть моими теперешними домыслами.)

Часть виниловых пластинок в моей аудиотеке — из коллекции Д. Е. Луконина. Эти пластинки были подарены другом с начала 1990-х до конца 2000-х. Есть несколько опер в шедевральных записях: «Травиата» Дж. Верди (1947), дирижер А. И. Орлов, исполнители — солисты Большого театра: И. С. Козловский, П. Г. Лисициан, Е. В. Шумская; «Богема» Дж. Пуччини (1973), дирижер Г. фон Караян, Берлинский филармонический оркестр, исполнители — Л. Паваротти, М. Френи, Н. Гяуров и другие великие певцы; есть симфонии Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского (полный комплект шести симфоний), Д. Д. Шостаковича и др.; есть музыкальные драмы Р. Вагнера («Лоэнгрин», «Валькирия», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры»). На некоторых из этих подарков стоит *ex libris* Д. Е. Луконина (еще в университетские годы Дима изготовил для себя штамп и все меня подбивал к этому: будут, мол, книги, альбомы и пластинки со своей символикой).

На всех книгах и пластинках с луконинским штампом, тех, которые мне Дима дарил из своей коллекции, я делал пометку:

О чем бы этот знак не говорил,
Но мне Луконин это подарил.

Сначала мне это нужно было для того, чтобы не перепутать подаренные пластинки и книги с теми, которые я брал у Димы во временное пользование. А потом это стало нормой. И таких даров с луконинским экслибрисом и моей пояснительной эпиграфикой в моей библиотеке и фонотеке несколько десятков.

Позднее, когда я покинул Саратов и перебрался в Питер, мы часто переписывались с Д. Лукониным смсками. Это были строки, сложенные мной после очередного прослушивания вагнеровского «Парсифаля» с Денисом Поповым, кажется, в 2006 или 2007 году. (Это было последнее из трех наших полных совместных с Димой слушаний «Парсифаля».) Вот это четверостишие:

Был Христос подъят на штыки
И сражен коварства мечом.
Но!
Парсифаль вернет *ништяки*,
И Спаситель будет спасен!

По поводу «ништяков» сделаю пояснение для непосвященных. «Ништяк» — артефакт, вызывающий бурю положительных эмоций у своего обладателя в силу своих полезных свойств (например, меч Нотунг в руках героя Зигфрида). Это слово часто использовал наш однокурсник и сотоварищ по «луконинским симпосиям» Д. А. Попов (об этой эпиграмме по мотивам «Парсифаля» вспоминает и сам Денис: [29, с. 63]).

Так вот, многие годы, находясь в Саратове, Петербурге или в поездках, я отправлял Диме смс цитату из нашей «речевки»: «Был Христос подъят на штыки и сражен коварства мечом», а он присылал ответную смс: «Парсифаль вернет ништяки, и Спаситель будет спасен». Бывало и наоборот — первым писал мне Дима, а я ему отвечал в том же духе. Это была такая *наша* игра: напоминание

друг другу, что мы рядом, что помним друг о друге и что у каждого из нас все в порядке («Спаситель будет спасен!»).

Или вот еще одна историко-культурная эпиграмма, связанная с музыкальными «Луконинскими симпосиями». После прослушивания «Троянцев» Гектора Берлиоза мы вместе сочинили забавный стишок, который Диме особенно понравился:

Иарбас, вождь диких нумидийцев,
Покоривший многие народы,
Пожелал Дидоной насладиться
И навек лишить ее свободы.
На царицу двинулся он ратью,
Оставляя за собою трупы,
И повсюду славил ее б…,
Но была Дидона неприступна.

Были и многие другие «речевки», которые мы сочиняли на симпосиях вдвоем или, позднее, втроем, когда присоединился Денис Попов. С середины 2000-х Дима и Денис чаще собирались для прослушивания опер вдвоем. Я тогда уже был человек семейный, и у меня не всегда получалось к ним присоединяться. А после переезда в Петербург в 2010 г. я попадал на музыкальные вечера только летом, когда приезжал с семьей на месяц в отпуск. Так было в 2011 году и дважды в 2012, а летом 2013 года — не получилось.

8. ЖУРФИКСЫ НА НЕКРАСОВА

Многие говорили о Диме Луконине как о способном студенте. Но *способный* — не то слово. Он был талантливым, одаренным человеком, причем одаренным разносторонне. С самого начала университета Д. Луконин подавал большущие надежды. И наша наставница на истфаке, Таисия Павловна Кац, работавшая с первокурсниками, говорила, что «Луконин — это глина, из которой можно вылепить всё, что угодно, и окажись Дима в руках хорошего мастера, из него выйдет прекрасный образец, шедевр»! Это была не просто похвала, а чутье педагога, внимательного «шкраба» (так называла себя сама Таисия Павловна; см.: [35, с. 426; 46, с. 391, 392; 42, с. 86]). Эти ее слова о Д. Луконине я слышал неоднократно — и в свои студенческо-аспирантские годы, и позднее, когда уже преподавал на кафедре истории древнего мира СГУ, и мы с Таисией Павловной, как коллеги, немало часов провели за разговорами на разные темы. В том числе и о феномене кащеевского семинара, через который прошли многие студенты, специализировавшиеся на нашей кафедре. В недавней статье к юбилею Т. П. Кац я вспоминал, как в начале 2000-х гг. на кафедре истории древнего мира СГУ один из коллег назвал Таисию Павловну «нашей Диотимой» [42, с. 87–88]. После этого мы с Димой между собой часто называли Таисию Павловну именем мантинейской жрицы, которую Сократ в «Пире» Платона назвал своей наставницей.

Вместе с Д. Лукониным и по его инициативе в наши студенческие, аспирантские и первые преподавательские годы мы проводили вечера «в беседах

о неземном» (как сам Дима — иронично, по-луконински — называл эти музыкально-философские посиделки). Как я уже упомянул, в кащеевском спецсеминаре мы (факультативно) читали вместе многое из классики за пределами античной литературы: Пушкин, Шекспир, Гете, Чехов, Достоевский и проч. Усилиями Д. Луконина в разные годы были осуществлены постановки нескольких драматических произведений, в первую очередь, У. Шекспира. В «Гамлете» я исполнял главную роль — принца датского, Дима играл Короля Клавдия, Горацио и кого-то еще, Олег Орищенко — Офелию, а Владимир Иванович — Гертруду и другие роли. В «Ромео и Джульетте» я был Ромео, О. Орищенко — Джульеттой, все остальные роли исполняли Д. Луконин, И. Авраменко и В. И. Кащеев. Были тогда и постановки «Короля Лира», «Макбета», всех «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Точно знаю, что у Димы хранились аудиозаписи «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери», которые в 2000-е годы он оцифровал. Только где это теперь отыскать?!

Самой мощной и самой запоминающейся постановкой была трагедия «Отелло». К ней мы готовились несколько месяцев, читали исследовательскую литературу, вместе обсуждали. У меня хранится машинописный набор перевода Б. Л. Пастернака шекспировского «Отелло», выполненный Д. Лукониным, с его подробными комментариями, основанными на наших предварительных обсуждениях этой трагедии вместе с В. И. Кащеевым, с разночтениями и толкованиями русских переводов, вставками оригинального текста и примечаниями из книги М. М. Морозова. Этот текст Дима на печатной машинке набрал в трех экземплярах и подарил по одному экземпляру научному руководителю и мне. В нашей постановке «Отелло» на Некрасова (в квартире В. И. Кащеева) Владимир Иванович играл Яго и другие роли, я был Дездемоной, а Дима исполнял главную роль — венецианского мавра. Для пущей правдоподобности он жженой пробкой натер себе лицо, удивив нас своим видом (это был сюрприз), принес из дома меч, который еще в его школьные годы ему сделал дедушка. Этот огромный металлический меч несколько лет жил на Некрасова и был задействован в других наших постановках, а потом я забрал его себе домой. Еще недавно на нашей даче под Энгельсом с ним играли мои дети и племянники.

Многие наши постановки были осуществлены на Некрасова в 1990-е годы. В июне 1994-го мы все защитили свои дипломные работы, а в начале июля В. И. Кащеев уехал по гумбольдтовской стипендии в Германию. На два года. Но журфиксы на Некрасова со слушанием музыки, чаепитием и разговорами до полуночи продолжались и после отъезда хозяина квартиры. Ключи от своей комнаты Владимир Иванович оставил мне и Диме. Мы с Д. Лукониным встречались по четвергам для «Musikabend'ов», делились друг с другом своими новыми стихами, читали и обсуждали философские тексты, там же отмечали праздники.

Частыми гостями на наших «Четвергах» были Сергей Николаевич Попов (старый приятель В. И. Кащеева) и наш однокурсник Олег Орищенко. Иногда *к нам* на Некрасова заходили мои друзья, прежние участники кащеевского спецсеминара, Игорь Авраменко и Дмитрий Самосадный. А с осени 1995-го мы стали встречаться там дополнительно на занятиях по классическим языкам: в ту пору мы с Д. Лукониным оба учились в аспирантуре при нашей

кафедре и решили продолжать самообразование. Вот тогда-то для занятий древнегреческим к нам присоединился Алексей Мосолкин. На четвертом курсе университета он ушел из кащеевского спецсеминара и был «отлучен» В. И. Кащеевым. Но Алексей был нашим другом, человеком интересующимся, начитанным, он писал стихи, классно играл на гитаре (о нем см.: [43]). После окончания университета А. Мосолкин преподавал в гимназии мифологию, историю и латинский язык, но он строил планы поступления в аспирантуру. Для этого ему нужны были не только языковые занятия, но и круг общения, он искал *своих*.

9. ПОЭТИЧЕСКИЕ АГОНЫ И «ВЕНОК ГЕНИЕВ»

Поначалу мы активно занимались древними языками. Обычно встречались втроем, но иногда к нам присоединялся Валерий Анатольевич Вилков, который был старше нас лет на пять, он тоже специализировался у В. И. Кащеева, а после окончания СГУ в 1989 г. работал учителем истории в средней школе. Дважды в неделю мы встречались на квартире В. И. Кащеева и прорабатывали грамматику по учебнику С. И. Соболевского. Но наши языковые занятия быстро переросли в дружеские творческие вечеринки: мы вместе обсуждали философские тексты, фильмы и спектакли, читали стихи, делились и своими поэтическими сочинениями. Появление тогда на Некрасова Леши Мосолкина открыло еще одну страницу в истории нашей юности. И связано это было с «Венком гениев».

Стихи я писал с 9 класса школы. Читал свои сочинения в школе и университете, на торжественных собраниях, праздничных вечерах, дружеских посиделках. Но первыми моими критическими слушателями стали Д. Луконин и А. Мосолкин.

А началось с того, что в один из вечеров на Некрасова я прочел друзьям-однокурсникам свои недавние вирши. И было одно стихотворение 1992 года, в котором герою грезится прекрасная обнаженная дама:

> … Но сколь скупы и сколь серы холсты —
> Не в силах передать богов творенье:
> К камину, попой прислонясь, сидела ты…

— Саныч! Это ж гениальные строки! — заорал Лешка. — Давай твои стихи о-пуб-ли-ку-ем!

Вот тогда-то и родилась идея подготовить поэтический «триптих». Название «Венок гениев» придумал А. Мосолкин, он и вдохновил нас на этот дерзкий проект (см. мои публикации: [38; 43, с. 358–359]; ср. с этим воспоминания Д. А. Попова: [29, с. 52]). Название сборника было эпатажным, по замыслу Мосолкина оно должно было бросать вызов, как и вирши Алексея в этом сборнике. Вот, например, начало одного из мосолкинских стихов: «Вступаю я в поэму как в дерьмо — / С опаскою…» Да, уж… В стихах А. Мосолкина было что-то бунтарское, обличающее, скандальное, разрушительное. Цикл

его стихотворений, подготовленный для «Венка», назывался не менее экстравагантно: «Апокриф гения». Мои и Димины сочинения казались поскромнее и были менее вызывающими, а значит, и менее «гениальными». Д. Луконин тогда взялся за доработку своего цикла «Ангелу балкона» и в основном завершил его к концу 1996 г. (два последних стихотворения этого цикла дописаны им в начале осени 1997-го). Это был цикл из 13 стихотворений, в который вошли и два сонета-акростиха. Я же подготовил подборку своих лирических сочинений, объединив в единый цикл под названием «НачАла». Идея издать поэтический сборник вдохновила нас троих, и дело было запущено.

Это была интересная пора! Сочиняя стихи, мы вступали в агон друг с другом, чтобы потом похвастаться друг перед другом своим мастерством. Как следствие наших поэтических агонов с Д. Лукониным родились, например, его стихотворения «Пустыням городов», «Этюд 4 (на текст В. И. Кащеева из книги "Эллинистический мир и Рим"»») и часть стихов из цикла «Ангелу балкона» (я их опубликовал в «Симфонии фрагментов» [31, с. 75–108]).

Мы с Д. Лукониным часто устраивали поэтические состязания. Но только в написании стихов, не в декламации. Ибо чтецом Дима был первоклассным, из всех моих знакомых — непревзойденным! Где уж тут с ним тягаться!.. Василий Качалов, Иван Москвин, Владимир Яхонтов, Ираклий Андроников!.. Или кто там еще из великих русских «рапсодов»? (Кстати сказать, все названные мастера художественного слова — это герои его юности.) В школьные годы Дима занимал первые места на смотрах чтецов. Он и в студенческие годы, и много позже — обычно на наших общих вечеринках — мог прочитать большой фрагмент из Маяковского или Блока, из Пушкина (особенно из «Маленьких трагедий» и «Евгения Онегина») или трагедий Шекспира. Это всегда было мощно! Особенно ему удавались произведения из советской поэтической Ленинианы.

Но завершу начатый рассказ о «Венке». Собранные нами тексты были набраны на печатной машинке. Но тогда, в середине 1990-х, в России не было еще той простоты с изданием собственных трудов, как сегодня. Да и времена были безденежные (для нас троих, во всяком случае). Так что «Венок гениев» так и не увидел свет. Со временем пыл у всех троих авторов как-то поубавился, а потом идея опубликовать «триптих» вовсе выдохлась. К тому же через полтора года случилось то, что заставило нас забыть о «триумвирате».

У меня сохранились лишь несколько десятков стихов из того бесшабашного и нахального сборника — далеко не все, что должно было войти в «Венок гениев». Но осталась память о том лихом времени, когда мы казались себе (а может быть, и действительно были) немного гениями…

Работая в 2017 г. над подготовкой «Симфонии фрагментов», мы с Денисом Поповым первоначально намеревались поместить в поэтическом разделе сборника полную версию «Венка гениев» — с «Апокрифом гения» Алексея Мосолкина и моими стихами. Предполагалось осуществить в память о Луконине идею «триптиха», каким он когда-то был нами задуман. Но Леша Мосолкин, сколько мы с Денисом его не уговаривали, категорически отказался публиковать свой цикл. Что ж — воля автора. Поэтому и я (так сказать, из солидарности) решил не помещать в этом разделе свои стихотворения. Тем паче, что сочинения сотоварищей по «Венку» мне казались более оригинальными, чем мои

собственные. Возможно, когда-нибудь в другой раз будут опубликованы все стихи того поэтического «триумвирата» четвертьвековой давности.

10. «ПРЕКРАСНАЯ ИГРА ПРЕКРАСНЫМИ СЛОВАМИ»: НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭЗИИ ЛУКОНИНА

Как и в музыку Д. Луконин был влюблен в поэзию, он знал поэзию; в этом смысле *любить* и означает — знать, понимать, ценить. К своему пиитическому творчеству Дима относился с присущей ему иронией. «Филошибзнутые стишки» или «заумные вирши» — так он сам называл эти опусы.

В основном стихотворения Д. Луконина относятся к 1996 г., одно датировано ноябрем 1992 г., два — 1993 г., по одному — 1994 и 1995 гг. и три стихотворения обозначены 1997 годом*. Позднее он забросил занятие «филошибзнутыми стишками». Конечно, он и позже сочинял шутливые песенки и эпиграммы, но это все было уже не то, с конца 1990-х он уже «перерос» свое юношеское увлечение. А жаль…

Жаль, поскольку стихи Д. Луконина, несмотря на их вычурность, несмотря на подражательство и чрезмерные «отсылки к авторитетам», впечатляют, тем паче слушателя, особенно в авторском исполнении (в моем архиве сохранились аудио- и видеозаписи чтения Д. Лукониным собственных сочинений). Это не просто «поделки» с претензией на оригинальность и стремлением автора похвастаться своим многознанием (что, разумеется, тоже присутствует, и по праву). «Прекрасная игра прекрасными словами» — эта фраза из борхесовского «Ундра» [2, с. 460] (рассказ о поэте, посвятившем всю жизнь поиску одного-единственного истинного Слова) — была формулой Д. Луконина по отношению к своим «стишкам». Конечно, большинство из его пиитических сочинений «филологические», «философические», однако при этом я бы не сказал, что они нарочито заумные, но и не простенькие, не скучные, а напротив — задорные, ритмичные, веселые и потому впечатляющие, по-своему интересные (на мой вкус). В каждом из этих стихов проглядывает луконинское «Я» — и как стихотворца, и, так сказать, в экзистенциальном смысле. Стихи Д. Луконина лиричны, мелодичны, интимны, в особенности это касается цикла «Ангелу балкона», где автор и лирический герой, по сути, слиты. Но особое качество луконинских «заумных виршей» в том, что они ироничны и самоироничны.

Цикл «Этюды на слова различных авторов» составляют пять стихотворений на тексты Ж.-Ж. Руссо, И. С. Баха, Р. Зилазни, В. И. Кащеева и луконинского «Мистического романа». «Этюды» хранились в домашнем архиве Д. Луконина. Стихи написаны автором от руки на шести страницах тонкой тетради в линейку. На выцветшей сиреневой обложке тетради, в верхнем левом углу чернильной ручкой написано название цикла. Эта тетрадь была передана женой Димы,

* Все сочинения Д. Луконина датированы, поэтому при определении порядка стихов в «Симфонии фрагментов» я исходил из хронологии. В сборнике помещены сначала два цикла «по старшинству», а затем три отдельных стихотворения в разделе «Разное». Внутри циклов сохраняется последовательность, заданная самим автором [31, с. 75–108].

Д. Г. Мирошниковой, Денису Попову для подготовки к публикации в «Симфонии». В тетрадь был вложен лист формата А4 с русским переводом текста Баховской арии (BWV 516 «Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden»; Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach Nr. 33)*.

«Этюды» датированы 1992–1995 гг. Вероятно, они были собраны вместе под одной обложкой в 1995 г., поскольку дата самого позднего из «этюдов» (№ 5) — 13 марта 1995 г. При этом дата самого раннего из помещенных здесь стихов (№ 3) указана самим автором с сомнением: «где-то в 92 г., ноябрь?»

В своем дневнике я нашел описание спора, который случился на премьерном чтении Д. Луконины пятого этюда в апреле 1995 года. Это было в один из наших музыкальных вечеров на квартире В. И. Кащеева. Дима прочитал свое стихотворение про одинокого лыжника, и я стал возмущаться против мрачного образа «стерегущего стража», который возникает во второй строфе. Роман американского писателя-фантаста Роджера Зилазни (Желязны) «Творец снов» («Мастер сновидений» или «Повелитель сновидений»), и вдруг у Д. Лукони на появляется «Черной тени завистный Кащей». Для чего? Аллюзии не быть не могло. Я пристрастно критиковал автора, а он в ответ громогласно хохотал и говорил об удачно найденной им рифме на «щи/ще» в этом стихотворении: «мятущий — стерегущий», «спущен, затащен, небозрящий» и здесь же «сияющих лучей — Кащей». Находка! Я тогда не согласился с автором, и каждый из нас остался при своем. Позже мы с Димой иногда вспоминали об этом споре из-за «намека» на учителя.

Что касается четвертого этюда, созданного на текст В. И. Кащеева, то в связи с ним вспоминается один интересный эпизод. Как я уже рассказал выше, Д. Луконин любил разного рода творческие состязания. И этот стих явился результатом одного из таких наших пиитических агонов. А дело было так. В середине 1993 г. вышла монография научного руководителя**, которую некоторые из участников «Античной Среды» читали еще в машинописном варианте. В сентябре 1993-го мы получили в подарок от Владимира Ивановича по экземпляру книги, и, кажется, тогда же (или чуть позже) Дима предложил мне посостязаться в написании стихотворений на сентенцию о «Силе Судьбы».

А этот философический пассаж был в духе В. И. Кащеева, с которым в начале 1990-х мы читали древних и новых писателей и философов, слушали симфонии и оперы, смотрели кинокартины Висконти, Тарковского, говорили о политике и вековечных вопросах… То была пора исканий для всех нас, то была судьбоносная эпоха! И вот этот фрагмент из «ЭМиР»: «Сила, управляющая миром, — судьба, она всемудрая, и потому все ее предписания для людей — наилучшие для них. Конечно, эта сила — сам Бог, он установил

---

* Это текст арии 33 Иоганна Себастьяна Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». В «Симфонии фрагментов» в название «Нотной тетради» вкралась несуразная опечатка; см. «Этюд 3» [31, с. 76]. В известном русском переводе начало этой арии звучит так: «Зачем твоя душа печалится и плачет?»

** Речь идет о книге В. И. Кащеева «Эллинистический мир и Рим: Война, мир и дипломатия в 220–146 годах до н. э.», опубликованной в ГЛК Ю. А. Шичалина в 1993 г. [6]; Д. Луконин тоже принимал участие в подготовке этой книги к печати: по просьбе научного руководителя он вычитывал машинописный текст.

законы, которые управляют вселенной и в сумме представляют собой космический Закон; однако и Бог повинуется созданному им Закону. Он не лишен моральных атрибутов, поскольку его план всемудр и благостен. Звезды движутся не слепо, а отражают божественную заботу о моряках и земледельцах» [6, с. 105]. Как мудро и глубоко, как красиво это выражено. И главное, что тогда восхищало нас, молодых да романтичных — это эклектика, которая была свойственна нашему научному руководителю: в научном историческом исследовании о взаимоотношениях эллинистических государств и Рима, наряду со ссылками на Т. Моммзена, У. Тарна, Э. Грюна, М. Олло, Ф. У. Уолбанка, Э. Бикермана, Э. Бэдиана, Г. Т. Гриффита, А. Хойса, Р. М. Эррингтона и других авторитетных ученых-историков, Кащеев одновременно сочетал ссылки на религиозные и философские тексты: Священное Писание, драмы У. Шекспира, работы С. Вейль, А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили; наряду с исследованием античных институтов войны, мира и дипломатии, «действующими лицами» его книги оказываются Космический Закон, Справедливость, Бог, Звезды, Судьба и прочие «античные реалии».

Так вот, сентенция об управляющей миром всемудрой Силе нас с Д. Лукониным тогда впечатлила, и я принял Димино предложение написать стихи по мотивам кащеевского текста: у кого из нас двоих лучше выйдет. А в январе 1994 г. мы читали друг другу свои сочинения. Сейчас я вижу, что в Димином стихе (как, возможно, и в исходных словах Кащеева) нашли отражение и темы вагнеровского «Кольца», которые мы втроем тогда часто обсуждали на наших «Musikabend'ах» на Некрасова: руны священных договоров, заключенные в древке копья бога Вотана, которое он вырезал из ветви священного ясеня, дают ему власть над миром; однако и сам господин копья является заложником данных им обетов. И вот как это у Д. Луконина:

Так мудр и благ Господь, Закон нам давший,
Пресуществленный в Космоса Закон;
Он сам — Творец, Вселенную создавший,
Пред рунами его теперь склонен.

Этот агональный опус Дима потом включил в цикл «Этюдов». Мой стих о Судьбе тоже сохранился в домашнем архиве в Энгельсе.

Цикл «Этюды на слова различных авторов» не был завершен. В январе 1994 г. Дима читал на квартире В. И. Кащеева некоторые из своих «этюдов», и в моем дневнике сохранилась запись об этом вечере с упоминанием о планах Д. Луконина закончить «в этом году» цикл из десяти стихов. О «Мистическом романе», который называет автор в подзаголовке к первому стихотворению, мне ничего не известно. Скорее всего, этот роман не был написан, во всяком случае, Дима о нем никогда не рассказывал.

Следующий цикл — «Ангелу балкона» — создан в течение 1996 г., кроме стихотворений «Звёзды» и «Прощание», которые датированы сентябрем 1997 года. Оба сочинения были написаны в одно время и завершали не только цикл «Ангелу балкона», но и фактически подытоживали «пиитическую эпоху» Луконина. Помню, что эти «прощальные» стихотворения впервые

были прочитаны автором в конце сентября 1997-го, когда мы с Димой гуляли по Ершову (город в Саратовской области), во время нашей второй поездки на его «родину предков».

Цикл «Ангелу балкона» был подготовлен специально для сборника «Венок гениев». И я почти уверен в том, что к написанию «Ангела» Диму подстегнул тот агональный дух, который в нас троих тогда вдохнул Алексей Мосолкин.

Стихи этого цикла хранились в моем домашнем архиве на квартире в Энгельсе. Летом 2017 г. я отыскал среди старых бумаг три десятка листов формата А4 со стихами. Все они были подарены Д. Лукониным в 1996–1997 гг. Несколько стихотворений написаны автором от руки, остальные были набраны им на печатной машинке через копирку сиреневого цвета (эти стихи в сиреневой папке были подарены в конце 1996 г., кроме двух последних, созданных осенью 1997 г.). У меня хранятся копии машинописных вариантов; оригиналы, по-видимому, находятся в архиве Д. Луконина на квартире его матери. Почти на всех листах есть посвящение автора с указанием даты написания стихотворения и даты посвящения. На некоторых листах в левом верхнем углу стоит именная печать: «Домашняя библиотека Луконина Дмитрия Евгеньевича».

Этот цикл включает тринадцать стихотворений, что соответствует количеству букв в названии цикла. В него входят два сонета-акростиха (№№ 6, 12), начальные буквы каждой строки которых составляют фразу-посвящение — «Ангелу балкона». Стихи этого цикла различаются по ритмике и интонации: лиричные, ироничные, экзистенциальные, но непременно с нотками иронии. На мой взгляд, они более всего являются «луконинскими».

Лейтмотивами сборника «Ангелу балкона» являются образы и темы балкона, ангела, «велолюкса» (или «люкса», «драндулета») и полеты героя через руль своего «велолюкса», перекрестка, дороги, тоски, одиночества. Здесь мусический балкон — это и реальный балкон квартиры Лукониных на последнем этаже десятиэтажного дома на Проспекте Энтузиастов — под самой крышей, где выше — только звезды. Но не только, ибо балкон, упоминаемый в этом цикле, — «ангелованный балкон». А «велолюкс» с «полужесткими седлами» — спортивный велосипед, на котором автор совершал прогулки в 1990-е гг. Ведь и перекресток в стихах «Ангела» — не просто пересечение путей и улиц, но и «средокрестье дум и чувств», «средоточье сердца». Этот лирический перекресток «незнакомый», «безымянный», «перекресток в леса средостеньи». И, конечно, образ ангела — скорбящий, мерцающий, бледный, хранящий, воинственный («… в ризах сновидений / Белый ангел с поднятым мечом»). И с трубкой в зубах тихим скучающим ангелом вдруг возникает Мераб Мамардашвили…

Особый колорит придают стихам авторские конструкты: мудреные слова, неожиданные обороты и выражения. Вот только пара примеров:

> Ночью, звезд узором повапленной,
> Поглотившей эвфуизмы дня…

или

… И на незнакомом перекрестке
Все мечтаешь сбардить в жданном сне
Через волн жидованные блестки
Жемчуга сиянные на дне!

«Сбардить» — это еще понятно, а вот попробуй догадаться, что это за «жидованные блестки»? Но изящно исполнено!

«Ангелу балкона» соткан из постмодернистских цитат «из великих», из аллюзий на литературные и общекультурные топосы. Например:

Четырьмя капитанами
встали древа,
Обступая меня
в исполнении жребия.

Здесь, разумеется, отсылка к шекспировским капитанам из финала «Гамлета»*. И вдохновенное чтение «Гамлета» на балконе, о чем рассказывается в цикле. А Энрид и тема дуба с «мудростью земли» — из «Просёлка» Мартина Хайдеггера**. В университетские и аспирантские годы мы вместе читали и обсуждали хайдеггеровские работы, выходившие в 1990-е гг., мы росли и прорастали на текстах «Разговоров на проселочной дороге» (где опять же «звучат» лейтмотивы перекрестка, пути, дороги, прогулок и бесед), сборника «Бытие и время» (1993), «Sein und Zeit» (1997) и других сочинениях немецкого философа. Но в стихах Д. Луконина все обыгрывается иронично, полуконински — с путями и перекрестками, желудями, их «молодой порослью» и «дремучей дубью». В моем дневнике сохранились записи тех лет, в которых есть придуманные нами афоризмы по мотивам хайдеггеровского «Просёлка»: «дуб мудрости» (по созвучию с зубом мудрости), «дубовая мудрость» и «златая цепь на дубе том», как символ Мирового Древа *à la Russe*.

Свои «филошибзнутые стишки» Дима обычно слагал, будучи под впечатлением от прочитанного или прослушанного (музыкального). Поэтому его поэзия начинена именами, понятиями, выражениями и темами из классической музыки и той философской и художественной литературы, которой автор был увлечен в студенческие и аспирантские годы: Шуберт, Шуман, Бах, Скарлатти, Стерн, Ойстрах, Платон, Плотин, Хайдеггер, Мамардашвили (а через послед-

---

* Слова Фортинбраса в финале трагедии:

Пусть Гамлета к помосту отнесут,
Как воина, четыре капитана (пер. Б. Пастернака).

** У М. Хайдеггера: «С годами дуб, стоящий у дороги, все чаще уводит к воспоминаниям детских игр и первых попыток выбора. … Меж тем твердость и запах дуба начинали внятнее твердить о медлительности и постепенности, с которой растет дерево. Сам же дуб говорил о том, что единственно на таком росте зиждется все долговечное и плодотворное, о том, что расти означает — раскрываться навстречу широте небес, а вместе корениться в непроглядной темени земли; он говорил о том, что самородно-подлинное родится лишь тогда, когда человек одинаково и по-настоящему готов исполнять веления превышних небес, и хоронится под защитой несущей его на себе земли» (пер. А. Михайлова) [52, с. 391, 392].

него — Декарт и М. Пруст), Рильке, Шекспир, Бродский и другие классики и современники. В стихах этого цикла можно легко уловить рильковские, мамардашвилиевские, вагнеровские мотивы, интонации Вяч. И. Иванова. В них присутствуют аллюзии на сюжеты и образы из моих стихотворений первой половины 1990-х гг.

Эти сложные тексты Д. Луконина мне представлялись искусно и искусственно сложенными — эдакими умело сочиненными рифмо-конструктами. Сам я не мог столь ловко сопрягать слова в поэтические созвучия, выдумывать новые словечки и фразеологизмы, так лихо закручивать обороты и переходить от возвышенного, в полете и вдруг — хрясть об дорогу («Грохнулся я оземь, пыль поднялась…»). Д. Луконину нравилось чувствовать себя «на короткой ноге» с музами («Музы, музы… забацайте хвалебну песнь!»), демонстрировать легкость (и дерзость) в обращении с языком. В литературе XX в. мы знаем множество примеров такого рода — да и похлеще — словесных «игр»! Однако еще раз отмечу, у Димы всегда было ироничное отношение к своим виршам: всего лишь «приятная игра приятными словами». Но, мне кажется, что не только. Не только… Что через луконинские «филошибзнутые стишки» проявляется авторское «сутьствование» (*Anwesen* в хайдеггеровском смысле).

В поэтическом разделе «Симфонии фрагментов» также опубликованы три стихотворения 1996–1997 гг., не вошедшие в циклы. Сонет «Пустыням городов (на раскопе)» — тоже продукт поэтического агона в начале 1996 г., в котором участвовали Дима, наш друг и однокурсник Сергей Пчелинцев и автор этих строк (возможно, еще и С. Н. Попов, товарищ В. И. Кащеева, который в середине 1990-х иногда посещал наши «Musikabend'ы»; но я в этом не уверен). Кроме стихотворения Д. Луконина и моего, стихи других участников этого состязания у меня не сохранились.

На рубеже 1990-х — 2000-х гг. в компаниях, на общих товарищеских симпосиях мы с Д. Лукониным частенько читали стихи друг друга. Порой и сейчас на разных мероприятиях я читаю его стихи. Из сочинений Д. Луконина мне особенно симпатичны «Осень», «Прощальная песнь», «Прощание», но более всех стихотворение «Воспоминание», которое он посвятил фронтовикам Лукониным — своему деду, Павлу Ивановичу, и известному советскому поэту Михаилу Кузьмичу (1918–1976) — тоже фронтовику, военному корреспонденту. Этот стих, набранный на печатной машинке, Дима подарил мне 9 Мая 1997 года с посвящением: «Другу Санычу! В память о наших героических дедах. От автора».

Большая часть Диминых стихов, напечатанных в «Симфонии фрагментов», должна была войти в тот самый «Венок гениев». И вот теперь читатель может с ними познакомиться и, так сказать, взвесить их на предмет «гениальности» (здесь можно было бы поставить смайлик). Я рад, что мне удалось подготовить и опубликовать стихотворения друга.

11. ВРЕМЯ ИСКАНИЙ И ИСПЫТАНИЙ

В начале 1990-х вдруг стали модными кришнаиты, баптисты, адвентисты, мормоновцы, иеговцы и прочая конфессиональная экзотика, ставшая последствием горбачевской «Перестройки». Кризисная эпоха — это время утрат традиционных (или казавшихся таковыми) основ и поиска каких-либо новых оснований. Тогда и сам В. И. Кащеев пребывал в исканиях. Он приглашал на занятия нашего спецсеминара «всякой твари по паре». Помню, пришли к нам два молодых парня-кришнаита (это было в 14 аудитории IV корпуса СГУ, что на Площади). Часа три они рассказывали о содержании их верований, о том, что не позволяет их религия принимать в пищу, как они сами окольными путями пришли к вере в Кришну. Молодые люди пели задорные песни, славящие их бога, а мы их слушали. А в конце встречи они предлагали купить у них книги, в которых излагалась суть вероучения.

Чего только не было в те годы! В другой раз на семинаре появились люди, посвященные в учение Матери Мира Мария Дэви Христос (кажется, так называлась эта ересь). Это были парень и две девушки, которые битых часа два втолковывали нашей аудитории «азы» какого-то нового откровения, пытаясь наставить на «путь истинный». Как нам показалось, они и сами-то не вполне осознавали суть того, что проповедовали. Их мы слушали критически, задавали провокационные вопросы, чуть было не обидели чувств этих верующих. Закончилось тем же: служители этой самой Матери стали предлагать нам какие-то брошюры и буклеты «по очень выгодной цене».

Что и говорить, мы все тогда были в поиске. Я имею ввиду всю нашу великую страну. Мы переживали «Götterdämmerung», падение советских «кумиров». Одни люди ушли в «предприниматели» и пытались урвать как можно поскорее и побольше. А другие искали *свой путь*. Мы, понятное дело, относились ко вторым. Система советской мифологии рухнула, осталась пустота переходного времени. Но, как говорится, свято место пусто не бывает.

Особенно мне запомнилась встреча с американскими миссионерами. Это было в жаркий день в начале августа 1994 г. В июне мы с Димой защитили дипломные работы, в июле проводили В. И. Кащеева в Германию, но, несмотря на то что окончили университет и остались без научного руководителя, мы продолжали занятия историей и философией и продолжали музыкальные встречи. В тот летний день, как обычно, я приехал к Д. Луконину слушать музыку. Мы заранее запланировали послушать две симфонии Бетховена, и я был в предвкушении. Дима встретил меня в дверях квартиры загадочно улыбаясь: будет сюрприз! — Что за новость? Он рассказал, что вчера в центре Саратова к нему подошли два молодых интеллигентных американца, которые назвались мормонами. Они разговорились о Боге, вере и поиске истины, и Дима в конце концов пригласил их к себе, чтобы перед нашим слушанием музыки мормоновцы рассказали бы о ценностях своей религии. До этого ни я, ни Дима ничего не знали о «Книге Мормона», мы что-то слышали об американских миссионерах, которые всегда опрятны, ходят в белых рубашках и черных брюках, с рюкзаками за плечами, не особо навязчивы, как многие другие «божьи служители». «Но зачем?» — спросил невольно я. — «Зачем нам эти американцы?»

Я уже был настроен на Бетховена. Тогда Д. Луконин напомнил мне о встречах такого рода на кащеевских семинарах и заключил: «Ну, разве, Вы не желаете узнать из первых уст еще что-то новое о вере и ее проявлениях? Надеюсь, это ненадолго. А потом мы обязательно послушаем музыку». Деваться было некуда — мормоновцы должны были вот-вот прийти.

В начале встречи заокеанские миссионеры подарили нам по синему томику с золотистой надписью «Книга Мормона». От чая с пряниками они отказались и сразу приступили к делу. На неплохом русском языке молодые люди рассказывали нам об учении Христа, о казни и воскресении Спасителя, об откровении Джозефа Смита, о возможности воскресения людей и других чудесах. Всё это было на уровне ликбеза для непосвященных. Мы были терпеливы. И как-то так случилось, когда мормоновцы увлеченно рассказывали про души умерших людей, я упомянул имя Гоголя. Сделал я это без всякого умысла — к слову пришлось, ибо «наш Николай Васильевич тоже про мертвые души писал». И я спросил: «Ведь вы же читали Гоголя?» Американские ловцы душ человеческих озадачились: они не знали такого писателя. Вот те раз! — поднял брови Дима. Но я, сам недоумевая, попытался оправдать молодых коллег: быть может, Гоголь не столь широко известен в Америке; вот Достоевский и Толстой — другое дело. И я спросил у мормоновцев, знают ли они великих русских писателей Фе-до-ра До-сто-ев-ско-го и Льва Тол-сто-го? Я произнес четко и внятно; причем спросил не о том, читали ли они произведения русских писателей, а знакомы ли им их имена. Но парни не знали ни Достоевского, ни Толстого. Как! А «Война и мир»?! «Идиот»?! «Анна Каренина»?! «Бесы»?! «Братья Карамазовы»?! «Преступление и наказание»?! — Оба американца только извинительно улыбались и пожимали плечиками. Этих названий они не слышали. Мы поинтересовались о Чехове, будучи искренне убеждены, что, как минимум, его пьесы известны всем образованным людям, даже американцам. Но наши гости о Чехове не слышали. Ничего не слышали они о Пушкине, Горьком, Тургеневе… Нам-то казалось, что образованные иностранцы не могут не знать этих имен. Какие мы были наивные! — Оказалось, что могут. Спросили и о нобелевских лауреатах: Бунине, Шолохове, Бродском. Один из мормоновцев сказал, что слышал имя Солженицына — борца с коммунизмом.

— Вот уж необязательно, — откомментировал Дима, повторив известную нам обоим фразу Отто Клемперера, произнесенную немецким дирижером, когда Д. Фишер-Дискау сказал ему, что в предстоящем лидер-абенде он будет исполнять песни Брамса [с. 49][*].

Потрясенные от незнания американцами никого из русских писателей, мы спросили их, знают ли они кого-то из русских музыкантов и кинорежиссеров, но гости не слыхивали ни о Чайковском и Шостаковиче, ни о Римском-Корсакове и Мусоргском, ни о Рахманинове и Прокофьеве, ни об Эйзенштейне,

---

[*] Не знаю, насколько был знаком Д. Луконин с художественной прозой и публицистикой А. И. Солженицына, но отзывался он о нем всегда критически. Хорошо помню наши споры еще в студенческие и аспирантские годы, когда я, читавший все произведения Солженицына и работы о нем, восхищался его писательским талантом и непреклонной позицией, Дима же утверждал, что «никакой он не писатель, а разрушитель и маразматик».

Тарковском, Бондарчуке, Калатозове, Михалкове… Про русских философов, понятное дело, спрашивать было бессмысленно. И вот тогда Дима спросил американцев про Стейнбека и Драйзера, а я поинтересовался, как они относятся к режиссерам Дэвиду Гриффиту и Бастеру Китону, знают ли актеров Хамфри Богарта, Кларка Гейбла, Марлона Брандо, спрашивал и еще о ком-то. Парни удивились нашей осведомленности: столько американских имен! И все они великие? — спросил один из гостей. — Конечно! — в один голос ответили мы с Димой. Но им все эти имена были не известны: ничего не читали и ничего не слушали из классической музыки. Потом выяснилось, что оба знают Марка Твена, что-то читали из Джека Лондона, конечно, слышали про Чарли Чаплина, хотя его картин они вспомнить не смогли. Как?! Это был шок для нас, только что окончивших университет. А ведь эти «божьи слуги» были нашими ровесниками, учащимися какого-то колледжа или университета, пусть и американского. Было понятно, что нужных книг в детстве они не читали и нужных фильмов не смотрели…

— Да, Сан Саныч, не представлял, что такое бывает! — сказал Дима, когда мы выпроводили мормоновцев из его квартиры. — Нам с ними точно не по пути. Подумайте: ну, чему нас с Вами (тогда мы еще были с ним на «Вы») могут научить эти миссионеры? Про бредятину Смита рассказывать?

Молодые американцы ушли, получив от нас ликбез по истории мировой культуры. А мы запустили Седьмую симфонию Бетховена в исполнении американского дирижера Леонарда Бернстайна.

12. «ТАНДЕМ: УЧЕНИК–УЧИТЕЛЬ…»: РАЗРЫВ КАЩЕЕВА С ЛУКОНИНЫМ

В конце мая 2010 г. мы с В. И. Кащеевым проводили вторую конференцию, посвященную двадцатилетию семинара «Античная среда», хотя занятия кащеевского семинара проходили тогда уже не по средам, и Владимир Иванович придумал другое название своего спецсеминара: «Collegium classicum» (краткий обзор этой юбилейной конференции был подготовлен мной в соавторстве с В. И. Кащеевым: [9]). И так вышло, что из *нашего* семинара — спецсеминара «первого призыва» — в 2010 г. в работе коллоквиума участвовал только я (наши отношения с В. И. Кащеевым восстановились весной 2010 г. после многолетнего разрыва). В основном докладчиками на той юбилейной конференции была «молодежь»: участники «Античной среды» следующих за нами поколений, тогдашние аспиранты, соискатели, и еще несколько «взрослых» гостей, приглашенных В. И. Кащеевым. Алексей Мосолкин уже перебрался в столицу и работал на кафедре древних языков МГУ, он не смог приехать в конце мая из Москвы (да и не собирался приезжать, так как не хотел продолжать отношений с В. И. Кащеевым и будто спешил оборвать все связи со своим саратовским прошлым). А все прочие участники первого, нашего, семинара начала 1990-х давно уже отошли от занятий не только античностью, но и вообще историей.

Все, кроме Д. Луконина. В 2009 г. он защитил кандидатскую диссертацию по Отечественной истории и преподавал на историческом факультете СГУ,

впрочем, тогда уже случился этот нелепый *upgrade* (или, опять же, *delete*), и классический истфак с какого-то времени стал называться ИИиМО: Институт истории и международных отношений. Так вот, из нашего спецсеминара мы с Д. Лукониным были единственными сотрудниками новоявленного института. Дима всегда хранил добрую уважительную память и об Учителе, и об «Античных средах». Я знал, чем был для него *mom*, легендарный, семинар и настойчиво просил его поучаствовать в конференции, чтобы таким образом вместе отметить «юбилей нашей юности». «Ведь ты же понимаешь, Евгенич, что это нужно, так сказать, "с точки зрения дела", ибо этот семинар — *дело* Кащеева. Мы с тобой из его семинара, другого не будет. Это наша история!» — Так убеждал я друга, оперируя лексикой самого Д. Луконина. «Дело, конечно, он сделал… И мы с тобой оттуда… Конечно, научный руководитель… Конечно, история…» В общем, Дима как-то нехотя со мной согласился и даже заявил тему доклада: «Шеллинг и Вагнер на семинаре Кащеева "Античная среда"». Но на конференцию к нам он тогда не пришел.

Думаю, что причиной этому был давний его разрыв с В. И. Кащеевым, который случился в 1997 г. и который Дима страшно переживал — особенно тогда, в конце 90-х. Я не могу не вспоминать об этом, поскольку все эти разрывы и отчуждения — тоже часть истории кащеевской «Среды». Долгое время Владимир Иванович не разговаривал с «отверженным» Лукониным, что угнетало Диму, обижало его. Замечу, что через такое «отлучение» научного руководителя прошли многие участники семинара разных поколений. Когда спецсеминаристы «оперялись», становились самостоятельными, они становились «отверженными». Как говорится, *Talis voluntas magistri fuit*. Эта участь не миновала и автора этих строк.

Еще в начале весны 1997 г. В. И. Кащеев намекал мне на то, что готов отказаться от научного руководства аспиранта Д. Луконина и прекратить с ним отношения. Но у меня тогда не укладывалось в голове, что мы (все трое) можем вдруг оказаться не вместе, ведь мы *свои*, и мы с Димой верили Учителю. И сначала я отказывался воспринимать эти намеки. Но когда понял, что намерения Владимира Ивановича серьезны, поскольку он стал чаще об этом говорить, нужно было что-то предпринимать. И я, как мог, защищал друга. В начале лета я предложил научному руководителю вместе поехать навестить Диму, поговорить за одним столом глаза в глаза и расставить точки над «i». Именно так я тогда и сказал.

По дороге мы с В. И. Кащеевым купили торт и разные безалкогольные напитки. Мы заявились нежданно-незвано, застав Диму дома*. Он был ошеломлен, ибо никак не ожидал нашего приезда (предупредить его я не мог, так как мобильных телефонов тогда у нас еще не было). Весь вечер мы просидели на кухне… Разговаривали долго, о разном, в основном о «фундаментальных истинах». Конечно, была и музыка, но немного и только напоследок, перед нашим уходом. А потом Д. Луконин провожал нас пешком до Комбайна (название части Заводского района Саратова). Несмотря на приятный для него и для нас, гостей, вечер, было ощущение, что привычный мир рушится…

---

* Это был первый и предпоследний визит В. И. Кащеева к своему ученику; второй состоялся только через 20 лет — уже после смерти Д. Луконина, о чем я расскажу в конце.

А через несколько месяцев В. И. Кащеев возвратил через кого-то (или даже переслал по почте? — не помню) все Димины книги и просил бывшего ученика сделать тоже самое… Это был разрыв. Для Владимира Иваныча — окончательный, во всяком случае, так он это показывал: не здоровался, не признавал, демонстративно отворачивался при встрече со своим бывшим учеником. И Дима был вынужден все это принять.

Как-то в середине осени 1997 г., когда я зашел к научному руководителю и стал рассказывать о переживаниях Д. Луконина, Владимир Иванович надулся и сказал, что я сижу на двух стульях, что я должен осознать и сделать выбор: с кем я теперь остаюсь. Как же я мог оставить друга? Да еще в беде? А изменить Учителю? Но почему Учитель требует от меня совершить этот жуткий выбор? Я понимал одно: наш мир разрушен. Но тогда я остался и с Димой, и не разорвал с Владимиром Ивановичем.

Надо сказать, что «отлученный» от семинара Д. Луконин был в этом не первым и не последним. Еще на четвертом курсе университета «отщепенцем» стал А. Мосолкин — душа семинара в первые его годы. Не миновала эта чаша и меня, правда, на несколько лет позже Д. Луконина. После «отлучения» от семинара Дима продолжал интересоваться жизнью «Среды»: чем мы занимаемся, каких авторов читаем, какие появляются новые лица… По сути, спецсеминар В. И. Кащеева 1990-х годов был нашим общим творением (наверное, как и всякий целостный живой семинар), и он сложился во многом благодаря участию в нем студента и аспиранта Луконина. Глубокие причины каждого из этих, частных, конфликтов учеников и Учителя, конечно, не очевидны, они сложны, их много; и я сейчас не стану их обсуждать (сделаю это как-нибудь в другой раз). Скажу только, что самостоятельный Д. Луконин вышел из-под влияния В. И. Кащеева, старался вести себя более независимо, а Владимир Иванович хотел быть гуру для всех участников своего спецсеминара. Формально это выглядело так: аспирант третьего года обучения Д. Луконин, не представивший в срок текст диссертации, сменил и научного руководителя, и кафедру, и факультет. Классические языки и античная история его интересовали меньше, чем философия и искусство. Да и занимался он уже совсем другим. Это было связано с директорством в издательстве исторического факультета «Темпус», с какими-то административными делами, стремлением подзаработать. Позже он совершил неожиданный кульбит — прикрепился к кафедре на философском факультете СГУ и числился аспирантом профессора В. Б. Устьянцева. Но и после прохождения аспирантуры на философском факультете, диссертацию он тоже не подготовил.

После многих лет отчуждения своего ученика В. И. Кащеев успокоился, он стал здороваться с Д. Лукониным, даже немного общался с ним. Но факт — в 2010 г. Дима не принял участия в юбилейной конференции нашего семинара.

13. TYCHE, ТРЕУГОЛЬНИК И «ТРИСТАН-АККОРД»

Выше я обмолвился о своей ссоре с Димой. Что и говорить, это неприятный мемориальный эстамп. Но ведь и он тоже — часть истории наших отношений. Ведь это было.

А случилось так. Первую половину 1998 г. я усиленно работал над своей диссертацией о понятии судьбы-tyche у древнегреческого историка Фукидида, которую в октябре должен был представить к обсуждению на кафедре истории древнего мира СГУ. По этой причине я тогда ограничил посещение дружеских вечеринок, в том числе и луконинских симпосиев, пришлось сократить походы в театры и прочие «посторонние» занятия. С Димой мы тоже стали реже встречаться: он был постоянно занят издательскими делами на истфаке, а я писал диссертацию о судьбе у греков в V в. до н. э. Музыкальные встречи проходили, но они были не регулярны.

В конце лета 1998-го я узнал, что Дима встречается с девушкой, которая была подругой нашего друга. Возможно, в той драматической житейской ситуации я был не прав, влезая в дело, которое меня напрямую не касалось? Но ведь касалось же косвенно. Как же иначе? Два близких мне человека вдрызг ссорятся из-за дамы, а я спокойно стою в сторонке, смотрю на это и не предпринимаю никаких действий? Но ведь это мои друзья!

Я пытался разобраться в *той* ситуации, а потом хотел свести своих друзей, чтобы они поговорили, объяснились, попытался как-то остепенить виновника раздора, каковым я тогда считал Д. Луконина. Оба человека были моими друзьями, а главное — они были ближайшими друзьями друг друга, были «истово дружны». «Потерпевшей стороной» в этой ситуации был Леша Мосолкин. Надо же такому случиться?! — Как в классическом романе или опере: классический любовный треугольник. Дима поступил в той ситуации, мягко говоря, не по-джентельменски. Алексей страдал, что у него увели возлюбленную, но ничего не мог сделать. И я решил вмешаться радикально. Тогда я рассматривал поведение Д. Луконина как козни в отношении нашего друга, и, следовательно, в отношении дружбы как таковой. Тогда-то и сложились эти строки в стихотворении «Конец лета» (1998):

> Я в гадкие козни Д. Е. Розенкранца
> бесхитростно втянут А. В. Гильденстерном.

Вот так актуализировалась легенда о Тристане и Изольде… Тогда-то я задумался о поступке нашего кумира Вагнера, который увел у фон Бюлова его жену Козиму. И не зря современники обвиняли немецкого композитора в «черной неблагодарности к своему ближайшему товарищу».

Наверное, я не мог поступить иначе, заступаясь за своего обиженного товарища. Помню, где-то в середине сентября 1998 г. после работы (я тогда был сотрудником одной медицинской фирмы) приехал я к А. Мосолкину. Он вышел к подъезду, сел в мою машину и долго рассказывал о своих переживаниях. Леша считал, что девушка должна выбрать сама, поэтому ничего не предпринимал. Он страдал, но не знал, как поступить. Я предложил не откладывать, а решить всё сейчас же. Мы помчались на Проспект Энтузиастов, через весь город — с Первой Дачной до Радуги в Заводском районе. Леша остался в машине, а я пошел к Луконину, чтобы поговорить «по душам». Было уже очень поздно. В квартиру заходить я не стал, а вызвал друга в подъезд. Разговор происходил на площадке десятого этажа. Разговор был кратким, да и что было

выяснять? Я выпалил в лицо Диме все, что думал о гадкой ситуации с уводом девушки, о его поступке по отношению к нашему товарищу. И врезал ему в физиономию. Таков был мой лейтгармонический «Тристан-аккорд» в той любовной драме. (Причем, как ни крути, сторонней для меня самого.) Такова была tyche. Тогда я порвал с Лукониным навсегда…

После этой встречи мы с Димой не общались несколько месяцев — до весны 1999 г. Но, несмотря на размолвку, в декабре 1998 г. Дима присутствовал на моей защите кандидатской диссертации: пришел без приглашения, чтобы послушать и поддержать. Уверен, что он переживал наш разрыв. Да и я, признаться, тоже. Мне стало не хватать общения с ним. Хотя я долго не мог простить его за измену дружбе.

Со временем эмоции успокоились, и все восстановилось в своих рамках, поскольку саратовская Изольда в итоге осталась со своим Тристаном, и они (как Вагнер и Козима) жили вместе вполне счастливо, у них родились двое сыновей. Спустя время, наш обманутый Король Марк тоже простил своего давнего друга-изменника. Ну, а я… в той драме я, похоже, оказался плохим Курвеналом.

Позже своего недруга простил и Лешка. Хорошо помню наш с ним разговор, который состоялся на остановке «Стрелка» 30 апреля 1999 г. Тогда А. Мосолкин сказал, что прощает соперника, и предложил «считать 30 апреля днем прощения и каждый год всех прощать в этот день». Я, конечно, поддержал его добрую идею, но это намерение Лешка сам в действительности никогда не исполнял. Помнит ли он сам сейчас об этом?

14. НЕМНОГО О ПОЕЗДКАХ В ГОРОДОК ЕРШОВ, НА ДАЧИ И В СТОЛИЦУ

Как я уже рассказывал в начале очерка, Дима воспитывался матерью, но важную роль в его воспитании сыграли дед и бабушка, которые жили в г. Ершове Саратовской области. Дедушка и бабушка Луконины умерли на моей памяти — в первой половине 1990-х. Я не был знаком с Диминими стариками, знал о них по рассказам друга. Но уже в первые годы после их смерти мы с Д. Лукониным несколько раз посещали их могилу на Ершовском кладбище. Это было во время наших поездок «на родину предков», как говорил Дима. В Ершов я с ним ездил трижды в 1996–1997 гг. У меня сохранились фотографии, сделанные во время этих поездок, и дневниковые записи. Ездили мы на машине моего отца. Наш вояж сопровождался песнями и игрой в музыкальную «угадайку»: мы загадывали друг другу мелодии из классической оперной и симфонической музыки, напевая или насвистывая мотив; отгадавший произведение должен был в свою очередь загадывать мелодию. Спустя годы, я играл в такую «угадайку» со своим сыном Сашей, который несколько лет назад окончил музыкальную школу имени Е. А. Мравинского в Петербурге, а теперь мы играем в «угадайку» с дочкой Леной, которая сейчас учится в той же музыкальной школе (тоже, как и сын, по классу скрипки).

В Ершове нас принимала мама Димы, Жанна Павловна. Она угощала нас наваристым борщом, жареной картошкой с зеленым лучком, и все это со-

провождалось водочкой. После смерти родителей Жанна Павловна подолгу жила в Ершове и следила за домом. Потом этот дом они продали, и помню, как на военном «Урале» (который я заказал тогда на службе у моего младшего брата Сергея), вместе с солдатом-водителем помогал Лукониным перевозить из Ершова в Саратов вещи — старый скарб, нажитый за многие годы дедом и бабушкой. Это была наша четвертая поездка в Ершов. На обратном пути из Ершова мела страшенная пурга, так что нам втроем (водителю, Диме и мне) пришлось даже заночевать в дороге, прямо в машине.

Совместных поездок у нас было несколько. На рубеже января–февраля 2001 г. на неделю мы вместе ездили в Москву: я — на «Сергеевские чтения» в МГУ, а Дима — по своим «темпусовским» делам. Туда мы вместе ехали в одном купе поезда, и у каждого был коньячок (Д. Луконин предпочитал «Старый Кенигсберг») и палочка салями — как Штирлиц с генералом в фильме Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Помню, как раскладывая на столике в купе наши продукты, мы с Димой разыграли по ролям эту сцену из известного советского фильма. Это было так:

— У меня есть коньяк. Хочешь выпить? — сказал я, доставая бутылочку «Старого Кенигсберга».

— Спасибо, Саныч, у меня тоже есть коньяк, — и Дима поставил на стол полулитровую бутылку такого же напитка.

— Зато, вероятно, у тебя нет салями? — Я достал из сумки бутерброды.

— У меня есть салями, — ответил Дима и положил на стол сверток с порезанной колбасой.

— Значит, мы с тобой хлебаем из одной тарелки, — сказал я, и мы расхохотались. И после того, как рюмки были наполнены, Дима произнес: «Ну, Саныч, Prost!» — «Prosit, Эриугенич!» — ответил я.

Тогда в Москве мы с Димой посетили Большой театр, где слушали прокофьевскую оперу «Любовь к трем апельсинам», вместе побывали в Малом театре на спектакле «Дяде Ваня». Он два дня провел со мной на конференции в университете. Сохранились фотографии, сделанные в МГУ во время той поездки.

Вспоминаю наши поездки на дачу к моим родителям (у села Шумейка, под Энгельсом) и на дачу к Диме. Это была дача родителей Даши. Находилась дача в пригороде Саратова, рядом с селом Буркино, где-то около часа езды от центра города на машине или (чуть дольше) на электричке. На моей прежней «шестерке», а позже «десятке» я неоднократно помогал Д. Луконину что-то отвозить на дачу: цемент, доски, какую-то мебель. В июле 2007 года на их с Дашей буркинской даче мы отмечали большой компанией 35-летие Димы.

Знаковыми были наши встречи в Петербурге, уже в последние годы жизни Димы, когда я с семьей переехал в имперскую столицу. Он обычно останавливался в гостинице «Октябрьская», что напротив Московского вокзала. Несколько раз мы с ним пили «Старый Кенигсберг» в его номере в гостинице, бывал он и у меня в гостях на улице Бассейной. Особенно важной была встреча в июне 2012 г., когда Д. Луконин приехал в очередную командировку по университетским делам. У меня сохранилась полуторачасовая диктофонная запись наших обсуждений нескольких совместных статей, которые мы задумали. За-

пись сделана в Парке Победы на Московском проспекте, где мы провели вечер на лавочке, горячо спорили, говорили о планах…

Д. Луконин любил путешествия (об этом много рассказывает Д. Попов в главе «Странник»: [29, с. 52–58]). В разные годы он звал меня в свои поездки по России. С начала 2000-х он несколько раз бывал на Кавказе, в Крыму (это было уже в последний год его жизни), ежегодно приезжал в Москву и Петербург для работы в архивах или по делам издательства.

Дима мечтал рвануть куда подальше. Но не было возможности. Он хотел съездить за границу. Осенью 2013 г. он несколько раз говорил мне о своем намерении поехать в Финляндию. Однако этим планам не суждено было сбыться.

15. ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА, ВЕЛИКОЛЕПНАЯ «ЛУКОНИНКА» И НЕЗАВЕРШЕННЫЙ РАЗГОВОР В МУЗЕЕ

Наша последняя встреча состоялась 16 ноября 2013 г. в Саратове. После антиковедческой конференции в Казани, в которой я принимал участие, у меня была возможность заехать в Саратов, чтобы навестить родителей и повидаться с друзьями. Я ею воспользовался. Еще из поезда я связался по телефону с Д. Лукониным, и он встретил меня на вокзале. Обнялись и отправились в шестой корпус СГУ — в археологический музей к С. Ю. Монахову. По дороге мы созвонились с нашими товарищами, и уже в музее к нам присоединились Е. В. Смыков, А. В. Гладышев, М. Л. Свердлов.

В музее мы дегустировали Димин самогон, настоянный на травах (тархун и что-то еще), который был градусов эдак под 60! Этот добрый напиток Дима приготовил впервые. И, надо сказать, ему удалось порадовать нас своим зельем, которое мы тут же окрестили «луконинкой». «Ну, Дмитрий Евгеньевич, если тебе и придется расстаться с родным университетом, то теперь тебе есть, чем заняться. Будешь изготавливать и продавать крепкие напитки. Не пропадешь!» — пошутил тогда Андрей Гладышев. Мы все согласились: вещь сто́ящая! В тот вечер в музее Монахова было шумно, весело.

В какой-то момент Дима отвел меня в сторону для разговора. Я думал, что он хочет поговорить о завершении нашей совместной статьи о Фишере-Дискау, текст которой уже надо было вскоре сдавать главному редактору сборника А. В. Гладышеву. Поговорили и об этом, но он быстро переключился на другую тему. Я заметил, что ему не по себе, что он хочет выговориться. Мы долго курили вдвоем в коридоре, возле двери в лабораторию к археологам-краеведам, и Д. Луконин рассказывал о кознях дамы-туристки, руководившей тогда и институтом истории, и той кафедрой, на которой он работал. Дима рассказывал о его сложных отношениях с администрацией, о постоянной занятости «чем-то не тем» и страшной усталости от всего этого, что со всем этим ему приходится бороться, а еще страшнее — уживаться со всем этим…

«Брошу я университет, Саныч! Ты меня знаешь, никакие суровые проблемы меня не согнут. Но все эти мелкие дрязги уже достали. И у меня больше нет сил играть в игры с “туристами”, которые рулят нашим истфаком». — «Ты мо-

жешь оставить университет? Кто же тогда останется здесь, если не ты, который воплощает университет?» Такое заявление Димы меня тогда очень удивило, хотя тон последних его писем уже подсказывал что-то неладное. Я хорошо знал своего друга, понимал, что это не просто минута отчаяния, он хотел высказаться о том, о чем всерьез размышлял.

«Легко тебе говорить, находясь где-то там, в Петербурге, вдали от всех этих наших проблем…» Я понимал, что он устал, что ему больно видеть несправедливость и, как ни крути, вольно или невольно, принимать в этом участие; понимал, что он оказался в какой-то ловушке, из которой не может вырваться… Он говорил о готовящейся поездке в Финляндию, которая должна что-то поменять в его жизни. Но с чем могли быть связаны ожидаемые изменения — я не понял. Или не помню. Помню только, что другу было жутко тяжело, и он хотел каких-то перемен…

В музее шумели собравшиеся коллеги. Веселое настроение от возвращения к родным пенатам, от встречи с дорогими людьми — всё это отвлекало меня от серьезного разговора. Как это часто бывает: из-за всегдашней суеты возникает невозможность диалога двух близких людей. Кажется, что все еще состоится, все еще объяснится, что еще успеем разобраться и преодолеть внутренние проблемы… И кто из нас мог знать, что это наш последний с Димой разговор вживую. Что-то из наболевшего он смог проговорить, но больше того удержал в себе невысказанным. И даже бодрящая «луконинка» тут не помогала…

Поздно вечером за мной в университет заехал мой брат Сергей со своими сыновьями. С. Ю. Монахов показал им свой музей археологии, мы сделали несколько фотоснимков. Славили «луконинку» и ее изготовителя. Помню, Дима под конец повеселел, и мы расстались «на оптимистической ноте». Это была наша последняя встреча — за три недели до его неожиданной кончины…

16. ТРИ ДОЛГИХ СОВМЕСТНЫХ ПРОГУЛКИ, КОТОРЫЕ ПРОЧНО ВРЕЗАЛИСЬ В МОЮ ПАМЯТЬ

В Луконине был стержень. Но также верно и то, что Дима был внутренне противоречив.

В своем дневнике за 1994 г. я нашел запись нашего разговора в мае того года, когда мы ехали из Энгельса в Саратов на троллейбусе № 9 и, проезжая мимо Энгельсского пляжа и бывшего Клеевого завода, говорили о планах на будущее, которое вот-вот наступит после защиты нами дипломных работ и окончания университета в июне. Свое будущее я представлял смутно. А вот Дима утверждал, что будет заниматься исторической наукой. Тогда он уверенно говорил, что никакие невзгоды его не сломают, не подорвут его основы, что для него существуют «фундаментальные истины» (в нашем кругу это было выражение В. И. Кащеева), явленные через великих классиков (художников, музыкантов, мыслителей прошлого) и продуманные им самим, с которых его не сбить ни при каких обстоятельствах. Поэтому он назвал себя тогда оптимистичным реалистом. Но все же он был и противоречив…

Переехав через Саратовский мост, мы с ним вышли из троллейбуса и прогулялись от Предмостовой площади в Саратове до Главпочтамта на улице Чапаева. По дороге говорили о наших дипломных работах, о совместных планах продолжать слушать музыку и дальше, после окончания университета. Была весна, был прекрасный майский день… И тут Дима остановил меня и попросил никому не рассказывать то, в чем он хотел признаться. Я дал слово, что не расскажу. Он сказал, что знает о своей смерти в 40 лет. Я хотел отмахнуться и сменить тему (не поверил). Но эти слова о сроке смерти, который уже тогда, в неполных 22 года, будто бы был ему известен, произнесены были абсолютно серьезно. С чем это было связано? Уж, конечно, не с предсказаниями. Речь шла о его здоровье: что-то с сердцем и с какими-то другими его болезнями. И как это оказалось пророчески.

Его мать, Жанна Павловна, ничего не знала об этом, когда я в первую нашу встречу после смерти Димы попытался расспросить ее, задавая вопросы о том, были ли у Димы еще в молодые годы проблемы с сердцем. Она сказала, что ничего такого он предполагать не мог и никаких особых проблем со здоровьем в юности не испытывал. Но я часто вспоминал тот разговор с Д. Лукониным, когда он признался, что умрет в возрасте акмэ. «Дольше я не проживу. Врачи сказали по причине…» А вот по какой причине? — Этого я уже не помню. И больше мы с ним к этой теме никогда и не возвращались.

Но о смерти мы говорили. Помню, он неоднократно (возможно, впервые тогда же, во время той долгой майской прогулки) спрашивал: какие пластинки я бы выбрал сам «в наследство» после его смерти? Я отмахнулся. Но Дима продолжил игру. И чтобы это прекратить, я сказал: комплект «Тристана и Изольды» в записи В. Фуртвенглера (он мне потом его подарил, кажется, на какой-то день рождения). — А еще? Я назвал фуртвенглеровскую «Валькирию» (потом я купил ее сам уже на CD). Эти разговоры я помню хорошо.

Вторая наша большая прогулка, которая мне запомнилась, состоялась в 1997 году. Было лето. Мы с Д. Лукониным шли из «Темпуса», который тогда был еще в старой «четверке». В издательстве мы что-то отмечали, а под вечер решили прогуляться. От Театральной площади в центре города мы прошлись пешком аж до Радуги в Заводском районе. Путь не близкий! Шли мимо вокзала, потом прошли по дороге Дружба и там зашли к Диме Самосадному, который был моим однокурсником на вечернем отделении, а потом был членом спецсеминара «Античная среда» (о нем см.: [34]). Частный дом Д. Самосадного был по пути нашего следования. Он жил один. Мы просто заглянули к нему ненадолго. Вот это было впечатление!.. Комнаты в доме были не прибраны, всюду валялись пустые бутылки, пачки от сигарет, окурки, консервные банки, тряпки и прочий мусор. Особенно шокировало Д. Луконина, который впервые попал в гости к Самосадному, безразличное отношение хозяина к беспорядку: «А зачем убирать?» Погостив у друга, мы с Д. Лукониным двинулись к нему домой на Энтузиастов. И всю дорогу Дима удивлялся тому, что он увидел в доме Самосадного. «Я бы так никогда не смог, — говорил он, — ни при каких обстоятельствах». В нем был стержень, и он, конечно, был самолюбив, чтобы относится столь наплевательски к себе самому.

Третья запомнившаяся прогулка по Саратову была по длительности и расстоянию значительно меньше двух других достопамятных прогулок, но она была

знаковой! Случилось это в конце весны 2009 г., когда в ИИиМО произошло массовое сокращение преподавателей. Пострадали не только более двадцати преданных истфаковцев, но пострадал истфак. В числе сокращенных было и несколько коллег нашей кафедры. Под раздачу университетских властей попали тогда и мы с А. Мосолкиным. Но Леша еще до этих событий планировал свой переезд в Москву, я же был уверен, что мой долг оставаться и служить своей любимой *alma mater*. Не остался… На факультете уже несколько лет шла борьба. И всем было понятно, кто и почему с нами расправился. Основания для расправы с неугодными людьми у властей всегда найдутся, так что обосновали всё и на сей раз. Первым, кто мне об этом сообщил, был Д. Луконин. Он предложил встретиться вечером того же дня у XI корпуса СГУ, прогуляться и поговорить.

Встретились. Не помню, были ли уже опубликованы списки сокращенных, но я уже знал от коллег о количестве «наказанных», знал их имена. Мы с Димой посидели в кафе, которое находилось напротив Десятого корпуса СГУ, а потом пошли от улицы Астраханской до набережной. Всю дорогу Д. Луконин втолковывал мне, что, если я хочу остаться работать в Институте истории, то не надо протестовать и участвовать «во всяких там судах». С такими предостережениями и даже угрозами («ты меня не боишься?») в течение двух предыдущих лет, пока на родимом факультете шла борьба за души, ко мне подходили многие коллеги, особенно те, которые на поколение старше и которым было ясно, чем закончится это противостояние. И Дима тоже говорил мне об этом неоднократно, предупреждал дружески, переживая за меня (он всегда был осведомлен более прочих из нас, так как общался в верхах и знал, откуда ветер дует). Переживал он искренне, я это знал, но то, что он тогда предлагал, противоречило моим убеждениям. Я сейчас не стану искать и винить тех, кто тогда с нами расправились, не стану защищать политику В. С. Мирзеханова, которая привела к внутреннему противостоянию на факультете. Но власти университета выкручивали руки истфаку. И вот Д. Луконин от чьего-то имени предлагал мне заткнуться, и тогда меня оставят, не вышвырнут из университета. Имен Дима не называл, но я догадываюсь, кто мог быть тем влиятельным лицом. Никакого зла я сейчас не держу, прошло почти полтора десятилетия с тех пор, когда мы стали «отверженными», но тогда это было и больно, и обидно. От того, что это было несправедливо. Я бы так и служил своей кафедре и факультету, ибо ничего другого я не представлял. Но тут Дима (из дружеских побуждений и с подачи «старших товарищей») предлагал мне сделку. Меня оставят, если я изменю свое поведение: «Саныч, только скажи, что ты согласен, и люди *там* все уладят». — «Это касается только меня или всех остальных сокращенных?» — «Исключительно тебя», — сказал мне Дима. На это я сказал, что хотя без университета себя не представляю, но не могу вернуться, пока не вернут всех наших коллег. «Не глупи, ты же понимаешь, что это невозможно!» — втолковывал мне Дима. — «Что ж, тогда я остаюсь с теми, кого выперли». — «Эх, наивный ты человек, Саныч, а еще историк, кандидат наук! Кто вернет всех? Да там наверху рады, что теперь избавились от неугодных. А ты оказался с ними заодно». — «Ну, значит, так тому и быть!» — был мой ответ. Помню, что говорили мы и на повышенных тонах, чуть не поругались.

Но в итоге Дима понял меня, мы обнялись и разъехались по домам: он — в свой Заводской район, а я — в Энгельс, до памятника Быку.

Осенью того же года я был восстановлен на кафедре. Моему восстановлению, действительно, содействовали старшие влиятельные коллеги. Но до конца осени, когда это было проведено приказом, во мне изменилось многое. Многое, чему я сам не был рад. Наверное, рада была только моя любимая жена, которая лелеяла надежду на наш возможный переезд в Петербург. Но это уже совсем другая история…

17. О «ТУРИЗМЕ», «ТЕМПУСЕ» И РАЗНОГО РОДА «ЛОВУШКАХ»

Первые наши публикации вышли в 1995 году в первом выпуске студенческого сборника «Древний мир и мы». Мы оба написали тезисы «по мотивам» своих студенческих выпускных работ. Мои тезисы о снах и сновидениях в древнегреческой трагедии были наивными. А тезисы Д. Луконина, как мне казалось тогда и вспоминается теперь, были зрелыми, серьезными, осмысленными. Они были посвящены проблеме миф и истина. Это было то, что мы обсуждали в рамках кащеевских «Античных сред» и что тогда составляло тематику наших с Д. Лукониным «бесед обо всем и ни о чем».

Окончив курс университета, Д. Луконин был зачислен в аспирантуру при кафедре истории Древнего мира. Казалось бы, все сложилось — пиши и защищай квалификационное исследование по истории античной философии и мифологии. Так ведь нет же! — Д. Луконин был человеком ищущим, быть может, поэтому его путь в науке оказался долгим и извилистым. Но это был *его* путь, его поиски *Слова* (если снова вспомнить героя борхесовского «Ундра»). После «отлучения» Кащеева Д. Луконин оставил антиковедческую кафедру и перешел на философский факультет СГУ. А спустя годы, он вновь сменил специализацию, вернулся на истфак, только теперь уже на кафедру истории России, где занялся русской историей, но, не изменяя своим вкусам и основным — культурологическим — интересам.

На историческом факультете СГУ Д. Луконин был фигурой знаковой. Признаюсь, я завидовал белой завистью тому, как у него получалось классно писать научные статьи. Он, взвешивая каждую фразу, подолгу продумывал свои идеи, которые намеревался опубликовать. Он был блестящим лектором, его курсы с восхищением слушали студенты. К сожалению, в основном он читал для студентов «маргинального» на истфаке отделения — для «Социально-культурного сервиса и туризма». Сервиса и туристического бизнеса там было гораздо больше, чем культуры. Это направление обучения открыли на историческом факультете в конце 1990-х — на волне новых веяний, главным образом коммерческого характера.

Д. Луконин многие годы работал в качестве ответственного секретаря в редколлегии сборника «Туризм и культурное наследие», фактические он тянул это издание: собирал и вычитывал статьи, работал с авторами, публиковал свои вещи в «Туризме». Следует взглянуть на его статьи в этом маргинальном

сборнике, чтобы понять, как разительно они отличаются от многих других материалов. Чего стоит его работа про «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», опубликованная в двух выпусках этого «Туризма», которую Д. Луконин посвятил столетию оперы Н. А. Римского-Корсакова: это более сотни страниц текста — небольшая монография! [13; 14]

С 2000 г., работая на кафедре Туризма и культурного наследия, Д. Луконин читал курсы «Человек и его потребности», «Выставочная деятельность», «Сервисная деятельность», «Технические и аудиовизуальные средства обучения истории искусства». Как все это было далеко от Платона, Шеллинга, Ницше и Вагнера. И это был Луконин, посвященный в философию искусства! Он вел спецкурсы по теории искусства и русской музыкальной культуре XIX–XX вв., которые были для него отдушиной от всех этих «потребностей» и «технических средств». Специализация по «туризму» была не для него — это точно. К тому же все усугублялось трениями, которые возникали с руководителем кафедры, человеком очень далеким от исторической науки и истфаковских традиций, которую вдруг поставили директором реорганизованного института. Много раз я слышал от Димы о том, что стало очень тяжело, почти невозможно свободно работать. Думаю, потому что реализовать себя, полностью раскрыться, *осуществиться* (это слово тоже из нашего с Димой лексикона) на поле «туризма» он не мог. Хотя он старался выполнять поручения: ездил на конференции и экскурсии, редактировал и издавал сборники, читал лекции, проводил конференции и проч.

Более десяти лет Д. Луконин руководил издательством исторического факультета СГУ, которое называлось «Темпус». Статьи и книги многих коллег прошли через его руки. Он был первоклассным редактором, дотошным издателем, вникающим во все тонкости книжного дела, он был внимателен к людям и к их текстам. Я не стану рассказывать о работе Д. Луконина в «Темпусе»[*]. Я часто заходил в легендарный «Темпус», и Дима всегда помогал с ксерокопиями статей и книг, решал разного рода компьютерные проблемы (с конца 90-х из «лирика» он все больше становился «физиком», знавшим компьютерное ремесло). В «Темпусе» — сначала на втором этаже старой «четверки» (на Площади Революции), потом на третьем этаже «нового» четвертого корпуса (на улице Университетской) и, наконец, на пятом этаже XI корпуса СГУ на территории университетского городка — везде и всегда было радушно, гостеприимно, по-луконински.

В «темпусовском» периоде Д. Луконина я вижу «плюсы» и «минусы» для самого Димы. Для истфака, в этом смысле (как, впрочем, и во всем других), Дима был приобретением, поэтому его деятельность в качестве руководителя издательского центра была безусловным «плюсом» историческому факультету

[*] В «Симфонии фрагментов» об этом рассказывают коллеги и друзья, работавшие под его руководством в этой структуре исторического факультета, и те, кто издавал у Луконина свои книги и сборники. О «темпусовской» жизни см. в статье Е. Тугушевой, С. Берднова и О. Бунина, которая называется «Темпус, который построил он» [48]; также см. в статье Л. Ланника [12]. Несколько интересных эпизодов, связанных с «Темпусом», рассказывает О. Абакумов [1, с. 150–151].

и всем, кто обращался к нему за помощью. Появилась масса изданий, причем неплохих.

Все это так. Но для самого Димы эта должность (которой он гордился) была лишним приобретением. Разумеется, мой нынешний взгляд — это взгляд со стороны и в отдаленной перспективе. Но ныне я вижу здесь для него самого больше «минусов». Для СГУ это было потерей Луконина как ученого и мыслителя. Работа в «Темпусе» отвлекала Диму от главного *дела*. Говорю это с полным осознанием того, что коллеги, знавшие Д. Луконина как издателя и администратора, организатора «Темпуса», могут не понять и обидеться за *своего* Луконина. Но я-то сужу о *своем* друге, человеке, которого знал в первую очередь как прекрасного знатока искусства и философии. Как мыслитель он пропадал с этой административной, а еще в большей степени технической работой. Страдало дело, которому он был предназначен. Стоит взглянуть на его первые публикации о мифе, истине и личности у Шеллинга, где трепещет живая мысль, где видно увлечение философией (его большая работа о Шеллинге теперь опубликована в «Симфонии фрагментов» [18]; список публикаций Д. Луконина см.: [30]).

Надо было зарабатывать. И он, как мне видится, попал в ловушку. Впрочем, в ловушку, во многом созданную им самим. Д. Луконин был хорошим руководителем, ему нравилась административная работа, руководство коллективом, ответственность за людей. Но ведь это — по сути — было не его. Как историк, историк музыки, искусствовед и философ он многое растратил за этими административными и техническими обязанностями, которые сам на себя взвалил. Сколько раз я обсуждал с ним эти темы, взывая к тому прежнему Луконину, университетскому товарищу, студенту с профессорскими амбициями и видом, моему Вергилию в музыке и философии. Мне казалось, что Дима во многом растратил себя, на слишком разное и лишнее растратил. И что у него не получается *сбыться*, *осуществиться*, как мы любили говорить, используя определения Мераба Мамардашвили («мамаризмы») — *исполниться*. Но Дима всегда отшучивался, говорил, что, мол, все не вечно, *tempora mutantur* и всё такое…

И опять же, есть одно «но» и оно — луконинское. Именно так Д. Луконин понимал свое служение истфаку. И если кафедра туризма (бич Луконина) была вынужденным местом его службы, то «Темпус» — это был его осознанный выбор. Работа в издательском центре ему нравилась, и он переживал закрытие издательского центра как расправу со своим детищем — с «Темпусом», который построил он[*]. Конечно, «Темпус» стал легендой истфака во многом благодаря Д. Луконину. Хотя из-за этой новой занятости Дима забросил занятия Шеллингом и германской неомифологией, поэтому-то многое не успел сделать из того, к чему у него были основания и влечение в студенческие и аспирантские годы, из того, к чему, как мне кажется, он был призван.

Видно, такова уж диалектика жизни.

---

[*] Сошлюсь на Димино письмо от 24 декабря 2011 г., где он сообщает, что «морозным утром 13.12.11 завершил свой земной путь Издательский центр “Темпус”». Далее следуют шаловливые стишки на тему расправы университетских властей с издательством, но за этими «шутками» чувствуется горечь [39, с. 207–208].

18. СМЕРТЬ НА ВЗЛЕТЕ. ДЕЛО ЛУКОНИНА

Мой друг Дмитрий Луконин умер на рабочем месте в Научно-образовательном центре XI корпуса СГУ. Он не дожил до своей шестой седмицы, ему был всего 41 год. Смерть застала его столь непостижимо неожиданно, что, пожалуй, прав был всесильный булгаковский герой: «Плохо то, что человек иногда внезапно смертен». В случае с Димой эта суровая правда стала поистине жуткой. Человек в возрасте акмэ, полный сил и энергии, которой хватило бы на нескольких человек, ушел враз.

Одно из стихотворений Д. Луконина («Подражание Бродскому»), которое он посвятил автору этих строк, начинается так:

> В теплый вечер умру я, друзья,
> Посредине прекрасной весны,
> Когда юная зелень листвы
> Чуть трепещет на тающих ветках.
> В теплый вечер уйду я, друзья… [31, с. 108]

Дима умер в морозный декабрьский вечер 9 числа 2013 года. В тот день мы с ним созванивались и переписывались по e-mail'у — заканчивали давно задуманную статью памяти Дитриха Фишера-Дискау (наша переписка 9 декабря 2013 г. опубликована с указанием времени получения писем: [39, с. 220–221]). А вечером того же дня мне позвонил из Москвы Алексей Мосолкин. За полчаса до этого я прилег отдохнуть и только задремал, как подошла жена с телефоном в руках: «Саша, спокойно. Лешка что-то страшное говорит…» Мой сон в момент улетучился. В трубке взволнованный мосолкинский голос: «Саныч, если ты стоишь, то лучше сядь — у меня ужасная новость…» Потом были звонки из Саратова: Володя Соломонов, Андрей Гладышев, Женя Смыков… Дима умер!

Внезапная кончина Д. Луконина потрясла всех, кто знал Дмитрия Евгеньевича. Коллеги из Саратовского университета, наши с Димой товарищи, попросили меня написать некролог о друге. И вышло так, что наша совместная с Д. Лукониным статья о Д. Фишере-Дискау [19] (единственный осуществленный проект из тех, что планировались нами) была опубликована в том же выпуске, где и некролог другу [36].

В последние годы мы с Д. Лукониным проговаривали планы других совместных статей: о Мамардашвили, Лосеве, Борхесе, Вагнере и Ницше — наших героях эпохи студенчества, в значительной степени оказавших влияние на нас обоих. Мы давно уже собирались разыграть «на двоих» и сделать видеозапись «Моцарта и Сальери» и «Разговора книгопродавца с поэтом» А. С. Пушкина. Продумывали мизансцены, жесты, интонационные акценты. Этим планам уже не суждено воплотиться никогда.

Д. Луконин ушел из жизни, когда у него все так благополучно складывалось. Его жизнь прервалась на взлете. Ведь, по сути, как ученый, он только достиг своей зрелости, набрал силы. Несмотря на «избегание» автором «словопрений о том, что не спето», меня не покидает мысль о том, что это несправедливо. Причины тому… Впрочем, что теперь судить о причинах. О чем-то я сказал,

говоря о «ловушках» Луконина… Многое он не успел сделать из того, что запланировал и, несомненно, смог бы осуществить.

Он хотел завершить книгу о М. П. Беляеве и его кружке — тема его кандидатской диссертации, которую он триумфально защитил в июне 2009 г. по специальности «Отечественная история» [15]. Эта диссертация была опубликована через три года после кончины Д. Луконина, в конце 2016 г. [17] Дань памяти нашему другу. Издание книги объединило коллег саратовского университета, которые пригласили меня поучаствовать в подготовке предисловия, рассказать об авторе книги. В итоге мы написали предисловие с С. А. Мезиным — профессором-историком, руководителем кафедры Истории России, на которой Д. Луконин подготовил и защитил кандидатскую диссертацию*.

В начале 2018 г. в журнале Русской христианской гуманитарной академии «Acta eruditorum» была опубликована рецензия на книгу Д. Луконина о Беляевском кружке [26]. Ее подготовили мои коллеги по Санкт-Петербургскому Гуманитарному университету профсоюзов, где я отработал первые четыре с половиной года в Питере, — профессор искусствоведения, композитор и пианист С. А. Осколков и профессор философии, философ искусства и эстетик С. Б. Никонова. Замечу, что сам автор книги о Беляеве, мой друг Д. Луконин, любил спорить по делу и ценил, когда аргументировано, конструктивно спорили с ним.

Остался большой научный труд. Осталось более полусотни статей по искусству, философии, истории и историографии. Остались двое сыновей — Костя и Федя. — То, в чем он смог воплотиться. И осталась память в сердцах многих людей, знавших Дмитрия Евгеньевича Луконина.

19. POST SCRIPTUM: ДВЕ ВСТРЕЧИ POST MORTEM

20 июля 2014 года мы собрались на Проспекте Энтузиастов, в квартире Димы Луконина. Нас было трое: Владимир Иванович Кащеев, Игорь Николаевич Авраменко и я. Это был день рождения Димы. Мы намеревались в тот день попасть на кладбище, но не получилось — подвела машина Игоря. И мы остановились на квартире Лукониных, взяв с собой что-то к столу, чтобы навестить Жанну Павловну. Она не ждала нас, но была рада, что мы приехали ее навестить в день рождения сына.

Это был вечер воспоминаний. И тогда я вспомнил наши давние нелепые разговоры о «луконинском наследстве». С разрешения Жанны Павловны я взял из луконинской библиотеки на память о друге комплект CD с «Тристаном и Изольдой» в записи Г. фон Караяна, который мне когда-то «завещал» Дима. И еще взял английского Шекспира — полное собрание сочинений в одном толстенном томе, присланном В. И. Кащеевым из Германии в подарок Диме на Новый 1996-й год.

---

* О работе с аспирантом Д. Лукониным рассказывает О. Абакумов [1], который был последним его научным руководителем, и при его руководстве Дима защитил свою работу о М. П. Беляеве.

Второй раз мы сговорились посетить могилу Д. Луконина в августе 2016 г. Жанна Павловна поехать в тот день не смогла. Нас было пятеро: Сергей Васильев, Алексей Мосолкин, Сергей Пчелинцев, Игорь Авраменко и я. Мы помянули друга, помолчали и на обратном пути заехали навестить Жанну Павловну.

Спустя два с половиной года после ухода Димы, в его квартире было все также. Сотни книг и кассет с фильмами и музыкой, тысячи музыкальных пластинок и дисков, все на своих местах: те же фотографии и вещи, тот же запах и тот же дух — луконинский. Был июльский вечер. Солнце садилось, квартира была в полумраке. Необычной была тишина в знакомой квартире № 213, на десятом этаже.

Да, все было так, как и прежде, но не было хозяина квартиры. И не звучала музыка.

Санкт-Петербург — Вурвуру (Халкидики, Греция) —
Энгельс — Санкт-Петербург,
март–август 2017 г.,

Санкт-Петербург — Шумейка, Саратовская обл.
июль–август 2022 г.

Александр Синицын

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛУКОНИНИАНА (избранное)

СКРИЖАЛЬ ЛУКОНЕРА *

Поверьте, нам, кончено же, не жаль,
Что унесли Луконера скрижаль.

Возможно, что другим она нужна для дела?
Но там знак личной собственности был начертан мелом!

Пусть прежде не случалось прецедентов,
Не уследить за нынешним студентом.

И будь то предмет самого профессора Каща,
Студенты его все равно непременно стащат.

Саратов, октябрь 1992

---

* Публикуется впервые.

Не помню, откуда и с чьей подачи (наверное, Димы Луконина?) в кащеевском семинаре пошла эта традиция — шуточно именовать участников «Античной среды» на еврейский манер, например, Мосолкер (А. Мосолкин), Васильман (С. Васильев), Авраменко (И. Авраменко) и проч. Я был Синицер, Д. Луконин — Луконер, а сокращение фамилии нашего научного руководителя (по аналогии с другим преподавателем кафедры истории древнего мира, тоже Владимиром Ивановичем, Кацем) было Кащ.

Когда осенью 1992 г. начались наши «Среды» на четвертом курсе, в коридоре Седьмого корпуса СГУ лежала какая-то каменная плита, которую прислоняли к входной двери, чтобы она не закрывалась. Плита была довольно большая. И как-то Д. Луконин оставил на ней надпись: «Руками не трогать! ДЛ». Мы смеялись, приходя в корпус и видя на плите эту мелкохулиганскую надпись. Олег Орищенко назвал эту плиту «Скрижаль Луконера». Однако через неделю-другую предмет исчез. Наверное, его убрали, так как с наступлением холодов отпала надобность в том, чтобы прислонять его к двери и держать ее открытой. Но пропажа камня из коридора побудила меня написать это забавное хулиганское стихотворение.

ПОГОВОРИМ С ТОБОЙ О НЕЗЕМНОМ… *

Другу Дмитрию Луконину

Поговорим с тобой о неземном,
О том, откуда мы переродились.
И назовем былое мрачным сном,
От коего мы ныне пробудились.

Смысл нашей жизни — путь к мирам иным.
Всегда иди разумною стезей.
Я стал чреват сознаньем неземным.
Благодарю тебя, Вергилий мой.

Опасное блуждание слепца
Ты вовремя во мне предупредил,
Внимать аккордам Вышнего Творца,
К музыке сфер меня ты пробудил.

Чрез лес теней ты вел меня, Вергилий,
Твоим я Wurm'a** поразил мечом.
Мы вечера с тобою проводили
В беседах обо всем и ни о чем.

Предай усилие сознанью крыльев,
Навек со лживым распрощайся сном.
Возвысимся над повседневной былью.
Поговорим с тобой о неземном.

Энгельс, 1994

---

* Стихотворение входит в собрание моих сочинений для «Венка гениев». Публикуется впервые.

В 1996 году, к моему 25-летию, А. Мосолкин и Д. Луконин сочинили музыку к этому тексту (надо полагать, чтобы порадовать автора-юбиляра). И тогда вместо философического стихотворения (каким оно виделось мне в 22-летнем возрасте), получилась разухабистая песенка на манер кабацких романсов. Потом на вечеринках друзьям-хулиганам нравилось исполнять это романс: «Ну, что, Сан Саныч, дернем нашу! Давай-ка "Поговорим о неземном"!» И у них выходило по-цыгански, с надрывом, завываниями и страданиями. У меня сохранилась аудиозапись исполнения этой песни. В начале 2010-х гг. Д. Луконин ее оцифровал и рассылал своим друзьям.

** Wurm — дракон (нем.). В мифологии Вагнера в страшного Вурма превратился великан Фафнер. Приняв образ дракона, он стал хранителем золота. Вурма одолел бесстрашный герой Зигфрид.

ДУЭТ [*]

(И. С. Бах. Концерт для двух скрипок с оркестром ре минор, в исполнении Иегуди Менухина и Джордже Энеску; оркестр Общества концертов Парижской консерватории, дирижер Пьер Монтё)

В. И. Кащееву

Люди, не будьте глухи,
прервите на миг свою пьеску.
Играют великий Менухин
и несравненный Энеску.

Их пенье — дорога к Богу,
спасенье от лжи и корысти.
Здесь перекликаются много
фундаментальных истин.

Смерть в этой пляске дышит
и возрожденье из праха.
Каждый родное слышит
в дивной музыке Баха.

Здесь живы Эллады духи,
Андрея Рублева фрески.
Пойте осанны, Менухин,
Вам подпоёт Энеску.

Вы чудеса сотворите.
Замри на мгновенье и слушай! —
Тандем: ученик–учитель,
слились их смычки и души.

Это преемственность веры.
Я прежде о том уже слышал:
Платона Сократ из пещеры
вывел и Вагнер — Ницше[**].

---

[*] Первая публикация: [33, с. 39–40].

[**] На эти стихи Д. Луконин сочинил простенькую, но симпатичную динамичную музыку. В этом четверостишии моего «Дуэта» Дима заменил два античных имени: Платона — на Луконина, а вместо Сократа вставил Кащеева. Последние две строки в строфе звучали так:

… Луконина вывел Кащеев
Из темной пещеры.

Д. Луконин использовал еще один вариант этой строфы, где возникали те же имена, но на еврейский манер: Луконер и Кащ (см. выше примечание к стихотворению «Скрижаль Луконера»). И тогда эта строфа звучала так:

Это преемственность веры.
Я прежде о том уже слышал.
Луконера Кащ из пещеры
Вывел, как Вагнер — Ницше.

Не надо движений резких,
оставьте жужжание, мухи:
Играют Джорже Энеску
и Иегуди Менухин.

Чудно *vivace* круженье,
звучанье *allegro* прекрасно,
но ближе мне *largo* теченье —
спокойно оно и бесстрастно.

Это не просто пенье,
верные такты, размеры —
в музыке я вижу спасенье,
наш выход из темной пещеры!

Люди, не будьте глухи!
Прервите на миг свою пьеску! —
Играют великий Менухин
и несравненный Энеску!

Энгельс, октябрь–ноябрь 1994

Исполняя песенку «Про двух скрипачей» под гитару, Д. Луконин всегда пел в той или другой своей редакции, а иногда повторял эти строфы в разных вариантах.

НЕБЕСНАЯ ПАСТУШКА *

Ты — пастушка звезд небесных,
златорунных агнцев Бога.
Много тайн и грез чудесных
знаешь ты, бездонно много.

Наблюдешь нежным взором
за игрою звезд-овечек,
ими скатерть тьмы узором
разукрасил мастер-Вечер.

Их игра тебя тревожит,
ибо только звезды знают:
где-то там, в нигде, быть может,
сновиденья обитают.

Вечера проводишь с книгой
и влюбляешься в поэтов,
милый ангел Эвридика,
моя верная Джульетта.

Ты спокойно веришь в чудо,
ждешь своей звезды паденья,
глядя в никуда, откуда
к нам приходят сновиденья.

Саратов, 1994

* Стихотворение входит в собрание моих сочинений для «Венка гениев». Первая публикация: [33, с. 18]; повторно: [31, с. 222] — в «Симфонии фрагментов» на одной странице помещены фотокопии рукописи стихотворения А. Синицына «Небесная пастушка» (соч. 1994 г.), написанного рукой Д. Луконина (в 2007 г.), и нотной записи музыки Д. Луконина на это стихотворение (соч. 1996 г.), тоже сделанной рукой Д. Луконина.

ГИМН ЗИГФРИДУ *

Д. Е. Луконину

Алым окрасился Рейн многоводный.
Свой свет благодатный источник лиет.
Юноша смелый и гордый, свободный
Рыцарь в ладье крепкозданной плывет.
Воспой, моя звонкострунная лира,
Явленье героя! Богиня, воспой!
Привет тебе, рыцарь, спаситель мира!
Хвала тебе, русоволосый герой!
Но кто этот солнца блеск на небосклоне,
Что светом своим обжигает зело?
То Зигфрид в сияющем златом шеломе,
И меч побеждающий в длани его.
Дух, что могуч и свободен, как море,
Не сможет удерживать дева в пленах.
Светится мир в твоем радостном взоре,
Покоится Мир на твоих раменах!
Тому лишь, чье имя Мир и Победа,
Дана ныне власть золотого кольца.
Его свершенья — спасение деда
И несказанная гордость отца.
Но смутную чую здесь я тревогу:
Ни знанье того, в чьей деснице копье,
Ни доблестный меч тебе не помогут
На поле сражений в сердце твоем!
Ты, Зигфрид, рожденный без страха, в свободе,
Бросивший вызов самим небесам,
Спаситель предсказанный в Вотана роде,
Свой выбор, Вельзунг, ты сделаешь сам!

Саратов, 1996

* Стихотворение входит в собрание моих сочинений для «Венка гениев». Первая публикация: [33, с. 36].

КОНЕЦ ЛЕТА
(АВГУСТ 1998-ГО) *

А. М. и Д. Л.

Последние дни долгожданного лета.
Том серый раскрыт и забыт мною — Бузольт.
Жара, кружка с квасом, мои сигареты
и голубь, клюющий остатки арбуза.

Мы завтра проснемся, и явится осень.
Ты встанешь нагая, вся в утреннем солнце.
Мы больше не скажем и больше не спросим
о том, что сказать и спросить не придется.

Я знаю, мы больше не будем ругаться,
поскольку нам нечем с тобою делиться.
Античные лики моих диссертаций
не станут твоими. И надо смириться.

Но я не желаю ручаться заране,
что все непременно случится с тобою.
Босая с короткими ножками Таня
подходит ко мне с родниковой водою.

И мы поднимаемся на гору вместе.
И солнце июня за город садится.
Сегодня, чрез год, может лет через двести,
но что-то должно еще с нами случиться.

… Но нет постоянства ни в чувствах, ни в моде.
И я покидаю чего-то там ради
(подобно изменчивой вешней погоде)
глаза твои, губы и юные груди.

Откинуты надолго пляжные сланцы.
Но будет ли лето? — не знаю наверно.
Я в гадкие козни Д. Е. Розенкранца
бесхитростно втянут А. В. Гильденстерном.

Нет выкладок верных. И кто угадает
по линии в небе о курсе полета
того самолета, что только взлетает
в последние дни уходящего лета?..

Саратов, август–сентябрь 1998

* Первая публикация: [33, с. 44]; повторно: [40, с. 463].

ИЛИ?
ИЛИ СМЕРТЬ НА ВЗЛЕТЕ
(9 декабря 2013 года) *

Памяти Д. Луконина

… А наша жизнь лишь миг,
Сосуд она разбивчивый и тонкий.
София Элизабет Бреннер **

Сыпал хлопьями снег, словно белые листья.
И декабрьская тяжесть сдавила в груди.
Запорошенный след неизведанных истин…
Что-то стонет внутри и слегка холодит.

А сердца́ — механизм ненадежный и странный.
Были чаянья, планы и, в общем, везло.
Зрели замыслы, жизнь мнилась длинным романом…
Прервалась слишком рано. Так произошло.

И уже не успеть, не окончить рассказа.
Нужно было спешить (кабы знать наперед!),
Но внезапная смерть, перебитая фраза…
Лейтмотивом «Тристана» звучит Liebestod.

Наша жизнь — только миг. Что мы — не были, были?..
Краткий пасмурный блеск, а потом — ничего.
Этот мир ни на блик не изменится. Или?..
Для чего же тогда мы приходим в него?

Санкт-Петербург,
10–12 декабря 2013

---

* Первая публикация: [31, с. 31]; повторно: [40, с. 461].

** «Сонет. Милому супругу асессору Элиасу Бреннеру в первый день 1691 года» (пер. Ю. Краснобаевой).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абакумов О.* Фрагменты: из жизни и переписки // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 150–160.

2. *Борхес Х. Л.* Ундр / пер. Вс. Багно // Борхес Х. Л. Сочинения: в 3-х т. 2-е изд., доп. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 457–461.

3. Владимир Григорьевич Борухович в воспоминаниях и письмах / сост. текста, вступ. ст. В. Н. Парфенова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2009.

4. *Галямичев А. Н.* Солдатский опыт и текстологическое изучение древнегреческой драматургии (эпизод из научной биографии В. Г. Боруховича) // История и историческая память: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А. В. Гладышева. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2020. Вып. 20. С. 180–185.

5. *Гридасов О.* Он обладал талантами многочисленными… // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 37–38.

6. *Кащеев В. И.* Эллинистический мир и Рим: Война, мир и дипломатия в 220–146 годах до н. э. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1993.

7. *Кащеев В. И.* Научный историко-филологический семинар как форма становления творческой личности: Прошлое. Настоящее. Перспективы // Инновационные подходы к развитию личности. Ч. 2. Одесса: Куприенко С. В., 2019. С. 60–78, 158–162.

8. *Кащеев В. И.* Владимир Григорьевич Борухович как исследователь античной литературы // История и культура античного мира (к 100-летию со дня рождения профессора В. Г. Боруховича) / отв. ред. А. В. Махлаюк. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2021. С. 32–75.

9. *Кащеев В. И.*, *Синицын А. А.* Colloquium classicum–II: Проблемы античной истории и классической филологии. К XX-летию научного семинара «Collegium classicum» // Античный мир и археология: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. Вып. 14. С. 418–431.

10. *Климов О. Ю.*, *Кузь В. В.* Мурманские годы В. Г. Боруховича (очерк жизни и научной деятельности) // Ученые записки Мурманского государственного педагогического университета. Исторические науки. Мурманск, 2009. Вып. 10. С. 189–198.

11. *Климов О. Ю.*, *Синицын А. А.* LXV-летию профессора Владимира Ивановича Кащеева // Мнемон: исследования и публикации по истории античного мира. 2021. Вып. 21. № 1–2. С. 250–254.

12. *Ланник Л.* О единственном в своем роде человеке // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 46–51.

13. *Луконин Д. Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы (к 100-летию оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2006. Вып. 3. С. 139–168.

14. *Луконин Д. Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы (к 100-летию оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2007. Вып. 4. С. 83–161.

15. *Луконин Д. Е.* Беляевский кружок в художественной жизни России (80-е гг. XIX — начало XX вв.): дис. … канд. ист. наук. Саратов, 2009.

16. *Луконин Д. Е.* Последняя книга В. Г. Боруховича (Из истории издания «Вечного искусства Эллады») // Владимир Григорьевич Борухович в воспоминаниях и письмах / сост. текста, вступ. ст. В. Н. Парфенова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2009. С. 113–119.

17. *Луконин Д. Е.* «Больно видеть, как мало признаются … его заслуги». Беляевский кружок в художественной жизни России (конец XIX — начало XX века) / под ред. О. Ю. Абакумова и В. А. Соломонова; предисл. А. А. Синицына и С. А. Мезина. М.: Новый хронограф, 2016.

18. *Луконин Д. Е.* Миф и осуществление личности в философии Ф. В. Й. Шеллинга // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 110–148.

19. *Луконин Д. Е.*, *Синицын А. А.* Ton und Wort Дитриха Фишера-Дискау (памяти музыканта и мыслителя) // История и историческая память: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А. В. Гладышева. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2013. Вып. 7–8. С. 229–248.

20. *[Мезин С. А.]* Дмитрий Евгеньевич Луконин // Историографический сборник: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2014. Вып. 25. С. 171–172.

21. *Мезин С. А.*, *Луконин Д. Е.* Слово об Игоре Васильевиче Порохе // Историографический сборник: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. Вып. 19. С. 5–13.

22. *[Молев Е. А., Парфёнов В. Н.]* К 70-летию Владимира Григорьевича Боруховича // Вестник древней истории. 1991. № 1 (196). С. 230.

23. *[Молев Е. А., Парфёнов В. Н.]* Профессор Владимир Григорьевич Борухович (к 80-летию со дня рождения) / авт.-сост. Е. А. Молев, В. Н. Парфёнов. Н. Новгород: [Б. и.], 2000.

24. *[Молев Е. А., Парфёнов В. Н.]* К 85-летию Владимира Григорьевича Боруховича // Вестник древней истории. 2006. № 2. С. 193–194.

25. *Мосолкин А.* Он демонстрировал удачливость // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 33–36.

26. *Никонова С. Б.*, *Осколков С. А.* Рецензия на книгу Д. Е. Луконина о Беляевском кружке // Acta eruditorum. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. Вып. 25. С. 114–118.

27. *Никонова С. Б.*, *Синицын А. А.*, *Ставцева О. И.* Десятое заседание семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем»: к 100-летию русского антиковеда В. Г. Боруховича (РХГА, 19 ноября 2020 г.) // Terra Aestheticae: теоретический журнал Российского эстетического общества. СПб., 2020. Т. 2 (6). С. 177–203.

28. *Парфёнов В. Н.*, *Синицын А. А.* Владимир Григорьевич Борухович, древние греки и Египет: памяти Учителя // Академическое востоковедение в России и странах ближнего зарубежья (2007–2015): Археология, история, культура / под ред. В. П. Никонорова и В. А. Алёкшина. СПб.: Контраст, 2015 (Записки Восточного Отделения Российского Археологического Общества. Нов. сер., Т. III (XXVIII); Труды Института истории материальной культуры РАН. Т. XLV). С. 813–826.

29. *Попов Д.* Штрихи к портрету Дмитрия Луконина // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 52–64.

30. *Попов Д. А.*, *Соломонов В. А.* «Человек необычайно широких интересов…». Памяти Дмитрия Евгеньевича Луконина // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2015. Вып. 10. С. 3–12.

31. Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017.

32. *Синицын А. А.* «Завещание» профессора Боруховича, или Две встречи по три часа // Владимир Григорьевич Борухович в воспоминаниях и письмах / сост. текста, вступ. ст. В. Н. Парфенова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2009. С. 120–135.

33. *Синицын А. А.* Мгновения: сборник стихотворений. Саратов: Литературный клуб «Дебют», 2009.

34. *Синицын А. А.* Мой друг Дмитрий Самосадный (эстампы воспоминаний нашей студенческой жизни) // Antiquitas Juventae. Саратов: ИЦ «Наука», 2010. Вып. 5. С. 164–178.

35. *[Синицын А. А.]* Magistra nostra. К юбилею Таисии Павловны Кац // Античный мир и археология: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2011. Вып. 15. С. 426–427.

36. *[Синицын А. А.]* Памяти Дмитрия Евгеньевича Луконина // История и историческая память: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А. В. Гладышева. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2013. Вып. 7–8. С. 301–304.

37. *Синицын А.* Моя Лукониниана: эстампы воспоминаний // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 21–30.

38. *Синицын А.* Игра прекрасными словами // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 68–74.

39. *Синицын А.* Музыка и жизнь (Переписка Д. Луконина и А. Синицына) // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 205–221.

40. *Синицын А. А.* Античные лики. Посвящения // ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΙΑ. Исследования по античной истории и культуре: сборник, посвященный юбилею Игоря Евгеньевича Сурикова / под ред. О. Л. Габелко, А. В. Махлаюка, А. А. Синицына. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 446–463.

41. *Синицын А. А.* Один из ленинградских «лурианцев»: В. Г. Борухович, древние и новые историки (историографический очерк) // История и культура античного мира (к 100-летию со дня рождения профессора В. Г. Боруховича) / отв. ред. А. В. Махлаюк. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2021. С. 76–121.

42. *Синицын А. А.* Наша Диотима. Таисия Павловна Кац (1936–2013): факты биографии и личные воспоминания об учителе // Метаморфозы истории: науч. альманах. Псков: Изд-во Псков. ун-та, 2021. Вып. 22. С. 81–102.

43. *Синицын А. А.* Collegam amicumque cano. К 50-летию Алексея Владиславовича Мосолкина // Аристей: Вестник классической филологии и античной истории. 2022. Т. 26. С. 352–364.

44. *Синицын А. А.*, *Мезин С. А.* Дмитрий Евгеньевич Луконин и его книга // Луконин Д. Е. «Больно видеть, как мало признаются … его заслуги». Беляевский кружок в художественной жизни России (конец XIX — начало XX века) / под ред. О. Ю. Абакумова и В. А. Соломонова; предисл. А. А. Синицына и С. А. Мезина. М.: Новый хронограф, 2016. С. 5–13.

45. *Синицын А. А.*, *Светлов Р. В.* Полис, театр, политика: мудрец Сократ, его воспитанник и заступник Алкивиад, злободневная комедия Аристофана «Облака» и идеологическая борьба в демократических Афинах (Предисловие к новой публикации статьи В. Г. Боруховича «Аристофан и Алкивиад») // Esse: Философские и теологические исследования. 2019. Т. 4 (1). С. 401–485.

46. *Смыков Е. В.* Несколько слов о Таисии Павловне Кац // Античный мир и археология: межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2021. Вып. 20. С. 391–398.

47. *Тихолоз А*. Остается память // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 8–17.

48. *Тугушева Е.*, *Берднов С.*, *Бунин О*. Темпус, который построил он… // Симфония фрагментов: Д. Е. Луконин в документах, воспоминаниях, стихах, письмах, статьях и шутках своих друзей. Саратов: ГАУ ДПО «СОИРО», 2017. С. 41–45.

49. *Фишер-Дискау Д*. Отзвуки былого: размышления и воспоминания / пер. с нем. А. В. Парина; вступ. ст. Н. Л. Дорлиак; коммент. С. В. Грохотова. М.: Музыка, 1991.

50. *Фролов Э. Д*. Памяти ушедших друзей: к кончине А. А. Нейхардт и В. Г. Боруховича // Мнемон: исследования и публикации по истории античного мира. 2007. Вып. 6. С. 563–566.

51. *[Фролов Э. Д., Молев Е. А., Парфёнов В. Н.]* Владимир Григорьевич Борухович (1920–2007) // Вестник древней истории. 2008. № 2. С. 215–217.

52. *Хайдеггер М*. Проселок // Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академ. проект, 2008. С. 391–394.

53. *Sinitsyn A. A*. In Tribute to the Russian Classical Historian Vladimir Borukhovich (1920–2007) on the Centenary of His Birth // Anabasis: Studia Classica et Orientalia. Rzeszów, 2020. Vol. 10. P. 383–394.

54. *Sinitsyn A. A.*, *Parfenov V. N*. Professor V. G. Borukhovich, Ancient Greeks and Their Neighbours // Judaica Petropolitana: Scholarly Journal. 2016. Vol. 6. P. 120–158.

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, издательство РХГА

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
Широглазова 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 (четырех 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 предоставлять 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 ecxeed 100 words (1000 characters with spaces). It is advisable to have abstracts in English proofread, computer-aided translations of ab- stracts 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_Р7.0.5–2008).

Notes, comments, appendices and photographs are not used in the publication. Back- ground 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 tele- phone 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
Наб. реки Фонтанки, 15. Санкт-Петербург, 191023
vestnik.rhga@mail.ru
www.rhga.ru

ВЕСТНИК
РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

2022. Том 3. Вып. 3
ISSN 2712-844X

Подписано в печать 01.10.2022. Формат 70 × 100 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,4. Тираж 500 экз. Заказ № 1075

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134