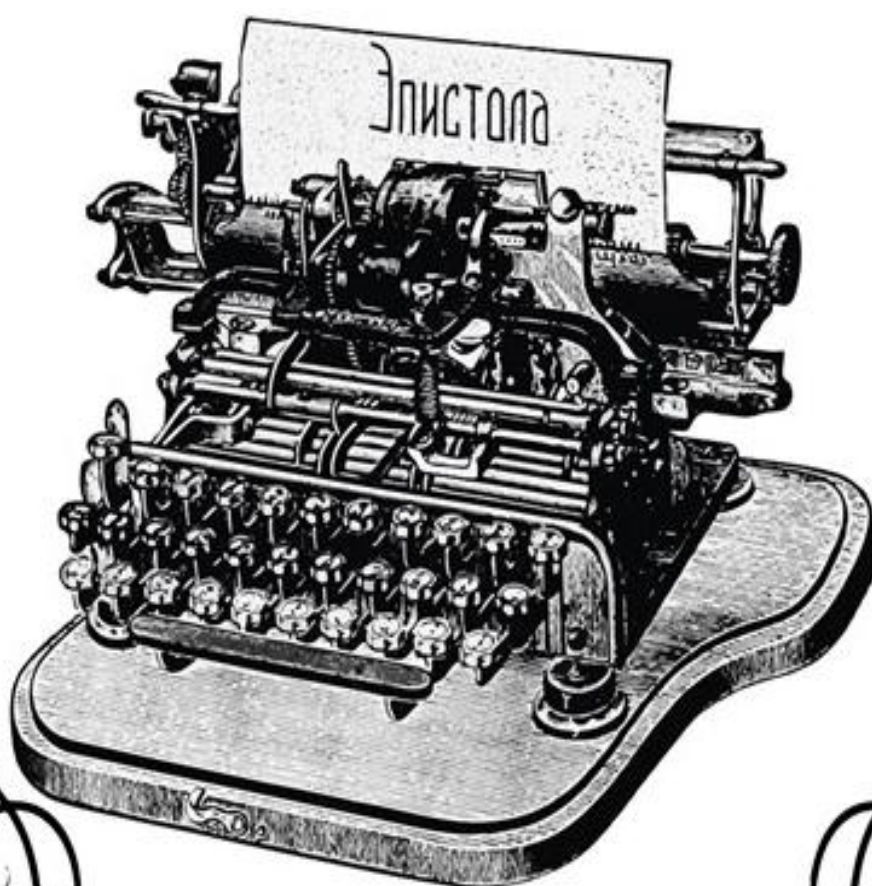


Филологический журнал



Том 1, Выпуск 1

2021

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н.А. ДОБРОЛЮБОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2021

Том 1, Выпуск 1

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА**

«Эпистола. Филологический журнал»

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора
Д. В. Мосова (Нижегород) –
отв. секретарь
С. Н. Аверкина (Нижегород)
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
Т. Д. Маркова (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
К. Ю. Кашлявик (Нижегород)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеев (Томск)
Н. С. Шалимова (Красноярск)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
Т. Г. Теличко (Донецк, ДНР)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL**

«Epistle. Journal of Philology»

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Mosova (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Tatyana D. Markova (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Kira Yu. Kashliavik (Nizhny Novgorod)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Nadezhda S. Shalimova (Krasnoyarsk)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Tatiana G. Telichko (Donetsk, DPR)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.
Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Научный раздел

Поэтика русской литературы

- Гуменная Г. Л. «Вечный миг» в поэзии Б. А. Садовского 5
Кулагин А. В. Об одном источнике стихотворения Высоцкого «Из дорожного дневника» .. 15
Александрова М. А. Античность Булата Окуджавы: «век золотой» и «век железный» 24

Проблемы рецепции

- Кирнозе З. И., Лобков А. Е. Из истории рецепции де Ларошфуко: классицизм и соцреализм 51
Шалимова Н. С. Поэтика и рецепция романов Д. Тартт 70

Национальная литература в пространстве культуры

- Аверкина С. Н. Концепт „Gerechtigkeit“ в повести Г. фон Клейста «Михаэль Кольхаас» в контексте немецкой культуры 79
Теличко Т. Г. Художественное осмысление опыта первой мировой войны в «русском» романе Х. Уолпола «Темный лес» 89

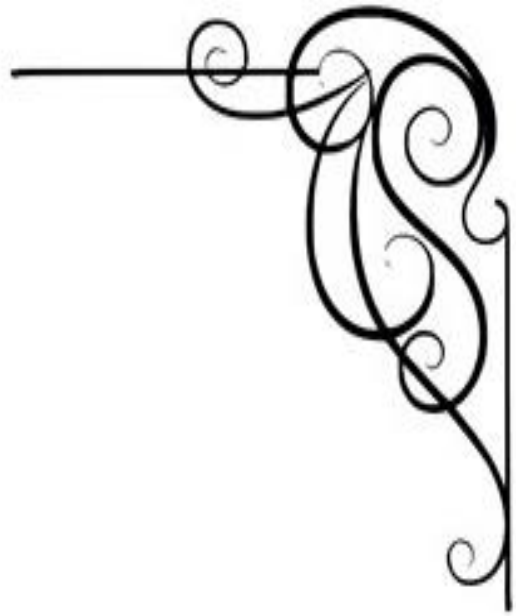
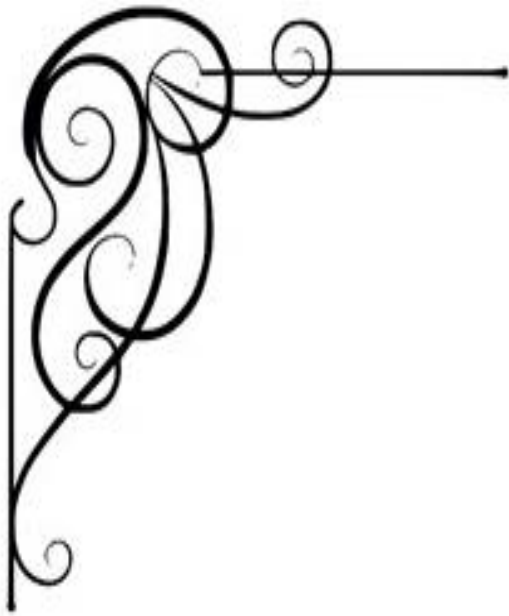
Хроника научной жизни НГЛУ

- Международный научно-образовательный форум «Языковая политика и лингвистическая безопасность» (Ковалева М. Ю.) 99
Общероссийская научная онлайн-конференция с международным участием «Перевод и культура: взаимодействие и взаимовлияние» (Ковалева М. Ю.) 100
Международная онлайн-конференция «Освоение семантического пространства русского языка иностранцами» (Коржева А. Е.) 101
Международная онлайн-конференция «Фундаментальные исследования феномена “Счастье” в междисциплинарном ракурсе» (Коржева А. Е.) 104

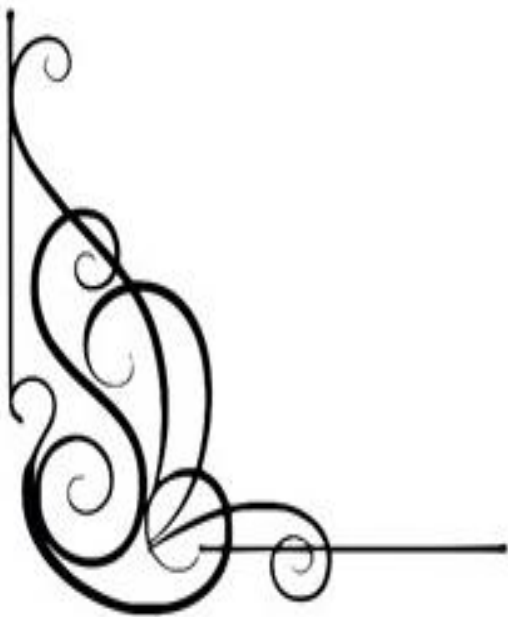
Литературный юбилей

- 150-летие со дня рождения Ивана Бунина (Ковалева М. Ю.) 109

- СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** 115



Поэтика русской литературы



УДК 821.161.1

«ВЕЧНЫЙ МИГ» В ПОЭЗИИ Б. А. САДОВСКОГО

Г. Л. Гуменная

кандидат филологических наук, доцент,
приглашенный преподаватель гуманитарного ф-та
НИУ ВШЭ – Нижний Новгород
glgum6@gmail.com

Аннотация. «Вечный миг» – эта парадоксальная поэтическая формула поэта, прозаика, литературного критика эпохи «серебряного века» Б. А. Садовского (1881–1952) появляется в поздней его лирике, в стихотворении «Июньский вечер...». Она возникает в контексте размышлений поэта об ущербности рационалистического пути понимания мира. В статье сделана попытка поиска истоков представлений, связанных с «вечным мигом». Они обнаружены в ранних поэтических опытах Садовского и в его цикле «На мельнице» (1905). Повторяющимся мотивом проанализированных произведений оказывается слияние мира автора с миром окружающей природы. Оно дано как высочайшее напряжение духовных сил лирического субъекта и связано с его представлениями об идеальном душевном бытии.

Ключевые слова: Б. А. Садовской, поэзия, лирическое переживание, красота природы, полнота бытия.

“ETERNAL MOMENT” IN BORIS A. SADOVSKOY’S POETRY

Galina L. Gumennaya

PhD, Associate Professor
Nizhny Novgorod Higher School of Economics
glgum6@gmail.com

“Eternal moment” – that paradoxical poetic formula imagined by Boris A. Sadovskoy (1881–1952), “silver age’s” poet, author and literary critic, – appears in his late works, in his poem “That June Evening...”. It emerges in the context of the poet’s reflections on how prejudicial it would be to understand the world based largely on the rationalistic viewpoint. This article attempts to investigate the origins of ideas related to the notion of “eternal moment”. They are found in Sadovskoy’s early poetic works and in his collection “Of the Mill” (1905). The recurring motif of the works we reviewed is the merging of the author’s universe with that of Nature. It is revealed as the highest intensity of the poet’s inner world and is related to his conceptions of an ideal spiritual existence.

Key words: Boris A. Sadovskoy, poetry, lyrical experience, beauty of nature, fullness of being.

Оксюморонная формула «вечный миг» возникает у Б. А. Садовского – поэта, прозаика и литературного критика эпохи «серебряного века» – в 1930-е годы. Она содержится в стихотворении «Июньский вечер...», присланном в декабре 1940 г. К. И. Чуковскому:

<...>
 Да разве можно жизнь постичь,
 Когда рассудок слеп, как сыч?
 Ему не внятен *вечный миг*...

Автор прекрасно осознает ее парадоксальность, выделяет в тексте и снабжает замечанием: «Мой термин. Потом объясню»¹. Трудно сказать, каково было бы это объяснение. Контекст стихотворения, в котором «термин» появляется, связан с размышлением об ущербности рационалистического пути понимания мира. В таком случае «вечный миг» может быть воспринят как фиксация состояния, при котором человек обретает способность постичь непостижимое, проникнуть за пределы рационально осознаваемого.

Поэтическая формула Садовского отчасти перекликается с мотивами гетевского «Фауста». Герой трагедии Гете полагает невероятной для себя ситуацию, когда он достигнет предела своим исканиям, и потому делает остановившееся мгновение условием при заключении сделки с Мефистофелем:

Едва я миг отдельный возвеличу,
 Вскричав: «Мгновение, повremени!» –
 Все кончено, и я твоя добыча...²

Сам Садовской не фиксирует ассоциаций с «Фаустом», лирическая ситуация переживания «вечного мига» включает в себя прекращение движения лирического субъекта в пространстве («Я останавливаю шаг»). Оно сопряжено с созерцанием «яснеющей дали», природной «глуши и дичи» во всех проявлениях – будь то звуки (бормотание ручья, «крики ястребов»), краски («прозрачен розовый закат»), запахи («аромат / То земляники, то грибов») или кинестезические ощущения («слабеет зной»). Напряженное созерцание приводит к утрате своего *ratio* («И вот уж пусто в голове...»), при котором,

видимо, обретаются некие новые ощущения, обусловленные переживанием «вечного мига», после чего и следует инвектива против слепоты «рассудка».

Надо полагать, формула «вечный миг» (и связанный с нею комплекс представлений), чрезвычайно значима для автора, он повторяет ее в другом позднем стихотворении:

<...> разошелся, как туман.
Наивный времени обман,
И разум, к вечности приближен,
Внезапным опытом постиг,
Что стержень жизни – вечный миг,
Что он, как солнце неподвижен,
И, как земля, меняет лик³.

В стихотворении вновь говорится о бессилии «разума», способного только приблизиться к сущностным представлениям, само это приближение дается опытом внезапного интуитивного прозрения. В формуле «вечный миг» парадоксально соплагается несоположимое – солнце и земля, категории неподвижного и изменчивого.

Можно попытаться проследить генезис созданного Садовским «термина», реконструировать семантику. Природная «глушь и дичь», бормотание ручья, полет птицы – все эти мотивы сопутствуют переживанию поэтом «вечного мига», входят в него. В таком узнаваемом или слегка трансформированном виде они являются чертами пейзажа ряда его поэтических текстов. Некоторые из них имеют авторскую прикрепленность к конкретному топосу – Пятницкой мельнице Ардатовского уезда Нижегородской губернии.

Комментатор современного издания произведений Садовского отмечает неоднократное упоминание мельницы в его стихах и приводит свидетельство о ней в автобиографических «Записках». Мемуарист вспоминает в них о детстве, о поездках с отцом на Пятницкую мельницу и пишет: «Я любил удить под шумящим колесом. Плавал я как рыба, бросаясь в воду с разбега: случалось купаться на дно раз по восьми, особенно по жаре»⁴. Факты, сообщенные в

«Записках», мало что дают для понимания внутренних движений души их автора, однако они фиксируют место, тесно связанное в его сознании с особенно ярким переживанием красоты окружающей природы.

В раннем стихотворении «На мельнице» (оно помечено 1903 годом, но имеет и более позднюю дату – 1912, что свидетельствует о значимости текста для поэта) «полдневный жар», сладко дремлющие луга, гладь словно бы спящего «зеркального затона» и едва слышный шум мельничного колеса погружают лирического субъекта в «какую-то чудную детскую грезу». «Глушь» располагает «мечтать привольно о былом». В этом состоянии и происходит чудесное озарение: «открылось все, что было скрыто, / Сбылось все, что было сном...»⁵. В стихотворении прописаны детали пейзажа, суть же прозрения очерчена предельно обобщенно: «былое», «все, что было скрыто», «все, что было сном». Понятно только, что «дремота», «греза», «сон» и внутреннее «томление» переводят сознание в мир иррационального, где и совершается проникновение в некие глубинные тайны бытия. Понятно также, что откровение оказалось бы невозможным в ином месте, помета «Пятницкая мельница» документирует произошедшее.

В другом раннем стихотворении, приуроченном к Пятницкой мельнице – «Не говори, что жизни след...» (1903), Садовской призывает взглянуться «бессмертной душою / На все, чем нынче окружен», тогда-то для сознающего субъекта въявь «восстанет жизни вещей сон». Он обнаружит себя в понимании «незримого трепета воли», голосов жизни. Духовный опыт автора подсказывает, что «В очаровании природы, / В живом безмолвии степей» можно будет увидеть «светлый сон минувших дней».

Продекларированное взглядывание в окружающее на деле в значительной степени обращено ко внутреннему миру лирического субъекта, оно необходимо не столько для того, чтобы «услышать жизни голоса», сколько затем, чтобы душой «почувать правду Божью», чтобы над житейской «мрачной ложью» увидеть свет «солнца красоты», ощутить себя «сродным» благодати «Божественного слова»⁶. Можно заметить, что чаемое состояние возникнет из

сопряжения красоты природы с преодолением временной дистанции между минувшим и настоящим.

Стихотворение свидетельствует, что лирическое переживание, ассоциирующееся с мельницей (отсылка к ней вынесена на этот раз в примечание за пределами поэтического текста), не покидает поэта, вновь требует осмысления, конкретизации, потому-то в нем предельно обобщена пейзажная часть («очарование природы», «безмолвие степей»), внимание сосредоточено на интроспекции. Как и в предыдущем тексте, в стихотворении повторяются связанные между собой мотивы красоты природы, памяти о былом, некоего поэтического сна и прорыва к сокровенному знанию.

Садовской начал регулярно печататься с 1904 г., а в 1905 г. он создает цикл «На мельнице». Цикл состоит из трех частей. В их последовательности прослеживается развитие некоей лирической темы: в первом стихотворении лирический субъект на «рассвете дня» приходит к лесной мельнице и происходит узнавание с детства спаянных с ней реалий. Во втором – дано его восприятие окружающей природы, в третьем – возвращение в вечерние луга⁷. Построение цикла допускает прочтение ситуации в бытовом ключе: посещение памятного места, время которого может быть исчислено эмпирически – от рассвета до вечернего восхода месяца. Возможно и иное прочтение: Садовской разворачивает перед читателем процесс погружения в бесконечность двух миров – существующего вне лирического субъекта и внутри него, при котором временные характеристики изменяют свои значения.

Уже первые строки открывающего цикл стихотворения – «Лесная мельница меня / Встречает говором колесным» – уводят от бытовой конкретики пейзажа, от обыденного к необыкновенному. Возможно, этому способствуют закрепленные за топосом мельницы представления о его колдовских свойствах: мельничная запруда в народном сознании – традиционное прибежище водяного и нечистой силы, а сама постройка находится на границе освоенного людьми жилого пространства (за пределами села)⁸.

Лесное строение обретает у Садовского черты одушевленности, раз оно вовлекает пришельца в разговор с собою, сосны в бору (видимо, под лучами утреннего солнца) получают фантастическую окраску – становятся «золото-синими». Слышные «в глубокой тишине» перебаты мельничного колеса, звучат в переключках: «говОРОм – коОЛЕсным». Они не только подчеркивают эту тишину, но и имплицитно вводят мотив повторяемости, почти тождественности прошлого и настоящего, который вполне проявляется далее по ходу лирического движения темы стихотворения. Встреча с мельницей, начало разговора с ней лирического субъекта, становится встречей с образами прошлого, с собственным детством, сохраненном и/или воскресающим в этом топосе: «Мой детский сон кивает мне: / Здесь все по-прежнему осталось». Упоминание о «детском сне» делает объяснимым намеченное размывание границ явного. Привычный ход однонаправленного и «быстролетно» мчащегося времени лесная мельница делает почти неощутимым: «И через двадцать долгих лет, / Как через два коротких года» окружающее остается той же тождественной себе «вечной природой», где «*те же* птицы и рассвет», «*те же* отклики в лугах», где «речка в *тех же* берегах / Смыкает блестящие звенья» (здесь и далее в цитатах курсив мой – Г. Г.). В первом прижизненном издании стихов (сборник «Позднее утро», 1909) строка о речных берегах читается несколько по-иному: «речка в *тихих* берегах»⁹ – идея тождества усилена позднейшей правкой. Полное безлюдье пейзажа подчеркнута деталью – в него вписаны «все *те же* ветхие строенья», словно бы навсегда застывшие в полуруинированном виде.

«Смыкающиеся звенья» речных волн в финальной строке первого стихотворения цикла вновь символически подчеркивают мысль о повторяемости и единстве происходящего, о почти неразличимости прошлого и настоящего, о тождестве природы самой себе. На этом фоне смена метрического рисунка во втором стихотворении – переход от четырехстопного ямба к четырехстопному хорей – выглядит резким контрастом. Динамичный хорей должен бы ввести мотивы движения в изображаемую картину, и в начальном катрене динамика метра поддержана двумя глаголами:

Возле мельничной запруды
Волны *пенятся* грядями.
Две закинуты уды
Заплясали поплавками.

Однако звукопись выявляет в бурлящем кипении воды мотив повторяемости, объединяющий новый текст цикла с предыдущим: «ВОзЛе – ВОЛны», «ЗАкинУТЫые – УДЫ ЗАплясали» – звуки почти зеркально отражаются в стихотворных строках. Далее, в двух последующих четверостишиях, нет ни одного глагола, хотя ощущение самого движения поначалу еще сохраняется:

Камышей далеких чащи,
Ожидающая лодка,
Над водой полет дрожащий
Голубого зимородка.

Иллюзия движения задается смещением точки зрения наблюдателя: от запруды – вдаль, к зарослям камыша, фиксирующим границу обзора, а затем от мельничной запруды и лодки на ней – вверх, к летящему зимородку. Скорее всего, полет птицы отражается в ряби водной поверхности – «полет дрожащий». Детали пейзажа даны предельно скупо, но они позволяют понять, что сознание лирического субъекта обнимает собою пространственную горизонталь и пространственную вертикаль. Этот максимально широкий охват окружающего мира налагается на переживание размытости его временных границ («двадцать долгих лет», как «два коротких года»), на осознание тождества «вечной природы» самой себе предшествующего стихотворения цикла, что делает возможным передачу необыкновенно полного чувствования лирическим «я» собственной растворенности в бытии:

Жизнь без мыслей, без стремленья.
Наслажденье без сознанья,
Созерцанье, вдохновенье,
Вдохновенье, созерцанье.

Фетовская безглагольность катрена в сочетании с зеркальным ритмическим взаимоотражением двух последних строк («Созерцанье, вдохновенье, / Вдохновенье, созерцанье») символизирует предельную погруженность в природные начала жизни и передает субъективное ощущение необыкновенной полноты бытия и счастья, при котором течение времени останавливается совершенно.

Взаимное перетекание «созерцанья» и «вдохновенья» знаменует собою высочайшее напряжение духовных сил лирического субъекта, оно сродни пушкинскому определению вдохновения как «расположения души к живейшему принятию впечатлений». По Пушкину, это состояние ведет «к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных»¹⁰.

В последнем стихотворении цикла творческий подъем («вдохновенье») не приводит Садовского к словесному оформлению живо воспринятых впечатлений. В параллель к переживанию, равному по своему значению целой «жизни», вмещающему ее в себя всю, можно, было бы привести слова из «Невыразимого» Жуковского: «Горе душа летит, / Все необъятное в единый вздох теснится, / И лишь молчание понятно говорит»¹¹. В заключительных строках третьего стихотворении как раз и слышен такой идущий от внутренней душевной переполненности «вздох»: «О, взор луны! О, крики сов! / О, ночь, исполненная дрожи!».

В третьем стихотворении время поначалу вновь обретает свои эмпирические характеристики: поэт указывает на восход «месяца <...> величавого», на вечерние туманы, от которых никнут к земле «млеющие травы». Но мир вокруг лирического субъекта наполнен теперь следами того «необъятного», что вместила в себя его душа: в лугах «бродят трепетные сны», родственные «детским снам», воскрешенным лесной мельницей, поэтическому сознанию становятся понятны «мечты лугов», сродные его внутреннему состоянию. Лирическое движение финала вновь направлено к тому, чтобы через по-новому воспринятый пейзаж включился в переживание переполненности

красотой мира. Это предопределено открытостью «взору луны», ночному крику совы и самой ночи. В эмоциональных «вздохах» финала поэт вновь отказывается от глагольности, и вновь происходит торможение движения времени, словно бы предваряющее процесс слияния с «вечной природой».

Возникающая в последней строке стихотворения и всего цикла поэтическая формула – «ночь, исполненная дрожи», – перекликается с предшествующими: «полет дрожащий <...> зимородка», «трепетные сны». В ней поэт актуализирует общее значение семантического поля таких разных слов, как ‘дрожащий’, ‘трепетный’, ‘дрожь’, и речь идет не столько о внешнем, физическом движении, сколько о внутреннем, психологическом, об устремленности лирического субъекта навстречу трепету самого мироздания, об уловлении его.

Цикл «На мельнице», на наш взгляд, дает ключ к пониманию «термина» Садовского «вечный миг» и того образа идеального душевного бытия, который с ним связан. Пока «термин» не найден, в 1900-е годы, поэт пытается отыскать близкие ему соответствия у других авторов. Так, в лирическом отступлении поэмы «Она» (1907) в XVIII октаве появляются узнаваемые черты пейзажа, навеянного Пятницкой мельницей, и сопряженного с ней переживания:

Я вижу вновь безбрежные леса,
И зыбь реки за мельничной запрудой.
Закинута, легла моя леса,
Но, углублен, я не слежу за удой.
С однообразным шумом колеса
Душа слилась – и просит сердце чуда,
И озаряет юные мечты
Нетленный образ чистой красоты¹².

Несомненно, что словесную формулу для пронзившего душу откровения в этом случае Садовской видит в пушкинском стихотворении «Я помню чудное мгновенье...»¹³.

Связанные с «вечным мигом» представления позволяют лучше понять коннотации, окрашивающие многие повторяющиеся в творчестве поэта образы, такие как, например, полет птицы:

Всего прекрасней сокола полет.
Я полюбил следить за ним часами,
Когда, дрожа и трепеща крылами,
На краткий миг он в воздухе замрет...¹⁴

Примечания

¹ Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. № 7. С. 194.

² Гете И.-В. Фауст. Лирика. М.: Худож. лит., 1986. С. 61–62. (Перевод Б. Л. Пастернака).

³ Садовской Б. А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 331.

⁴ Анчугова Т. В. Примечания // Садовской Б. А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 508.

⁵ Садовской Б. А. Указ. соч. С. 277.

⁶ Садовской Б. А. Указ. соч. С. 422–423.

⁷ Садовской Б. А. Указ. соч. С. 56–57.

⁸ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 258.

⁹ Садовской Б. Позднее утро. М.: Тип. О-ва Распр. Полезн. Книг, 1909. С. 22.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 29.

¹¹ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 337.

¹² Садовской Б. Она. Поэма в стихах // Русская мысль. 1909. Кн. XII. С. 5.

¹³ Гуменная Г. Л. Пушкинский образ в поэме Б. А. Садовского «Она» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 137–140.

¹⁴ Садовской Б. Позднее утро. С. 19.

УДК 821.161.1

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ВЫСОЦКОГО

«ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА»*

А. В. Кулагин

доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка и литературы
Государственного социально-гуманитарного университета,
Коломна, kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Аннотация. В статье изложена версия о возможном влиянии на появление стихотворения Высоцкого «Из дорожного дневника» (1973) исполнявшейся им в юности песни на стихи Давида Маркиша «Мечется стрелка спидометра...». Их сближают сама лирическая ситуация (поездка лирического героя с возлюбленной на автомобиле) и отдельные мотивы (дорога как преодоление препятствия; пейзаж; шлагбаум), а также общая экспрессивность, в тяге к которой проявляется творческий интерес Высоцкого к модернистскому искусству XX века (в стихотворении упомянут Сальвадор Дали). В пользу версии автора статьи говорит и привлеченный им поэтический контекст – «дорожный цикл» Высоцкого, в состав которого входит стихотворение «Из дорожного дневника». Оригинальность стихотворения Высоцкого на фоне предполагаемого источника состоит в том, что он соотносит любовный лирический сюжет стихотворения Маркиша с военной темой (герои стихотворения проезжают по местам боев тридцатилетней давности), сохраняя при этом на втором плане и тему любовную.

Ключевые слова: Высоцкий, Маркиш, источник, влияние, мотив, контекст.

ON ONE SOURCE OF VYSOTSKY'S POEM

“FROM THE TRAVEL DIARY”

Anatoly V. Kulagin

Dr.Sci, Professor,
State Social and Humanitarian University,
Kolomna, kaf.rus.gsgu@yandex.ru

The article presents a version of the possible influence of the song Vysotsky performed in his youth using the poem “The speedometer arrow rushes ...” by David Markish on the appearance of the poem “From the road diary” (1973) by Vysotsky. They are brought together by the lyrical situation

itself (the trip of the lyrical hero with his beloved) and by motifs (road as overcoming an obstacle; landscape; boom barrier), as well as by general expressiveness, in the craving for which Vysotsky's creative interest in modernist art of the twentieth century is manifested (Salvador Dali is mentioned in the poem). In favor of the version presented by the author of this article says the poetic context – Vysotsky's "road cycle", which includes the poem "From the travel diary". The originality of the poem against the background of the alleged source lies in the fact that he correlates the love plot of Markish's poem with the military theme (the characters drive through the places where battles took place 30 years ago) while keeping the love theme in the background too.

Key words: Vysotsky, Markish, source, influence, motif, context.

Стихотворение Высоцкого «Из дорожного дневника» написано во время первой поездки до того момента «невыездного» поэта за рубеж на автомобиле вместе с Мариной Влади весной 1973 г. Им открывается лирический цикл, состоящий из трех стихотворений (кроме названного, это еще «Солнечные пятна, или Пятна на Солнце» и «Дороги... дороги...»), который Высоцкий безуспешно пытался опубликовать в журнале «Аврора» (напомним, что «Из дорожного дневника» оказалось единственным произведением поэта, опубликованным – в сокращенном виде – при его жизни в советском литературно-художественном издании). Стихотворение, лирический герой которого проезжает Белоруссию и в воображении переносится в военное время, а затем «возвращается» обратно, – как и весь цикл, не обойдено вниманием исследователей¹. В данной заметке мы попытаемся уточнить творческую историю стихотворения указанием на источник, прежде в высококоведении в таком именно качестве не отмеченный, хотя исследователям хорошо известный.

Среди ранних записей Высоцкого есть две, немного различающиеся по тексту, фонограммы песни на стихи Давида («Дэвика» – как представляет на второй из них автора Высоцкий, пользуясь бытовавшим в дружеском кругу именем) Маркиша «Мечется (в поэтическом оригинале: «Вертится» – А. К.) стрелка спидометра...» А. Б. Семин, систематизировавший и описавший «чужой» репертуар барда, указывает, что первая из фонограмм относится к 1962-му, вторая же, сделанная дома у Левона Кочаряна, – к 1965-му г.² Со слов

Маркиша известно, что стихи были написаны им «в самом начале 1960-х годов» для Высоцкого специально³. Мелодия песни (как и мелодия другой исполнявшейся молодым Высоцким песни на стихи Маркиша, «Мир такой кромешный...») принадлежит, по свидетельству автора стихов, тоже Высоцкому. Приведем текст песни полностью в версии Высоцкого по осуществленной А. Б. Семиным контаминации текста с двух фонограмм: «Мечется стрелка спидометра, // Деревья падают замертво. // В синих глазах твоих, женщина, // Растет зеленое зарево. // Нам – зеленая улица // По площадям любви. // На скорости лучше целуются // Раскаленные губы твои. // И нога – на педали газа, // И на счетчике – сотня миль, // И дрожит, как хрустальная ваза, // Стороной обойденная пыль. // Эй, вперед, мы там еще не были! // Шлагбаум приготовил взмах. // Нас с тобой охраняет небо, // Ветер у нас в головах. // И кто же будет упрямою // В одном повороте от рая? // На баранке одна рука моя, // Тебя обнимает другая...»⁴ В самом деле, Высоцкий в тексте кое-что изменил⁵, и некоторые разночтения нам еще понадобятся.

Нам представляется, что эта песня входит в поэтический фон «дорожного» стихотворения 1973 г. в качестве одного из источников его.

Их сближает, во-первых, сама лирическая ситуация – поездка на автомобиле с возлюбленной: «Нам – зеленая улица // По площадям любви. // На скорости лучше целуются // Раскаленные губы твои. <...> На баранке одна рука моя, // Тебя обнимает другая...» (Маркиш) – «Это время глядело / единственной женщиной рядом, // И она мне сказала: / “Устал! Отдохни – я сменю!” // Все в порядке, на месте, – / мы едем к границе, нас двое. // Тридцать лет отделяет / от только что виденных встреч» (Высоцкий)⁶.

Во-вторых, в тексте стихотворения Высоцкого отзываются отдельные лирические мотивы стихотворения Маркиша. В первом четверостишии Маркиша читаем: «Вертится стрелка спидометра, // Деревья падают замертво. // В синих глазах твоих, женщина, // Растет зеленое зарево». Строки чрезвычайно выразительны своей образностью, «по-Мунковски» экспрессивны: «деревья падают замертво» от скоростного движения автомобиля, в котором сидят

влюбленные (таков накал чувства!). И не просто падают, но и сгорают, причем «заревом» по мере движения «растет». Отметим контрастную цветовую гамму: «синие глаза» героини – «зеленое зарево» деревьев. Высоцкого, всегда тяготевшего к экспрессивной образности⁷, эти строки должны были впечатлить – как должны были впечатлить и приведенные выше, тоже экспрессивные, строки о «площадях любви» и «раскаленных губах». Отметим и замену слова «Вертится» в первом стихе на более экспрессивное «Мечется». Что касается «площадей любви» – не таится ли в этой метонимии источник будущей строки из «Баллады о Любви»: «Я поля влюбленным постелю»? Впрочем, резоннее предположить в ней влияние оборота «Постелите мне степь» из известнейшей – исполнявшейся и Высоцким – песни Визбора на стихи Смелякова «Если я заболел...» И, наконец, не та же ли смеляковская фраза отозвалась в самом стихотворении «Из дорожного дневника», в первом его четверостишии: «И четыре страны / предо мной *расстелили* дороги» (курсив наш – А. К.).

А вот именно то место в стихотворении Высоцкого, которое привлекает особое наше внимание: «Тени голых берез / добровольно легли под колеса, // Залоснилось шоссе / и штыком заострилось вдали. // Вечный смертник – комар / разбивался у самого носа, // Превращая стекло / лобовое / в картину Дали». Экспрессивность этих строк несомненна; по сравнению с черновым вариантом («Тени голых берез нам коврами легли под колеса»⁸) она даже усилена. И неважно, что упомянутый в стихах Дали считается не экспрессионистом, а сюрреалистом: экспрессии хватает и в его полотнах. В любом случае, поэт вольно или невольно ориентируется на опыт близкого ему модернистского искусства XX в.

Но нас интересует более всего строка «Тени голых берез добровольно легли под колеса»: она-то и варьирует мотив «падающих замертво» деревьев из стихотворения Маркиша. Высоцкий обращается, однако, с чужой поэтической находкой как оригинальный поэт. Он пишет стихотворение в первую очередь о войне (и о любви тоже, но любовная тема здесь все-таки на втором плане). В свете дальнейшего развития лирического сюжета стихотворения «Из дорожного

дневника» этот мотив обещает военные ассоциации, и они возникнут: «И исчезло шоссе – / мой единственно верный фарватер, // Только – *елей стволы / без обрубленных минами крон*» (курсив наш); «Здесь, на трассе прямой, / мне, не знавшему пуль, показалось, // Что и я где-то здесь / довоевывал невдалеке, – // Потому для меня / и шоссе словно штык заострялось, // И лохмотия свастик / болтались на этом штыке». «Лохмотия свастик» – это, по всей видимости, тени, скелеты тех самых изуродованных минами деревьев, растущих вдоль трассы (наблюдение А. Б. Семина).

Есть относящееся к 1970 г. свидетельство друга поэта Давида Карапетяна о том, что «однажды внимание Высоцкого зацепила строчка» жившей в Ереване поэтессы Аллы Тер-Акопян: «Тень ляжет преспокойно под трамвай». По мнению мемуариста, эта строка отозвалась в строке Высоцкого «Тени голых берез добровольно легли под колеса»⁹. В пользу версии Карапетяна говорит мотив «теней», у Маркиша отсутствующий; зато в строке Тер-Акопян нет автомобиля, а «лишь» трамвай. Нам думается, однако, что одна версия в данном случае не отменяет другую. У Высоцкого порой в одной строке «сходились» два или даже три источника (так, например, переплетаются «есенинское» и «маяковское» в написанном в той же поездке 73-го года стихотворении «Люблю тебя сейчас...», помимо того что само стихотворение – «пушкинское»¹⁰). Текст Маркиша он знал наизусть, и здесь должна была сработать его слуховая и исполнительская память, как не раз бывало у поэта, отличавшегося, по точному замечанию Вл. Новикова, «актерским типом литературного образования», когда «приходится помнить наизусть множество литературных текстов, связанных с его ролями»¹¹. Песня на чужие стихи – та же актерская роль, еще и как бы авторизованная и «присвоенная» исполнителем. Если же выбирать между «трамваем» и «автомобилем», то второй для Высоцкого и как поэта, и как человека, явно более притягателен (см. ниже).

Другой мотив из стихотворения Маркиша, отозвавшийся в стихотворении «Из дорожного дневника», – мотив шлагбаума. Напомним строку Маркиша: «Шлагбаум приготовил взмах». У Высоцкого читаем: «И четыре границы /

шлагбаумы подняли вверх». Черновик позволяет предположить, что этот найденный им образ поэт хотел заменить на другой: «Как 4 страны предо мной распахнули ворота» (это вариант записан ниже, после нескольких строк третьего стихотворения цикла, оказавшихся на этом же листе)¹². Переключку двух текстов можно было бы счесть необязательной, если бы не сближающая их динамика образа («взмах»; «четыре границы шлагбаумы подняли вверх» как бы одновременно) и не иносказательный смысл, заметный в обоих случаях. У Маркиша он соотнесен с любовной темой: герои стихотворения находятся «в одном повороте от рая» личного счастья, и шлагбаум готов пропустить их туда. У Высоцкого же звучание этого мотива иное. Здесь открывается новая тема, просматриваемая лишь в контексте всего «дорожного» цикла, в частности – последнего его стихотворения, «Дороги... Дороги...»

Высоцкий, как мы уже напомнили в начале нашего сообщения, ехал за границу впервые (если не считать поездки в Германию с отцом и мачехой в детстве). На пути в Париж после Белоруссии он должен был проехать «социалистическую» Польшу, а затем обе Германии – Восточную (тоже «социалистическую») и Западную (уже «капиталистическую», которую советская пропаганда представляла как страну враждебную, «неонацистскую»). Попасть на «капиталистический» Запад жителю СССР было труднее, чем в страну «соцлагеря». Волнение поэта усиливалось еще от того, что воевал Советский Союз во Второй мировой войне именно против Германии: возникал мотив враждебности «исторической». Все это отозвалось в стихотворении «Дороги... дороги...». Автор его говорит о «немецких дорогах» – по рассказам, «гладких» (то есть без «ухабов», которые есть в Белоруссии). Здесь же возникает военная ассоциация: «Ну что же – мы прокатимся, посмотрим, // Понюхаем – не порох, а асфальт»¹³. Затем речь идет о военных событиях на территории Польши («Да, побывала Польша в самом пекле...»), в частности, о варшавском восстании 1944 г.: «Почему же медлили // Наши корпуса? // Почему обедали // Эти два часа?..». Настроение лирического героя – напряженное, ибо «в душе, как в логове, затаился волк». То есть, может оказаться так, что за границу его не

пустят, а затравят, как зверя (заодно отметим аллюзию на написанную почти пятью годами раньше «Охоту на волков»). Но нас интересует мотив шлагбаума, звучащий в эпизоде проверки документов на советско-польской границе в Бресте: «После всякой зауми // Вроде “кто таков?” – // Как взвились шлагбаумы // Вверх до облаков! // Взял товарищ в кителе // Снимок для жены – // И... только нас и видели // С этой стороны!». Мотив шлагбаума, заимствованный, по нашему предположению, у Маркиша, отозвался здесь в новом для него контексте, имеющем широкое – не только личное, но и, скажем так, социально-историческое – звучание.¹⁴ В соответствии с этим расхождением, иным смыслом наполняется у барда и мотив притягательности неизвестного, скрытого пока за шлагбаумом. В источнике стих «Эй, вперед, мы там еще не были!» звучит как иносказательное обещание новых впечатлений влюбленным; у Высоцкого на первый план выходит предчувствие знакомства с новым и оттого волнующим миром Запада.

В цитированном нами выше интервью М. Цыбульскому Маркиш говорил, что написал для Высоцкого то, что ему (Маркишу) «казалось подходящим для его (Высоцкого – *А. К.*) исполнительских возможностей». Думается, писатель поневоле поскромничал: песня «Мечется стрелка спидометра...» оказалась органична не только для Высоцкого-исполнителя, но и – на опережение – для Высоцкого-поэта. Если бы эти стихи не сочинил Маркиш – их должен был бы сочинить Высоцкий: своей тематикой, динамикой лирического сюжета, экспрессивной образностью песня «Мечется стрелка спидометра...» предвосхищает «автомобильные» песни поэта, прежде всего, конечно, – «Горизонт» (1971). Фраза «в двух шагах от рая» не означает ли в «высоцкой» перспективе, что «рай» надо будет «промахнуть сходу», как делает это герой «Горизонта»? Но неосуществимый «рай» у Высоцкого – это уже другая (программная для поэта!) тема (песни «Переворот в мозгах из края в край...», «Райские яблоки»); отдельного разговора заслуживает и мотив «охраняющего» людей неба. Высоцкий заменил в строке Маркиша «Нас с тобой укрывает небо» глагол «укрывает» на «охраняет», предвосхитив позднейший лирический мотив

в его военных песнях, где небо становится вместилищем душ погибших воинов – «Песне летчика» («Хранить – это дело почетное тоже, – // Удачу нести на крыле...»¹⁵) и в песне «Он не вернулся из боя» («Наши мертвые нас не оставят в беде, // Наши павшие – как часовые... // Отражается небо в лесу, как в воде, – // И деревья стоят голубые»¹⁶). Мы же видели свою задачу лишь в том, чтобы выявить один из источников стихотворения «Из дорожного дневника».

Примечания

* Статья является доработанной версией статьи, опубликованной в издании: В поисках Высоцкого: Науч.-поп. журн. № 33. Пятигорск; Новосибирск: ПГЛУ, 2018 (июнь). Автор благодарен Давиду Перецовичу Маркишу и Юрию Васильевичу Гурову за помощь в работе над статьей.

¹ См.: *Донцу Н. Ф.* Особенности интимизации повествования в эссе В. С. Высоцкого «Из дорожного дневника» // Актуальные проблемы современной филологии. Бэлць [Бельцы]: БГУ, 2001. С. 193–197; *Кулагин А. В.* О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна: ГСГУ, 2010. С. 99–114.

² См.: *Семин А. Б.* «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж: Эхо, 2012. С. 111. Здесь же приведены расхождения в фонограммах. По сведениям Л. Черняка, обе фонограммы относятся к 1963 г. См.: *Маркиш Д.* «Вертится стрелка спидометра...» / Беседовал Л. Черняк // В поисках Высоцкого. № 11. Пятигорск: ПГЛУ, 2013 (нояб.). С. 120.

³ См.: О Владимире Высоцком вспоминает Давид Перецович Маркиш / Беседу вел М. Цыбульский [2005] // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи [Эл. ресурс]. URL: <https://v-vysotsky.com/vospominaniya/Markish/text.html> (дата обращения 23.2.2018). См. также: *Маркиш Д.* «Вертится стрелка спидометра...» С. 116–117.

⁴ Цит. по: *Семин А. Б.* Указ. соч. С. 15–16.

⁵ См. воспроизведение оригинальных машинописных страниц с текстом обоих стихотворений: *Маркиш Д.* Указ. соч. С. 121.

⁶ *Высоцкий В.* Сочинения: в 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М.: Худож. лит., 1991. Т. 2. С. 82. Далее ссылки на произведения Высоцкого даются по этому изданию и не оговариваются. Отдельное издание стихотворений, написанных во время весенней поездки 1973 г., см.: *Высоцкий В.* Дорожный дневник / Сост., предисл., примеч. и текстолог. работа С. Жильцова. М.: [Б. и.], 1991. (Б-ка «Ваганта»; № 1).

⁷ См.: *Моклиця М. В.* Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Т. 1. С. 43–52; *Терехина В. Н.* Экспрессия или экспрессионизм? [Послесл. к ст. М. В. Моклицы] // Там же. С. 53–55.

⁸ Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают... Вып. 14 / Сост. Ю. Гуров и др. Новосибирск: Вертикаль, 2017. С. 128.

⁹ См.: *Каранетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспом. М.: Захаров, 2002. С. 160–161.

¹⁰ См.: *Кулагин А. В.* «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 151–165.

¹¹ *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М.: Интерпринт, 1991. С. 53.

¹² Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают... Вып. 14. С. 128.

¹³ *Высоцкий В.* Сочинения. Т. 2. С. 85.

¹⁴ О белорусских и польских мотивах в цикле см., например: *Киеня В., Миткевич В.* Владимир Высоцкий и Беларусь: Документ.-худож. исслед. Гомель: [Б. и.], 1996. С. 42–54; *Вдовин С. В.* Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М.: [Б. и.], 2002. С. 13–15.

¹⁵ *Высоцкий В.* Сочинения. Т. 1. С. 221.

¹⁶ Указ. соч. С. 265.

УДК 821.161.1

**АНТИЧНОСТЬ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ:
«ВЕК ЗОЛОТОЙ» И «ВЕК ЖЕЛЕЗНЫЙ»***

(статья I)

М. А. Александрова

кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник,
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н.А. Добролюбова (НГЛУ),
Нижний Новгород, nam-s-toboi@mail.ru

Аннотация. В первой части исследования охарактеризованы основные аспекты рецепции античного наследия в литературе позднесоветской эпохи; обозначено своеобразие творческой позиции Булата Окуджавы как лирика и автора исторических романов. Проанализированы функции античных образов в романе «Путешествие дилетантов», освещены закономерности рефлексии об античности как «веке золотом» и «веке железном». Античность рассмотрена как опыт исторической аналогии (Римская империя, Российская империя времен Николая I, подразумеваемый «новый Рим» советской эпохи) и попытка утопии (продолжение «беседы» с мудрецами древности, живое общение с «мраморным народом» – великими произведениями искусства). Особое внимание уделено античным параллелям в судьбе главных героев романа «Путешествие дилетантов» (Эней и Дидона, Эней и Лавиния).

Ключевые слова: Булат Окуджава, античность, утопия, аллегория, аналогия, «золотой век», «железный век».

**ANTIQUITY OF BULAT OKUDZHAVA:
“GOLDEN AGE” AND “IRON AGE”**

(article I)

Maria A. Aleksandrova

PhD, Associate Professor, Senior Researcher
Nizhny Novgorod State Linguistic University (LUNN),
Nizhny Novgorod, nam-s-toboi@mail.ru

The first part of the article is focused on reception of the ancient heritage in the literature of the late Soviet era. As a result, the author argues that Bulat Okudzhava, as a poet and an author of historical novels, occupied a distinctly individual position in this reception. The article analyzes

functions of antique images in the novel “The Journey of Amateurs” and highlights the regularity of reflecting upon antiquity as “golden age” and “iron age” in it. Antiquity is treated in this novel as experience of historical analogy (the Roman Empire - the Russian Empire of the times of Nicholas I - the implied “new Rome” of the Soviet era) and an attempt at utopia (continuation of “conversation” with ancient sages, live communication with “marble people” – great works of art). Special attention is paid to ancient parallels in the fate of the main characters of the novel “The Journey of Dilettantes” (Aeneas and Dido, Aeneas and Lavinia).

Key words: Bulat Okudzhava, antiquity, utopia, allegory, analogy, “golden age”, “iron age”.

Античность, подарившая мировой культуре модель создания ретроспективных утопий, сама получила статус «золотого века», подтверждаемого многократно со времени Ренессанса: «В этом качестве она по сей день живет в сознании многих гуманистов»; при всем разнообразии духовных потребностей, утоляемых обращением к античности, «неизменным остается сам акт мысленного возвращения, мечта о совершенном мире, который существовал когда-то в прошлом»¹.

Даже те художественные традиции позднесоветской эпохи, которые не предполагали «бегства из “безвременья” в иное, более благоприятное историческое время»², допускали мечту о самой возможности «поэтического побега». Если в раннем стихотворении Давида Самойлова «Муза» (1944) античная мера прилагалась к эпическому настоящему («Эшелоны выстукивают гекзаметры // И в шинели укутываются Гомеры»), то в «Ночном госте» (1971–1972) звучит признание: «Мы уже дошли до буколик, // Ибо путь наш был слишком горек, // И ужасен со временем спор»; драматичен современный подтекст «Подражания Феокриту» (1972): «Песню запойте для нас, милые Музы! // Медь ядовитых высот солнце чеканит. // Вместе с вечерней зарей сбросим обузы, // Все, что тревожило нас, в вечности канет»³.

Другую тенденцию обусловило узнавание в древности прототипа современности. Когда к началу пушкинской эпохи в русской культуре окончательно разошлось восприятие греческой и римской античности, злободневным предстал Рим – «символ политики, героизма, тираноборчества,

угнетения и невинного страдания»⁴. Общевропейская эволюция «римского мифа» привела к тому, что «аллегорический потенциал римской темы ослабел» еще в XIX в.⁵, однако в России эта традиция имела продолжение, поскольку дважды – в николаевскую⁶ и в сталинскую эпоху⁷ – бесчеловечный культ государственного величия облекался в «римские» формы. Актуальность исторических параллелей повлияла на содержание «римского мифа»: полностью утратило значение то противопоставление империи и республики, которое было источником вдохновения в пушкинское время («Свободой Рим возрос, а рабством погублен»⁸), «новый Рим» полностью отождествился с империей. В стихотворении Самойлова «Рем и Ромул» (1969) из предания об основании города выведена вся судьба Рима, спроецированная на события XX в.: «Был первый Рим, второй и третий, // И все они в пыли простерты. // И на крутом краю столетий // Уже качается четвертый...»⁹. Здесь римский сюжет служит не иносказанию как таковому (стихотворение написано без оглядки на цензуру), но максимальному проникновению в суть повторяющейся трагедии¹⁰. Сравним с иерархией смыслов в «античных» стихах Иосифа Бродского: «Римская тема у Бродского приобретает не историческую и даже не политическую (при всей значимости тоталитарных и (или) советских коннотаций римского образа у поэта, особенно в доэмигрантский период), а метафизическую трактовку»¹¹. Александр Кушнер признает, что его «дневные сны» о Риме вызывают ассоциации с советской империей, но сам поэт всегда искал глубинного родства с античностью: «У греков – жизнь любить, у римлян – умирать, // У римлян – умирать с достоинством учиться»¹².

Освоение античного наследия сопровождалось очередной актуализацией мифологемы «железного века», что не отменяло главной ценности, обретаемой в диалоге с прошлым: то был выход в пространство мировой культуры, где «любые, даже самые трагические обстоятельства времени выглядели как нормальный фон, всегда сопутствовавший свершениям духа»¹³.

Преобразование античных пристрастий в символ позиции, избранной личностью внутренне свободной, засвидетельствовал С. Б. Рассадин; когда в

начале 1970-х приехавший в Молдавию столичный гость поинтересовался отношением местных писателей к журнальной полемике вокруг некоего нашумевшего романа, последовал ироничный ответ: «Мы пока еще только Плутарха читаем». «“Плутарх”, – обобщает свидетель диалога, – есть псевдоним несуетного, непреходящего, одинокого литературного дела»¹⁴.

В этой ситуации творческое обращение Окуджавы к античности предстает столь же закономерным, сколь и своеобразным по своим результатам.

Первые – лирические – контакты с античностью отличаются неожиданностью ассоциативных ходов. В книге «Веселый барабанщик» (1964) опубликован фрагмент под названием «Из поэмы», где в зачине провозглашено «государство любви» («Любовь, любовь – такое государство...»), а в финале разрушается «античная империя любви»¹⁵. В стихотворении «Времена» (1964) под материнским взглядом «сквозь сумбур сумасбродств // дочерей современных» проступает «печаль Пенелопы»¹⁶. Упоминание Гомера в «Речитативе» (1970) соотносит ностальгию по миру детства со стремлением Одиссея на Итаку – и дает начало мотиву трудного, затянувшегося возвращения, преодолевающего не пространство, а необратимость времени¹⁷. В перспективе творческого пути Окуджавы образы этого ряда видятся как знаки интенсивного, но скрыто протекающего диалога с великой традицией.

Особое место Окуджавы в кругу современников определяется тем, что свое пристрастие к античности он реализовал преимущественно в жанре исторического романа. Непосредственным поводом для разработки античных мотивов в «Путешествии дилетантов» и «Свидании с Бонапартом» была, конечно, сама изображаемая реальность XIX столетия – «разлитый в цивилизации, эстетике и повседневности античный колорит»¹⁸. Но задача художника, населившего мир прошлого героями *по образу и духу своему*, явно не сводилась к воссозданию исторической атрибутики. Творческие установки «поэта, пришедшего в прозу»¹⁹, располагали и к лирической интерпретации вечного идеала, и к трезвому анализу античного наследия, увиденного из новой эпохи. Память об античности как неповторимом «золотом веке», сохраняемая

классической культурой, и представление о дрящемся поныне «железном веке», значимое для современности, стали для писателя источником творчески продуктивного противоречия.

В романе из николаевской эпохи римско-эллинская древность представлена огромным количеством цитат, имен, реалий. По ходу повествования почти все персонажи получают античных двойников, смысл сюжетных коллизий раскрывается в литературном, мифологическом, историческом контексте. Наиболее своеобразно в этом отношении положение главного героя. Погруженный в чтение Эсхила и Софокла, Лукиана и Марка Аврелия, Мятлев не имеет представления о Некрасове с его знаменитым «Современником». Отчужденный от «соплеменников», князь питает живую привязанность к «мраморному народу», обитающему в его петербургском доме; одушевляющие метафоры превращают скульптуры богов и героев – «великолепные копии с античных шедевров»²⁰ – в молчаливых участников жизни Мятлева: они то простирают руки навстречу хозяину дома, то отворачиваются в обиде; окружают дружелюбной толпой избранницу князя и вместе с ним пасуют перед натиском дамы-«завоевательницы». «Домашняя античность» Мятлева – сквозной мотив, подытоженный в преддверии финала повествования эмблематической картиной. Уездный полицейский исправник, явившись в имение князя для знакомства с поднадзорным, «застал его за странным занятием. Он поручил людям вынести из сарая всякие мраморные фигуры, изображающие древнегреческих богов и героев, и расставить их в парке среди кустов. Конечно, выглядело это красиво: белое на зеленом, но что за затея?»²¹

Знаменательно, что в фокусе недоуменного внимания представителя власти оказываются именно античные пристрастия Мятлева, в то время как дилетантские *затеи*, отвечающие духу беспокойного царствования Александра II (больница, школа для крестьянских детей), не вызывают у исправника профессионального интереса. Эпизодическая фигура оказывается функционально сложной, и «эстетический» вопрос, прозвучавший почти на

самой границе романного текста, неизбежно переключает внимание на *затеи* самого автора. Поскольку тема гласного и негласного надзора, всесторонне разработанная в романе, была злободневной для читателей 1970-х, эпизод с любопытствующим полицейским мог направлять интерпретацию окуджавской «античности». Читательскую рецепцию определяла также сама традиция античных (прежде всего римских) иносказаний в литературе нового времени²².

Установки «проницательных читателей» негласно признавались единственно верными все то время, пока длился подцензурный спор об исторической достоверности «Путешествия дилетантов» (полемика, по справедливому замечанию Г. А. Белой, «пошла как бы в обход главного»²³). При смене эпохи представление об эзоповом языке Окуджавы было легализовано; Н. Б. Иванова поставила в один ряд «исторические» романы (это определение в статье закавычено), «исторические» песни и, в частности, стихотворение Окуджавы «Римская империя»²⁴. Таким образом, произошло смешение разнородных явлений: «Римская империя» – произведение неподцензурное, поэтому ее «исторический» антураж имеет самостоятельное значение. Важно также помнить, что в исторических романах и песенной публицистике Окуджава решал разные задачи; в позднем интервью он повторил мысль, которую высказывал на протяжении многих лет, пока его читали «между строк» и друзья и враги: «А я *всегда* говорил: “Стоит ли пять-шесть лет писать исторический роман, чтобы намекнуть на какие-то недостатки, когда мне легче написать песенку и спеть ее”»²⁵.

Иерархию творческих задач автора «Путешествия дилетантов» поясняет вынесенная в эпиграф цитата:

...Ибо природа, заставив все другие живые существа склоняться к земле, чтобы принимать пищу, одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо...

Марк Тулий Цицерон

Хотя античный эпиграф появится только в книжном издании романа, его источник – диалог Цицерона «О законах» – был предметом внимания Окуджавы

на протяжении всей работы; в тексте, как будет показано далее, есть очевидные отсылки к нему. Неслучайной представляется также следующая перекличка. Стихотворение «Я пишу исторический роман» (лирический комментарий к творческой истории «Путешествия дилетантов») рисует коллизию реальности и творческого воображения, прозрений художника и ожиданий читателя: «Вымысел не есть обман...»²⁶; сравним с начальным эпизодом диалога, где собеседники рассуждают о поэме Цицерона «Марий»:

АТТИК. Но ведь в «Марии» многое вызывает вопрос, вымышлено ли оно или действительно произошло, а некоторые люди <...> хотят узнать правду именно от тебя.

МАРК. Да и я, клянусь Геркулесом, *не хочу прослыть лжецом*. Однако кое-кто, мой дорогой Тит, поступает неразумно; это те, кто в том вопросе *требует истины от меня не как от поэта, а как от свидетеля...*²⁷

В романе формула узнавания «своего» в заветах двухтысячелетней давности принадлежит *alter ego* автора: «...древние умеют говорить *и о тебе тоже*»²⁸.

Тема естественных устремлений человека, манифестированная античным эпитафием, согласуется с характером представления главного героя. Статус Мятлева среди людей определен лирической формулой заглавия²⁹. Сочувствующий другу персонаж-повествователь воспринимает его *дилетантскую* позицию как неведение правил чужой и чуждой игры: вовлеченный в ритуалы петербургского департамента, князь Мятлев взирает на «утонченные телодвижения должностного лица с непосредственностью *античного пастуха*»³⁰. Вернувшись к системе эпитафиев, мы обнаруживаем тот же многозначительный диссонанс.

Торжественное слово Марка Тулия Цицерона соседствует с извлечением из «Правил хорошего тона»: «...Когда двигаетесь, старайтесь никого не толкнуть». Следовательно, человек, побуждаемый самой природой поднять голову к небу, неизбежно прослышет нарушителем приличий: «Вечное несчастье человека: ему не примирить этих двух условий. Когда смотришь в небо, очень трудно не толкнуть кого-нибудь ненароком, вовсе того не желая. А памятуя все

время о правилах хорошего тона, на небо не заглядишься <...> Конфликт этот вечен»³¹. Третий эпитафия прямо соотносит вечный конфликт с перипетиями в судьбах двух главных героев романа: «Иногда хочется кричать, да хорошее воспитание не позволяет. *Лавиния Ладимировская*».

Античный пастух, которому уподоблен Мятлев, разумеется, не *воспитан*, а просто верен своей человеческой природе – и наглядно противопоставлен в этом качестве тем, кто пасется и хищничает окрест. Антитезу Цицерона развивает сквозной в романе «зоологический» мотив; когда с *дилетантами* сталкиваются *другие живые существа*, то сутью их *хорошего воспитания* оказывается дрессировка, целью – обретение человекообразия (в том понимании, которое доступно самим зверообразным).

Расподобление *дилетантов* и *других* намечено уже в первом – дуэльном – эпизоде: «Конногвардеец пыжился и взглядывал угрожающе, так что мне на минуту даже стало как-то не по себе при мысли, что пистолеты заряжены и этот *индюк* возьмет да и грянет взаправду»³². Далее метафоры множатся: «Там <в театре> декольтированные *лисицы*, *медведи* в эполетах, бородатые *зайцы* в тужурках...»; графиня Румянцева разглядывала Мятлева «осуждающими *коровьими* глазами»; «Понятие “*хищницы*” не оскорбляло в представлении князя этих дам, ибо это понятие подразумевало *природу*, и только», однако близкое знакомство с госпожой Тучковой вызвало оторопь: «*Вот волчица!*.. О, эти нынешние *волчицы!*»³³ На Мятлева «зоологические» метафоры распространяются прежде всего в ситуации унижения: когда шеф жандармов с «роскошной седеющей гривой» льва впервые призвал князя к ответу, тот озирался «с видом затравленного *волка*», после чего граф Орлов вел себя осторожнее («Старый седеющий *лев* встретил князя *легким располагающим рычанием*»); император – «*орел*, на мгновение отвлекшийся от заоблачного полета, вдруг различил перед собою *ничтожного воробья*» и великодушно позволил ему жить; опомнившись в крепости от постигшей его катастрофы, Мятлев с негодованием замечает, что «с покорностью *суслика*» выполняет «нелепые, ошибочные их <*орлов и львов*> предназначения»³⁴.

Императорская дрессура определяет облик преданных соратников: «Старый лев по-лисьи выскользнул из кабинета»³⁵. Зато грузинскому другу дилетантов лишь кажется, что его очеловечивающие усилия достигли цели: «...светлоглазое хищное лицо петербургского тигра уже укрощенным маячило перед ним»³⁶. «Вскормлен на ритуалах», превращен с помощью розги и палки «в совершенного солдата»³⁷ сам Николай Павлович, «наш Медведь», «Медведь всероссийский»³⁸; его *хорошее воспитание* запрещает любой жест человечности как неэффективный, бесполезный для государственного дела, то есть *дилетантский*: «Вы же знаете, что это *не в моих правилах*»³⁹. Только в предсмертные минуты император видит: окружающие «были еще во власти *привычных правил*, потому и *двигались нелепо, как крабы* <...>. “Неужели и я так двигался?” – подумал он с отвращением <...>. – Как им не стыдно!»⁴⁰ Для другого персонажа подобием смертного рубежа становится прощание навеки: на последней странице книги вместо *волчицы* Тучковой появляется плачущая *мама*, винящая себя в том, что заставляла дочь *сообразовываться «с нравами хищников, которые нас окружают»*⁴¹.

На фоне современного бестиария особенно выразительны свидетельства человечности, оживающие для Мятлева в античной культуре. Творения искусства способны откликнуться на мольбу: «О, этот мир, не требующий твоих страданий, не жаждущий твоей покорности, не настаивающий на твоём рабстве! О, этот мир, исполненный благодати и доверия! Отзовись...»⁴² Памятники литературы звучат голосами их создателей: «Читать древних – значит беседовать с ними. Беседа очищает. Я и беседую»⁴³. Так, в «Царе Эдипе» Софокла всякое слово обращено лично к нему и вызывает ответную реплику: «...*Еще не столь я оскудел умом, чтоб новых благ и пользы домогаться...* Прямолинейная честность древних умиляет, но каждое время пользуется своими средствами выражения ее... *Зришь ныне свет, но будешь видеть мрак...* Скажите, пожалуйста, какая новость»⁴⁴. Зато Марка Аврелия князь не поддразнивает, попросту соглашаясь с тем, что «каждый стоит столько, сколько стоит то, о чем он хлопочет»⁴⁵. А в диалог Мятлева с Марией Амилахвари незаметно вступает

Бион Борисфенит, чья философия оказывается созвучна грузинскому фатализму: «Неумение переносить несчастье – самое великое из несчастий...»⁴⁶

Беседа ведется без всяких церемоний, накоротке; античность для Мятлева – живая в прямом смысле: «Горстка древних мыслителей и писак отправилась по каменистым дорогам, не сожалея об утратах, в скрипучих колесницах, или же верхом на ослах, или же пешими, вместе с когортами одетых в бронзу солдат, с великими полководцами и путешественниками, с прекрасными гетерами, с женами, грабителями, разбойниками, окруженные стаями чудовищ и бродячих псов, запасшись лепешками и виноградным вином, об руку со своими богами, ни на мгновение не прекращая с ними *остроумных и многообещающих дискуссий*»⁴⁷.

Лейтмотив *беседы* уточняет препятствия к сближению Мятлева со своей эпохой: «...А вот с нынешними не хочется <беседовать>. Что же мешает? Пожалуй, то, что древние умеют говорить *и о тебе тоже*, тогда как нынешние – *всегда лишь о себе*»⁴⁸. В *нынешних* Мятлева смущает узость миропонимания, ожесточенность «правоты» – вне зависимости от конкретного содержания идей (монархических, либеральных, новейших демократических), от искренности, энтузиазма или даже героизма их адептов. Когда собеседник древних сталкивается со злободневной идеологичностью, обнаруживается, что *нынешние* тоже апеллируют к античности, но все равно говорят на чужом Мятлеву языке:

– Лучше сражаться среди немногих хороших людей против множества дурных, чем среди множества дурных против немногих хороших! – *выкрикнул* Колесников.

– Это Антисфен, – *засмеялся* Мятлев. – Вы *его* знаете?

– Я знаю и *кое-что* еще. <...>

– Государства гибнут, потому что не умеют отличить хороших людей от дурных...⁴⁹

Князь воспринял цитату как реплику, поданную самим Антисфеном, и ответил словами того же мудреца. Намечается *остроумная и многообещающая дискуссия*; отсюда смех удовольствия и вопрос *про него* – конкретную личность, чуть ли не близкого знакомого. Напротив, для «передового литератора»

Антисфен – не *кто*, а *что* (даже *кое-что*), годный для декламации текст, готовый к употреблению образец черно-белого списка, который осталось заполнить именами *своих* и *чужих*: «Князь, – воскликнул Колесников с недоверием, – не из обскурантов ли вы?..»⁵⁰

Знаменитая максима Антисфена оглашена в заведении господина Свербеева, между примерками вицмундира, что включает античность, присвоенную *нынешними*, в систему костюмно-театральных мотивов: «Господин Свербеев притащил штуку темно-зеленого сукна, лихо швырнул ее в кресло, разматывая, и свободный конец бросил князю через плечо, *словно наряжал его в тогу* <...>. Широкое румяное лицо господина Колесникова *выглядывало из-за суконной ширмы наподобие маски*, и из круглого рта сыпались хриплые и печальные *фразы затверженной роли*. Господин Свербеев то исчезал, то появлялся, будто приглядываясь к *им сочиненной пьесе, примеряя ее так и эдак*»⁵¹. Группировка участников эпизода демонстрирует, что роли, облагороженные в античном духе и предлагаемые князю с разных сторон, сходны между собою, да и пьеса, в сущности, одна: «передовому литератору» вскоре предстоит отречься от Антисфена, чтобы *сражаться среди множества дурных против немногих хороших*. Когда на сцену выходит костюмированный император, *авторство пьесы*, приписанное ничтожному шпиону-портному, остается в силе; оно раскрывается далее как «искусство кройки и шитья» особого рода.

Экспансия маскарадно-театральной «античности» резко суживает не только жизненное пространство Мятлева, но и сферу его любимой утопии: ведь николаевская эпоха слишком явственно напоминает о древнем происхождении имперской идеи, враждебной человечности.

Николай рядится Цезарем-триумфатором. Окуджава рисует маскарадную феерию без привычных разоблачительных выпадов против «империи фасадов и декораций»⁵². Его мысль занимает иное: с глубокой древности едва ли не самым действенным средством обольщения малых сих является ритуальная красота власти, которая наглядно выражает «красоту» общеобязательной идеологии;

отсюда – «доведенная до совершенства основная идея маскарада»: «Цезарь, призванный осчастливить, очистить, возвысить свой горький, мятежный, подобострастный и великий народ»⁵³.

«Творческие» претензии самого императора (как то: регламентация цвета исподнего у чиновников) лишь оттеняют своей мелочностью полет артистической фантазии. Смена обличей, творимых для Николая вдохновенными руками (вчера – великодушный Цезарь, сегодня – благородный рыцарь), подчеркивает неразлучность исторической пары «художник и властитель». Придворный декоратор Ванька Шумский – своеобразный карнавальный двойник величественного монарха. Отраженный в зеркале вместе с императором перед очередным эффектным выходом, художник утверждает своим искусством «незыблемость цезаревых установлений»⁵⁴, превращает костюмированный праздник в событие государственного ранга.

Историческая память и живет ровно столько, сколько длится художественный эффект; один из наиболее удачных летних маскарадов в Царскосельском парке «был покуда на памяти у всех»: «Когда древнеримские колесницы, сверкающие позолотой, медленно влекомые тяжелыми конями, утопающими под ковровыми попонами, поплыли через парк, <...> скопища верноподданных почти расстилались на мягкой вечерней английской траве в безвольных позах; <...> широко распахнутые глаза ловили каждое движение Цезаря и его окружающих. *Голубая туника Цезаря*, возвышающегося в первой колеснице, казалась продолжением небес; венок из благородного лавра обрамлял его высокое чело; пергаментный свиток в руке знаменовал надежды, ради которых склонялись ниц его счастливые дети. Николай Павлович *хорошо помнил* этот вечер. Ощущение *подлинности* происходящего не покидало его на протяжении всего пути»⁵⁵.

В смысловое поле цезарианского *небесного* мотива попадают на страницах романа и *мундиры голубые* как примета имперского «облагораживания» реальности. Узнаваемый лермонтовский образ насыщается новой символикой: голубой мундир – это близость к небожителю, знак превосходства над толпами

верноподданных, облаченных в скромное зеленое сукно. Впрочем, идеологическое и эстетическое пространство империи едино снизу доверху; всякому надлежит стремиться поближе к небесам власти. Глубоко чувствует долг и профессионально исполняет его опять-таки художник. Придворный «гений» Ванька Шумский, созидающий облик Цезаря, отражается в господине Свербееве, который, драпируя Мятлева в *тогу* темно-зеленого сукна, «воображал, фантазировал, и по его тоскливому лицу пробежали волны вдохновения и страсти»⁵⁶. В стенах портняжного заведения на Гороховой под *светло-голубой* вывеской процветает «античность» того же свойства, что и во дворце. По принципу нисходящей и восходящей градации организована в романе целая система мотивов; с ней коррелируют парные образы, которые также выражают мысль об одинаковой сущности различного по виду.

Так, Мятлеву предоставлен сомнительный выбор между обязательным и дозволенным. Обязательно «прекрасное и возвышенное» («порядочный человек не может не испытывать наслаждения от одного сознания своей причастности к государственному кормилу»⁵⁷), а на долю всяких бескрылых существ оставлено нечто скромное, посильное; дозволено «горацианское» уединение в деревне, «а там *еще хуже*»⁵⁸. Мятлев иронически утрирует обаяние сельской идиллии: «Мне надо уехать, <...> куда-нибудь подальше, найти какой-нибудь *прелестный уголок*, где никого нету... Жить там, *собирать гербарии*. О, где вы, *прелестные уголки*, куда не ступала нога человека и где можно *собирать гербарии?*»⁵⁹ *Прелестный уголок* отсылает ко второй главе «Евгения Онегина», предваряемой игрой с латинским и русским эпитафиями:

O rus!..

Hor.

O Русь!

Деревня, где скучал Евгений,
 Была прелестный уголок;
 Там друг невинных наслаждений
 Благословить бы небо мог⁶⁰.

Участь *друга невинных наслаждений* демистифицирована прежде всего эпизодом встречи Мятлева с гостеприимным помещиком Авросимовым – героем романа Окуджавы о декабристах. *Бедный Авросимов* после непосильного для него испытания был великодушно отпущен из Петербурга в малый мир, где «запах липового меда, грибов, опадающей антоновки» быстро восторжествовал над «петербургской зимней болезнью»⁶¹. В «Путешествии...» ирония по поводу спасительной идиллии переходит в сарказм. Почти одичавший в своем *прелестном уголке*, где по-прежнему все райски благоухает липовым медом и яблоками, Авросимов источает страх и тоску. И в глазах у картинных «поселян» с их «размашистыми поклонами» «была та же самая голубая тоска, да и небо, оказывается, было таким же»⁶². Невинный цвет простодушных глаз и деревенского неба сквозит голубизной цезаревой туники и жандармского мундира: ведь на картине в деревенском кабинете Авросимова изображен государь, «пронзающий даль громадным вещим голубым зрачком»⁶³.

Исполнивший этот заказ «неведомый сельский *безумец*» продолжает в романе ряд вдохновенных художников на службе у власти. Благодаря автору картины немотствующий Авросимов овладел языком «прекрасного и возвышенного», сумел воспеть собственное унижение, изъявить благодарность за дозволенное свыше прозябание среди «бирюзовых глянцевого полей» и всяческого изобилия. Благородный античный декорум, окружающий петербургского *Цезаря*, пародируется лубочной мазней, но пафос все тот же: «Высокопарный сюжет захватывал дух и приводил в трепет. Слева, на фоне аккуратных лиловых гор и ядовито-зеленых нив, оживляемых там и сям кронами фантастических смоковниц, высился государь Николай Павлович <...> в совершенно невероятной какой-то тунике, пронзающий даль громадным вещим голубым зрачком; справа же подобострастно преклонил перед ним колена <...> рыжеволосый Иван Евдокимович <...>, осчастливленный, сияющий таким же голубым зрачком, выражающим благодарность, а может, и растерянность. Белая, непомерной длины рука императора покоилась на рыжих волосах верноподданного <...>. Краски были плотны и пронзительны, отчего

создавалась видимость *фантастического правдоподобия*⁶⁴. *Фантастическое правдоподобие* как параллель к зловещей *подлинности* римского маскарада передает заразительный дух языческой кумирни, общий для всех времен, народов и культур. Если *путешествие дилетантов* заставляет лишний раз убедиться в однородности пространства империи, то экскурсии в античность из николаевского безвременья создают впечатление повторяемости истории.

Закономерно, что любимые древние авторы Мятлева – великие скептики, научающие достойному поведению в безвыходной ситуации:

...Некий спасавшийся от преследования беглец был схвачен людьми, которые искали не его, а другого. Увидев, что поймали не того, кого ищут, они сжалились над ним и позволили ему бежать в лес. Однако его местонахождение стало известно истинным преследователям, и они устремились за ним. Тогда беглец в отчаянии бросился к первым и воскликнул: «Лучше уж убейте меня вы, раз вы сжалились надо мною, а вам за это будет награда». Так, умирая, он отплатил им за сострадание.

Не могу отказать себе в удовольствии выписать этот эпизод из Аппиана, *так пророчески предугадавшего нашу судьбу*, хотя мы проживаем спустя восемнадцать столетий. Я читаю это с содроганием, но *не представляю, как можно поступить иначе*⁶⁵.

Эпизод из «Гражданских войн» Аппиана преломляется затем в отношениях беглецов с двумя *голубыми мундирами*. Полковник фон Мюфлинг, слегка застыдившись, уклоняется от почетного права лично арестовать Мятлева и Лавинию, зато поручик Катакази охотно доводит операцию поимки до финала. Героям не дано утешения сдаться достойнейшему, потому что «гуманизм» фон Мюфлинга есть карикатура на великодушные античных предшественников: во времена Аппиана преследовали политических врагов, а теперь государство гонится за влюбленными. Пророчество сбывается в гротескных формах, но сущность ситуации неизменна: человек ничтожен «перед лицом своей судьбы, посреди *трагедий, притворяющихся водевилями*»⁶⁶.

«Водевильные» проекции античности образуют фон центральной коллизии романа. Когда император насильственно венчает Мятлева с графиней Румянцевой, беспомощный князь успевает подумать, что жених и невеста

«всего-навсего *разыгрывают Лукиана*, моля бога о самом противоположном, обещая в то же время принести одинаковые жертвы»⁶⁷. Свою сестру князь постоянно именует *богоподобной* (передразнивая таким образом *богоравных* и *боговидных* героев Гомера), а за мрачные пророчества дает ей насмешливое прозвище *Кассандра*; комизм характеристики лишь подчеркивает зловещую роль этой вестницы «гнева богов». Фон Мюфлинг пускается в погоню за влюбленными с убеждением, что «выполнять *капризы богов* не унижительно», в сопровождении «готового на подвиг» могучего лакея *Гектора*⁶⁸, и пародийные преследователи несут настоящую угрозу.

Особую роль в двухпланном построении художественного мира «Путешествия...» играют ассоциации, вызываемые именем главной героини. Ее реальный прототип – Лавиния Бравура (по мужу Жадимировская). Необычное имя Окуджава волен был осмыслить на свой лад, поскольку ни мемуарные свидетельства, ни очерк П. Е. Щеголева «Любовь в равелине»⁶⁹ ничего в этом отношении не подсказывали. Примечательно, что в литературе 1840-х гг. (которая, по справедливому замечанию Я. А. Гордина, тоже послужила историческим источником для автора романа⁷⁰) популярность имени *Лавиния* была связана с повестью Жорж Санд; в лирике Аполлона Григорьева, к примеру, этот псевдоним возлюбленной насыщен современными смыслами⁷¹. Окуджава возвращает имени его античный ореол в эпизоде разоблачения детской мистификации Лавинии:

– Князь, – с трудом проговорил господин ван Шонховен, – я хочу открыть вам ужасную тайну. <...>
 – Как же ваше подлинное имя?
 – Лавиния... Вы меня прощаете?
 <...> *Лавиния – жена Энея!* Лавиния Бравура – дочь выходца из Польши⁷².

Сама неожиданность превращения переодетой мальчиком героини в *жену Энея* соответствует духу иных парадоксальных сближений, открывающих античные прообразы повсюду. Мятлеву, таким образом, приходится исполнить роль прославленного троянца.

Новым Энеем делает героя Окуджавы целый ряд травестийных вариаций на темы поэм Гомера и Вергилия. Ветхую деревянную *крепость* князя, населенную *мраморным народом*, осаждают не воины, а шпионы гнусного вида, и рушится петербургская Троя сама собой после бегства хозяина дома. В перелицованный троянский сюжет ретроспективно включается покойная княгиня Мятлева – как разлученная с Энеем *волею богов Креуса*⁷³; ее замещает в этом качестве гротескный двойник: дерзкая горничная Аглая, посягавшая и на камердинера, и на князя, погребена под развалинами старинного дома. Грандиозная война из-за женщины, которую ведут герои у Вергилия (а до него – у Гомера), повторяется в любовном соперничестве князя с царем, которое всколыхнуло империю *от финских хладных скал до пламенной Колхиды*. Поединок Энея и Турна за руку Лавинии⁷⁴ пародийно соответствует сначала бескровная дуэль Мятлева со случайным, «подменным» противником (в то время как хочется вызвать для «последнего единоборства» самого Николая Павловича⁷⁵), затем – странная потребность досадить «обладателю золотого оружия», любвеобильному Мишке Бергу («Он ожидал взрыва, но хмельной капитан, покорно выслушав все это, внезапно улыбнулся...»⁷⁶). Амилахвари прозревает в *дилетантских* поступках друга готовность «возвыситься над самим собой и предстать перед предметом своей любви не в облачении пилигрима, а в *бронзовых латах завоевателя*».

Логика своеобразного перепева «Энеиды» очевидна: травестия в данном случае гуманизирует свой объект, приближает его к миру авторских ценностей. Так, совершенно ясно, почему Мятлев не совершает в честь Лавинии подвигов кровавых, и как согласуется беззащитность самого *завоевателя* с его героическим пафосом.

Важнейшим для Окуджавы источником реминисценций стала история любви Энея и Дидоны, «едва ли не самая человечная во всей античной поэзии»⁷⁷. С ней связана сюжетная линия Александрины – утраченной возлюбленной Мятлева. Герой «Энеиды» еще в начале своих скитаний узнает о предстоящем ему браке с царской дочерью; главное событие в жизни Мятлева возведено

первым загадочным появлением господина ван Шонховена; в том и другом случае «воля богов» выражена неясно для земного человека, который на пути к неведомой цели отвечает на чувства женщины, ему не предназначенной.

Александрина возникает в жизни Мятлева после пророческого события, когда судьбы уже определены, поэтому оба любящих человека беспомощны. Образ героини с самого начала окружен античными ассоциациями, предваряющими актуализацию вергилиевых мотивов. Спасший незнакомку от попытки самоубийства, Мятлев неожиданно для себя припоминает строки из «Орестей» Эсхила: «Пленницу эту в дом введи с приветом... В ярме же рабском зложелателен узник...»⁷⁸; тем самым Александрина уподобляется обреченной троянской царевне, вступившей во дворец Агамемнона. Но поскольку имя *Кассандра* уже отдано сестре Мятлева, князь нарекает гостью *Эрифиллой*, что стала орудием и жертвой в непостижимой для смертного человека расправе боговолимпийцев. Желая ввести свою *пленницу* в дом, Мятлев настигает Александрину в толпе мраморных *соплеменников* («ее уже трудно было отличить от них») в тот момент, «когда легкая стрела беззвучно вошла в сердце Минотавра и он изогнулся от боли, повернувшись к людям пустыми страдающими глазницами, словно предупреждая, что *обольщения не менее опасны, чем смертельные раны, наносимые судьбой*»⁷⁹.

Обольщения порождают видения наяву: «Там, где кончалась дорожка и поднимались кусты роз, вновь начиналось таинственное движение, мелькание, воздевание рук, молчаливое действие, живые картины, где белые хитоны перемежались с пурпурными гиматиями во славу любви, и беззвучные хоровые песнопения проникали в самую душу, и *не было ни судьбы, ни поражения, ни зловещих предзнаменований...*»⁸⁰

Наконец, автор заостряет вопрос о вине Энея, бессильного перед судьбой. Как благочестивый троянец оставляет царицу Карфагена из покорности Юпитеру, так и благородный князь не в силах вечно сопротивляться «бездушному неотвязному року» («Казалась ли ему эта борьба напрасной? Не знаю...»⁸¹); как Эней, уже ступивший на землю италийскую, терзаем совестью

при встрече с тенью Дидоны в подземном царстве, так и Мятлев, почти достигнув цели своих «завоеваний», обнаруживает призрачные следы то ли погибшей, то ли бежавшей от него в отчаянии Александрины, словно спускается в Аид прошлого. При этом портретные лейтмотивы (серые глаза, низкий голос, удар кулачком по колену как жест негодования и отчаяния) утверждают Александрину в статусе двойника самой Лавинии, ради которой *пилигрим* и становится *завоевателем в бронзовых латах*. Мятлев смотрит в зеркало былой вины, вопрошая и заклиная себя: «Ужели я могу отречься? <...> не предайте с изяществом»⁸².

Одна из попыток Мятлева уклониться от миссии Энея – фантазирование о своем «божественном выборе» как счастливой доле Пигмалиона, чей подвиг во имя любви был сугубо мирным, творческим и молитвенным:

Ее темно-русые волосы, скрученные на темени узлом, придавали ее облику сходство с той самой изваянной из мрамора и оживленной стараниями гения дамой, на которую молились одновременно и отцы и дети.

– Какое бремя вы возлагаете на мои плечи, – сказала Лавиния. – Это уже свыше моих сил. Опомнитесь...⁸³

Отказываясь быть кумиром, Лавиния возвращает князя к реальности, в которой он вынужден вооружаться и бороться: « – Где ваш лефосе?.. Места глухие, князь, того и гляди...». *Завоеватель в бронзовых латах* тут же воплощается как «бледный разбойник в грязной сорочке из тонкого голландского полотна с новехоньким пистолетом в руке»⁸⁴.

Перепев «Энеиды» сопровождается пространственно-временной инверсией классического сюжета. Мятлев и Лавиния, в отличие от вергилиевых Энея и Лавинии, соединяются в начале пути и устремляются прочь из имперского Петербурга-Рима в древнюю Грузию-Колхиду. Грузия – мечта всех «северных страдальцев»:

– Здесь Пушкин проезжал, – сказал Мятлев благоговейно, как чужеземец, *истосковавшийся по родине*.

– Здесь многие проезжали, <...> там, например, <...> похоронен Грибоедов...⁸⁵

Тоска по родине утоляется в Грузии, потому что этот мир, подобно античности, *исполнен благодати и доверия*. Амиран Амилахвари, воодушевляя князя на побег рассказами о родине, описывал «море, подступающее к этой земле, <...> *помнящее Язона* и переливающееся чешуйками *золотого руна*», беспечных обитателей Тифлиса, «застывших в *античных позах*»⁸⁶. Грузинский друг дилетантов признает, что Тифлис в сравнении с Петербургом – «дальняя окраина, *но это ведь еще откуда смотреть*, ибо мы – средоточие такой древней культуры, сплетение таких разноплеменных богатств, что можем кое с кем и посоперничать...»⁸⁷

Эффект «перевернутой» точки зрения согласуется по смыслу с лейтмотивом «неправильности», «нарушенного порядка», духовного непокорства. Семантика *глухой провинции у моря* перекликается с маргинальностью *дилетантизма*. В мире петербургского *Цезаря* Мятлев изначально был подозрителен своей «странной манерой ускользать, растворяться, не дожидаться конца, *примащиваться где-то сбоку*»⁸⁸. Таким же ускользающим от имперского понимания объектом оказывается Грузия – с ее окраинным положением, бурным прошлым и неупорядоченным настоящим; здесь чиновники и разбойники мирно раскланиваются на рыночной площади, а постороннему невозможно различить грузин и турок, старинных врагов. Если *дилетант* Мятлев при вступлении в петербургский департамент разглядывал окружающих «с непосредственностью *античного пастуха*»⁸⁹, то фон Мюфлинг, угодивший на задворки империи, судит о закавказской «античности» с точки зрения департамента: «Не верь никому, кто будет тебе с восторгом описывать местные красоты, храмы и памятники прошлого, грациозных грузинок и *пиршества по древнеэллинскому образу*. <...> Будь я на месте Мятлева, я бежал бы через Финляндию в Европу... *Суций дурак!*»⁹⁰

Двойной приговор – «античной» Грузии и Мятлеву – закрепляет их новообретенное родство, но также предвещает катастрофу. Отрезвляющую

функцию выполняют обмолвки рассказчика: «...даже я сам впоследствии, говоря о Грузии, воображал себе черт знает что, а не истинную свою родину»⁹¹. Мятлев и Лавиния все чаще пробуждаются от грузинских снов: «...и просыпаясь по ночам, я слышу, как течет Нева»⁹². В итоге ход событий уничтожает спасительную дистанцию, путает семантику имперского центра и окраины. Наличная реальность остается безальтернативной, и полюбившаяся героям Грузия оказывается самым горьким из разочарований⁹³.

Насмешка «высших сил» над упованиями дилетантов определяет маршруты их путешествий после насильственного разлучения. Все той же дорогой из Петербурга на Кавказ везут приговоренного к солдатчине Мятлева, а господин Ладимировский увозит Лавинию на неаполитанское побережье, в те благословенные края, где создавалась «Энеида» и погребен Вергилий.

Князю остается «лишь украдкой грезить о теплых бирюзовых нешумных волнах Неаполитанского залива»⁹⁴, однако при первой возможности он отвечает судьбе по-своему: отпущенный в костромское имение доживать свой век, Мятлев поселяет в запущенном усадебном парке мраморных друзей. Это не только красивый фон для позднего воссоединения героев, но также внесюжетная мотивировка финала. Дилетанты упрямо творят мир *по образу и духу своему*, и результат их созидательных усилий наглядно противопоставлен (благодаря приближенной к эпилогу последней «Вставной главе») крушению исторического дела *Цезаря*.

В контексте «Путешествия дилетантов» античность проявляет необычайную генеративность, выходя за собственные тематические границы. В этом отношении особенно показательно, как сопряжен с античным «ключом» к миру романа ряд излюбленных образов лирики Окуджавы. Рассуждение Цицерона о человеке, послужившее эпитафией, в оригинале продолжено так: «Ибо она <природа>, заставив все другие живые существа наклоняться к земле, чтобы принимать пищу, одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо, как бы на родное для него место и его прежнюю обитель...»⁹⁵ Сократив цитату для эпитафии, Окуджава восстановил смысловое целое в

мотивной системе романа. Когда Лавиния вторит «Песенке о дальней дороге»: «А не пора ли *воспарить*, брат?»⁹⁶, когда свидетели ее порыва к Мятлеву «с ужасом и благоговением» всматриваются «в пространство *неба*», заключая, что человек всегда «стремится занять *натуральное* положение»⁹⁷, это означает, что *дилетанты* действительно – по слову Цицерона – возвращаются в отечество.

*Статья II (завершающая) будет опубликована
в следующем выпуске журнала*

Примечания

* В данной публикации использованы материалы ранних статей автора, существенно переработанные и дополненные: *Александрова М.* Античность в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2009. № 4 (11). С. 33–49; *Александрова М.* Диалог с античностью в творчестве Булата Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. М.: Булат, 2013. С. 307–337.

¹ *Шацкий Е.* Утопия и традиция / Пер. с польск. М.: Прогресс, 1990. С. 88.

² *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. М.: Academia, 2003. С. 299.

³ *Самойлов Д. С.* Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2006. С. 61, 197, 199 (Новая биб-ка поэта).

⁴ *Успенская А. В.* Место античности в творчестве А. Фета // Рус. лит. 1988. № 2. С. 143.

⁵ *Джулиани Р.* Образ Рима в лирике Лермонтова // Мир Лермонтова: Коллект. моногр. / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 168.

⁶ *Кнабе Г. С.* Русская античность. М.: РГГУ, 2000. С. 163, 186–187.

⁷ *Паперный В.* Культура Два. 3-е изд. М.: НЛО, 2011. С. 46–60.

⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. I. М.: АН СССР, 1956. С. 119.

⁹ *Самойлов Д. С.* Стихотворения. С. 177. Курсив в цитатах здесь и далее мой (*М. А.*).

¹⁰ См. об этом: *Александрова М.* Древний Рим в иносказательном контексте позднесоветской культуры: три «исторических» стихотворения // Russian Literature. Vol. 111–112 (2020). P. 143–174.

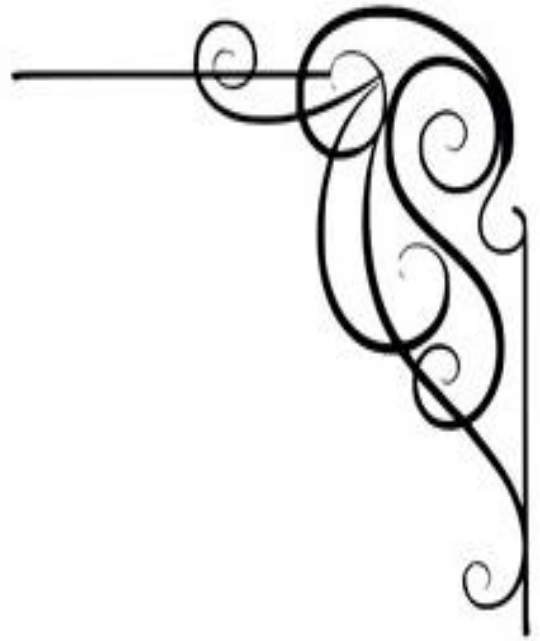
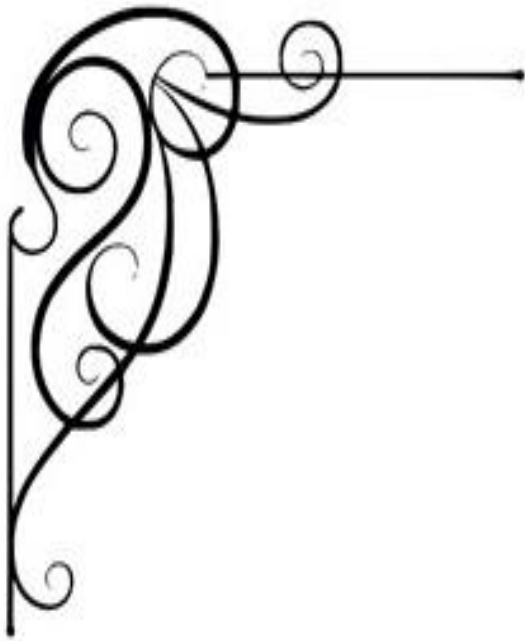
¹¹ *Ранчин А.* Римский текст Иосифа Бродского и русская историософская традиция // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto: сб. тез. М.: АН СССР, 1990. С. 106–107.

- ¹² Кушнер А. Античные мотивы. СПб.: Геликон Плюс, 2014. С. 3–8, 45.
- ¹³ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. С. 298.
- ¹⁴ Рассадин Ст. Будем читать Плутарха? // Октябрь. 1991. № 1. С. 208.
- ¹⁵ Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 272 (Новая биб-ка поэта).
- ¹⁶ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 282.
- ¹⁷ См. об этом: Александрова М. А. «Райский сад» Тарковского и «райский двор» Окуджавы // Нов. филол. вестник. М.: РГГУ, 2008. № 1. С. 123–141.
- ¹⁸ Кнабе Г. С. Русская античность. С. 120.
- ¹⁹ Хотимский Б. Поэт приходит в прозу // Окуджава Б. Избранная проза. М.: Известия, 1979. С. 494–505.
- ²⁰ Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. М.: Совет. писат., 1980. С. 11.
- ²¹ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 534.
- ²² См. об этом: Александрова М. Древний Рим в иносказательном контексте позднесоветской культуры: три «исторических» стихотворения // Russian Literature. Vol. 111–112 (2020). P. 143–174.
- ²³ Белая Г. А. Литература в зеркале критики. М.: Совет. писат., 1986. С. 207.
- ²⁴ Иванова Н. Б. Смена языка // Знамя. 1989. № 11. С. 227.
- ²⁵ Окуджава Б. Мы из школы XX века / [Беседа с Л. Михайловой] // Лит. обзор. № 5–6. С. 16.
- ²⁶ Окуджава Б. Ш. Стихотворения. С. 356.
- ²⁷ Цицерон. Диалоги. М., 1966. С. 90.
- ²⁸ Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. С. 204.
- ²⁹ Не повторяясь в романе буквально (единственный случай – наречение «бездарным дилетантом» одного из разжалованных в солдаты, безымянного двойника Мятлева), эта формула отзывается в контекстуальных синонимах *дилетантизма*, которые составляют контрастные пары с различными обозначениями *профессионализма*: во мнении «патриотов на должности» князь предстает то неудачником в делах службы, то дезертиром; состоящие в законном браке считают его «безответственным эгоистом»; у императора-атлета, способного даже недуги побеждать во имя долга, вызывают раздражение «больные и вялые сумасброды» вроде Мятлева; для разночинцев, убежденно «делающих свое дело», нет ничего логичнее, как объявить Мятлева «поверхностным и легковесным» аристократом; профессиональные победители, навоевавшись в горах, угрюмо смотрят на «заурядного петербургского белоручку» (Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. С. 474, 285, 93, 369).
- ³⁰ Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. С. 187.
- ³¹ Иверни В. «Когда двигаетесь, старайтесь никого не толкнуть» // Континент. 1980. Т. 24. С. 362.

- ³² Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. С. 8.
- ³³ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 89, 95, 182, 297.
- ³⁴ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 157, 158, 215, 217, 469.
- ³⁵ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 286.
- ³⁶ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 401.
- ³⁷ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 113, 347.
- ³⁸ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 42, 529.
- ³⁹ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 110.
- ⁴⁰ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 527.
- ⁴¹ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 543. Этим «зоологическим» уподоблениям противопоставлен другой «природный» образный ряд, который подытожен формулой несовместимости, «разноплеменности»: «Нас нельзя преследовать – мы *из других лесов*, мы *не чужие*, мы *иные*». Природные двойники дилетантов очеловечены: «...острые беспомощные ключицы, и два острых локотка были на виду, хотя она и прижимала их к телу»; «Кузнечика *знакомое лицо* вдруг выросло среди травы... среди цветов... Два острых локотка отставлены манерно...». Александрина – «перелетная птица», князь «заслонил ее от ветра, как *серый аист* своими нервными крыльями упавшую с неба *аистиху*...», и собственное спасение он мыслит «воздушным»: «выпорхну в окно, *подобно мотыльку*, и улечу...» См. также уподобление Александрины «гибнущей оленихе» и ее ночной монолог в главе 22-й (Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 485, 235, 499, 98, 79, 185–186, 98, 99).
- ⁴² Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 77.
- ⁴³ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 204.
- ⁴⁴ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 35–36.
- ⁴⁵ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 204.
- ⁴⁶ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 411.
- ⁴⁷ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 225.
- ⁴⁸ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 204.
- ⁴⁹ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 192.
- ⁵⁰ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 192.
- ⁵¹ Окуджава Б. Ш. Указ. соч. С. 193.
- ⁵² Ср.: «...Дикий царь в античной каске, // И в каске дикий генерал, // Квартальный, князь, фурьер придворный – // Все в касках мчались наповал: // Все римляне, народ задорный; // Их жизни жизнь, их цель, их честь // Простого смертного заестъ» (Огарев Н. П. Избр. произвед.: в 2 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1956. С. 241–242).
- ⁵³ Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. С. 345.

- ⁵⁴ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 346.
- ⁵⁵ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 344–345.
- ⁵⁶ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 190.
- ⁵⁷ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 188.
- ⁵⁸ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 141.
- ⁵⁹ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 53.
- ⁶⁰ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. V. М.: АН СССР, 1957. С. 36.
- ⁶¹ *Окуджава Б. Ш.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Современник, 1989. С. 264.
- ⁶² *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 321.
- ⁶³ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 321.
- ⁶⁴ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 320–321.
- ⁶⁵ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 185.
- ⁶⁶ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 424.
- ⁶⁷ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 223.
- ⁶⁸ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 308, 335.
- ⁶⁹ Обзор источников главной сюжетной линии «Путешествия дилетантов» см: *Бойко С. С.* Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. М.: РГГУ, 2013. С. 282–294.
- ⁷⁰ *Гордин Я.* Любовь и драма Мятлева // Лит. газ. 1979. 1 янв. С. 4.
- ⁷¹ Три стихотворения А. Григорьева из цикла, вдохновленного любовью к Антонине Корш, названы одинаково – «К Лавинии»; во всех трех акцент сделан на позиции современного «страдающего эгоиста».
- ⁷² *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 138.
- ⁷³ «Не без воли богов все это свершилось, // И не судьба тебе спутницей взять отсюда Креусу» (*Публий Вергилий Марон.* Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1971. С. 161).
- ⁷⁴ «...мы своею кровью положим // Битвам конец; пусть в бою женихи добывают невесту!» (*Публий Вергилий Марон.* Указ. соч. С. 349).
- ⁷⁵ *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 279.
- ⁷⁶ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 259–260.
- ⁷⁷ *Гаспаров М. Л.* Вергилий, или Поэт будущего // *Гаспаров М. Л.* Избр. тр. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 132.
- ⁷⁸ *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 77.
- ⁷⁹ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 77.
- ⁸⁰ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 97.
- ⁸¹ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 87.

- ⁸² *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 296.
- ⁸³ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 352.
- ⁸⁴ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 354.
- ⁸⁵ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 387.
- ⁸⁶ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 258, 259.
- ⁸⁷ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 386.
- ⁸⁸ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 111.
- ⁸⁹ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 187.
- ⁹⁰ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 395.
- ⁹¹ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 258.
- ⁹² *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 411.
- ⁹³ См. об этом: *Гордин Я. А.* Любовь и драма Мятлева. С. 4.
- ⁹⁴ *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 515.
- ⁹⁵ *Цицерон.* Диалоги. С. 97.
- ⁹⁶ *Окуджава Б. Ш.* Путешествие дилетантов. С. 375.
- ⁹⁷ *Окуджава Б. Ш.* Указ. соч. С. 502, 503.



Проблемы рецепции



УДК 82.091

ИЗ ИСТОРИИ РЕЦЕПЦИИ ДЕ ЛАРОШФУКО:

КЛАССИЦИЗМ И СОЦРЕАЛИЗМ*

З. И. Кирнозе

доктор филологических наук, заслуженный деятель науки РФ,
профессор кафедры философии и эстетики
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Нижний Новгород, kachlavi@rambler.ru

А. Е. Лобков

кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики перевода
Севастопольского государственного университета,
Севастополь, alobkow@rambler.ru

Аннотация. В России неоднократно наблюдался рост интереса к творчеству Ларошфуко. Но только в 1930-е годы впервые стали публиковаться обстоятельные и оригинальные работы о Ларошфуко и французском классицизме – уже в СССР (С. С. Мокульский, С. Д. Коцюбинский). В исследовании доказано, что углубление научного интереса к французскому классицизму именно в этот период русской истории было обусловлено не только развитием отечественного литературоведения, но и становлением сталинской идеологии, историко-политической необходимостью построения монументального государства, воспитания гражданственности. Нравственно-наставительный характер прозы XVII века отражал пафос строительства единого национального государства и формировал этику идеального гражданина, руководствующегося доводами разума, а не чувств. «Великий век» (*Grand Siècle*) во французской истории в государственно-политическом и культурно-социальном плане сопоставим со сталинской идеологией, утверждаемой в 30-е годы XX века. Классицизм в работах Мокульского и Коцюбинского понимается именно как стиль общенациональный, монументальный, организующий широкие массы вокруг монарха и его двора. Советской вариацией французского классицизма стал социалистический реализм.

Ключевые слова: французский классицизм, Ларошфуко, рецепция, 1930-е годы, С. Д. Коцюбинский, социалистический реализм.

**FROM THE RECEPTION HISTORY OF
DE LA ROCHEFOUCAULD:
CLASSICISM AND SOCIAL REALISM**

Zoya I. Kirnoze

Dr. Sci., Honored Researcher of the Russian Federation
Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
kachlavi@rambler.ru

Alexander E. Lobkov

PhD, Associate Professor of the Department
of Theory and Practice of Translation
Sevastopol State University
Sevastopol alobkow@rambler.ru

La Rochefoucauld's writings had not been thoroughly researched in Russia until the 1930s. Only in this period Russian (more precise – Soviet) scholars S. S. Mokulsky and S. D. Kotsubinsky started publishing books of detailed analysis of La Rochefoucauld and some other famous authors of French classicism. It is argued that among the causes of the researchers' attention to French classicism at that time was, besides the development of Russian-Soviet literary criticism, the political necessity of building-up a monumental state – according to Stalin's ideas, ideology and historical demands. The didactic character of the 17th-century French prose reflected very similar pathos – the one of a unified national state, and of an ideal citizen oriented on rational mind and civic duty (and not on feelings or passions). The Grand Siècle in French history and the 1930s in Russian-Soviet history have much in common in the aspects of state ideology and cultural values. The similarity prompted Mokulsky and Kotsubinsky the way of interpreting French classicism as a unifying monumental national style, organizing people around the monarch. This interpretation of La Rochefoucauld and other French classicists became a 'pretext' for social realism: it appeared as a Soviet version of French classicism.

Key words: French classicism, La Rochefoucauld, reception, the 1930s, S. D. Kotsubinsky, social realism.

Место герцога Франсуа де Ларошфуко (Francois de La Rochefoucauld, 1613–1680) в истории французской литературы во многом определено авторитетом Вольтера, емко и метко охарактеризовавшем писателя следующими словами:

«Un des ouvrages, qui contribua le plus à former le goût de la nation et à lui donner un esprit de justesse et de précision, fut le petit recueil des *maximes de Françoise duc de la Rochefoucault*, Quoiqu'il n'y ait presque qu'une vérité dans ce livre, qui est que *l'amour propre est le mobile de tout*; cependant cette pensée se présente sous tant d'aspects variés, qu'elle est presque toujours piquante. C'est moins un livre, que des matériaux pour ornèr un livre. On lut avidement ce petit recueil; il accoûtuma à pensèr et à renfermer ses pensées dans un tour vif précis et délicat. C'était un mérite que personne n'avait eû avant lui en Europe, depuis la renaissance des lettres»¹.

Эта характеристика стала визитной карточкой Ларошфуко, которую обязательно цитируют в работах о жизни и творчестве великого французского моралиста. В вольной передаче Л. Н. Толстого она звучит следующим образом: «Собрание мыслей Ларошфуко была одна из тех книг, которые более всего содействовали образованию вкуса во французском народе и развитию в нем ясного ума и точности его выражений. Хотя во всей книге этой есть только одна истина, та, что самолюбие есть главный двигатель человеческих поступков, мысль эта представляется со столь разных сторон, что она всегда нова и поразительна. Книга эта была прочитана с жадностью. Она приучила людей не только думать, но и заключать свои мысли в живые, точные, сжатые и утонченные обороты. Со времени Возрождения никто, кроме Ларошфуко, не сделал этого»².

В России неоднократно наблюдался рост интереса к творчеству Ларошфуко. Первая волна интереса пришлась на рубеж XVIII–XIX вв., когда появились переводы (частичные и полные) максим Ларошфуко (А. Ф. Малиновского, Н. С. Страхова, Н. М. Карамзина, Е. П. Татищевой, И. Барышникова, Б. В. Голицына). Вторая – на начало XX века и связана с обращением к творчеству французских моралистов Л. Н. Толстого. Третья возникла в 60-е гг. XX века, когда были изданы научные переводы «Максим» Э. Л. Линецкой и «Мемуаров» А. С. Бобович, критические работы М. В. Разумовской и Д. Д. Обломиевского, а также глубокие замечания о природе прозы Ларошфуко В. Я. Бахмутского, Л. Я. Гинзбург,

Н. А. Жирмунской и Л. Е. Пинского. Интерес к Ларошфуко сохраняется и в современности. Отметим новый перевод «Максим», выполненный М. С. Неклюдовой и опубликованный в 2004 г.

Каждый всплеск внимания к творчеству Ларошфуко имеет свои особенности. Но если обратиться к учебникам по истории литературы второй половины XIX – первой трети XX века, можно констатировать, что Ларошфуко обделен вниманием со стороны исследователей.

Его имя встречается только на уровне упоминания в компилятивных историях литературы, составленных В. Д. Костомаровым и В. Р. Зотовым, и в переводной всеобщей истории литературы И. Шерра³.

В переводной истории французской литературы Д. Сентсбери о Ларошфуко кратко сказано, что «никто еще не превзошел его в умении передавать много мыслей в немногих метких словах. *Maximes* его были большею частью нравоучительного характера, хотя нельзя сказать, чтобы они выражали очень высокое понятие о нравственности и о человеческой природе»⁴.

Один абзац посвящает «Максимумам» Ларошфуко в разделе о литературе французского классицизма А. И. Кирпичников: «Книга написана замечательно изящной и звучной прозой, показывает в авторе большую наблюдательность, обращенную преимущественно на недостатки человеческой природы и современного ему общества; но в пессимизме автора видно весьма безотрадное отсутствие нравственного идеала и веры в людей, лучшие действия которых будто бы обусловлены одним самолюбием»⁵.

Несколько страниц в «Истории французской литературы. XVII век» уделяет жизни и творчеству Ларошфуко Г. Лансон. Он характеризует Ларошфуко как беспристрастного наблюдателя, выведившего с чисто научной добросовестностью законы из наблюдаемых им фактов: «Ларошфуко умел наблюдать, и трудно опровергнуть что-нибудь существенное в его словах. Особенно хорошо он наблюдал свое время, – время фронды, героических романов и корнелевских трагедий. Каждое из его “Правил жизни” как бы

булавочный укол, от которого лопаются вздутые идеалы или высокопарная самонадеянность разлагающейся исторической эпохи»⁶.

Лансон также отмечает, что Ларошфуко стоит у истоков двух новых жанровых образований – «максим» и «портрета», двух «чисто научных литературных видов», которые «служат орудием для отвлеченных и обобщающих рассуждений; в них завершается изучение человека, которым занимался целый век; они отличаются большой точностью и серьезностью, а также отсутствием всякой выдумки фантастического и романического характера и всякого искания художественных эффектов». Глава о Ларошфуко у Лансона является, пожалуй, единственной серьезной работой о литературном наследии французского писателя из опубликованных на русском языке до конца 1930-х годов.

В лекциях Н. И. Стороженко несколько страниц посвящены Паскалю и Лабрюйеру, но Ларошфуко не упоминается⁷. Ларошфуко не упоминается ни у П. С. Когана, ни у А. В. Луначарского⁸. В истории литературы Ф. П. Шиллера констатируется, что «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера и «Максимы» Ларошфуко являются значительными памятниками прозаической классической литературы «великого века» Людовика XVI, но этим упоминанием вся значительность Ларошфуко исчерпывается⁹.

В статье о Ларошфуко в «Литературной энциклопедии» (1932) взгляд на его творчество дан с точки зрения классовой принадлежности фрондирующего герцога. Мизантропия и пессимизм герцога, ставшего свидетелем обесценивания традиционных добродетелей, а именно чести и гордости, французской аристократии в условиях победы абсолютизма и торжества материального интереса у феодальной знати, объясняются разочарованием в своей классовой прослойке. Автор статьи обобщает особенности прозы моралиста следующим образом: «Современники высоко ценили умение Ларошфуко отмечать тончайшие оттенки явлений, находить выразительные и вместе с тем крайне сжатые идейные формулы, его меткость в характеристике предмета и т. п. Основной прием Ларошфуко правильно указан французской критикой – он

сводит рассматриваемую добродетель к смежному с ней недостатку: великодушие или храбрость – к тщеславию, честность – к желанию внушить доверие в корыстных целях и т. п.»¹⁰.

С середины 30-х годов XX века в советском литературоведении наблюдается устойчивый интерес к поэтике французского классицизма. Этот интерес в значительной мере может быть объяснен пристальным вниманием отдельных представителей советской власти к историческому и художественному опыту предшествующих эпох и, в частности, классицизма.

Так, С. С. Мокульский, характеризуя творчество писателей-классицистов, отмечает: «Будучи певцами абсолютизма, проводниками дворянско-монархического мировоззрения, они стремились в то же время к созданию большого, монументального, национального искусства, организующего массы вокруг монарха и его двора». Поэтому классицизм следует понимать «не как придворный стиль, а как стиль централизованной национальной монархии XVII в.»¹¹.

Реабилитацию драматургии и прозы французского классицизма в середине 1930-х в значительной степени следует рассматривать в политическом контексте, связанном с концентрацией власти в руках одного человека и созданием культа его личности. Объявленный Сталиным курс на создание единой социалистической культуры как по форме, так и по языку привел к появлению Союза писателей и Союза архитекторов, провозгласивших единственно верным методом в искусстве метод социалистического реализма. Понятно, что прямая аналогия между созданием Французской Академии в 1634 году и Союзом советских писателей в 1934 году по многим пунктам невозможна, но общие требования нормативности и регламентации, предписываемые произведениям социалистического реализма, некоторые аналогии позволяют провести.

Опираясь на идеи Э. Кранца об отражении идей Декарта в художественном творчестве писателей классицизма¹², Мокульский писал, что «рационалистический метод философски обосновывал присущую

абсолютистскому режиму строжайшую дисциплину, централизацию и регламентацию всех областей общественной практики»¹³. Метод разделения трудностей Декарта, пожалуй, как никакой другой, оказался созвучен идеологии и пафосу молодого советского государства.

Определение соцреализма было сформулировано на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году и закреплено в уставе Союза писателей: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма»¹⁴.

А. Синявский (А. Терц) точно отметил, что «социалистический реализм» точнее было бы именовать «социалистическим классицизмом»: «Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – “правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии” – ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под “революционным развитием” мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма»¹⁵.

Границы между понятиями «реальный» и «идеальный» стираются, соцреализм передает идеалистический взгляд на жизнь. Печать классицизма легла на положительного героя, строгое иерархическое распределение других ролей, сюжетную логику, интонацию, язык и стиль.

Известно, что Сталин читал много и вдумчиво, в том числе – книги по истории¹⁶. Сталинская репрессивная политика 30-х годов имеет глубокие исторические корни. В неограниченной власти монархов минувших веков он

видел прогрессивную созидательную силу, оправдывающую жестокость и насилие абсолютизма благом централизации государства. Из отечественных самодержавцев Сталину, несомненно, были близки Иван Грозный и Петр Первый. Работу над созданием нужных образов в литературе, искусстве и кинематографе Сталин контролировал лично. Вспомним роман «Петр Первый» А. Н. Толстого и фильм «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна, отмеченные Сталинской премией.

Сталина интересовала и история становления абсолютизма во Франции, достигшего своего апогея при короле-солнце Людовике XIV. Легендарная фраза короля – *L'État, c'est moi* – отражает верховный принцип абсолютизма. Вспоминая его в биографии Сталина, Л. Д. Троцкий дает такой комментарий: «“Государство – это я” – почти либеральная формулировка по сравнению с действительностью сталинского тоталитарного режима. Людовик XIV отождествлял себя лишь с государством. Римский папа отождествляет себя и с государством, и с церковью. Тоталитарное государство идет гораздо дальше цезарей и божьих наместников, поскольку оно, кроме того, вбирает в себя всю экономику страны. Сталин, в отличие от короля-солнца, имеет основание сказать: “Общество – это я”»¹⁷.

И хотя сам Сталин признавал, что «исторические параллели всегда рискованны», они, тем не менее, существовали в сознании современников. Именно за аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при «бессудной тирании» Людовика XIV была запрещена пьеса М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») ¹⁸. В критическом разборе биографии Мольера С. С. Мокульского, вышедшей в серии ЖЗЛ в 1936 году, А. А. Смирнов особо отмечает: «Надо думать, что если бы М. Булгаков успел с нею ознакомиться, он не подверг бы образ Мольера такому снижающему искажению, как он это сделал в своей недавней пьесе» ¹⁹. Это лишний раз подтверждает то, что параллели проводились и осознавались. Запрету подверглась и комедия М. Булгакова «Иван Васильевич», представившая грозного царя в гротескном виде.

Критикуя С. М. Эйзенштейна за вторую часть «Ивана Грозного», Сталин указывает на неправильное освещение опричнины в фильме: «У вас неправильно показана опричнина. Опричнина – это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамена и уходить с войны, – образовалась регулярная армия, прогрессивная армия». И далее: «Царь Иван был великий и мудрый правитель, и если его сравнить с (вы читали о Людовике XI, который готовил абсолютизм для Людовика XIV?), то Иван Грозный по отношению к Людовику на десятом небе»²⁰.

Сталин признает, что Грозный был очень жестоким, но важно понять причины его жестокости и показать, почему необходимо быть жестоким. До сегодняшнего дня, признавая жестокость Сталина, потомки его жертв зачастую оправдывают ее условиями для подъема государства.

Впервые о прозе французского классицизма начал писать Сергей Дмитриевич Коцюбинский (1909–1943?), выбравший темой своей диссертации творчество Паскаля, Ларошфуко и Лабрюйера²¹. Безусловно, идейным вдохновителем диссертационного исследования был его научный руководитель С. С. Мокульский, автор монографических работ о Расине и Корнеле, давший позитивную оценку классицизму как «откровенно-новаторского стиля», отражавшего «пафос строительства новых государственных форм» и стремившегося к созданию «общегосударственного, общенационального искусства».

То, что Мокульский бегло проговаривает на страницах известной статьи о классицизме, Коцюбинский подробно рассматривает в своих работах. Он пишет: «Стабилизация абсолютизма во Франции первой трети XVII века, сопровождаемая острой социальной борьбой, ломавшей устаревшие и исторически изжитые общественные формы, породила и сходную борьбу в общественном сознании. Период гражданских войн (Фронда и ее ликвидация) вызвал к жизни в качестве основной этической проблемы вопрос о подчинении личности государству, вопрос о замене прежних, резко индивидуалистических норм

поведения новым этическим кодексом, превращающим “свободного” человека в члена национального и социального коллектива»²².

Для С. Д. Коцюбинского проблема «долга и страсти» оказалась созвучной современности 30-х годов XX века.

В статье «Воспитание чувств» (1939) советской детской писательницы Н. Кальмы французский моралист предстает вовсе не мизантропом, а чуть ли не образцом идеального гражданина. Прочитав начало ее статьи, позволяющей многое понять в оценке политики молодого советского государства 1930-х годов: «Французский философ XVII века Ларошфуко утверждает, что существуют два круга положительных чувств. Первый круг – чувства высшего порядка, то есть общегражданские. К ним Ларошфуко относит чувства патриотизма, долга, чести, мужества и пр. Второй круг включает в себя чувства “общечеловеческие”: любви, дружбы, сострадания, уважения, признательности и т. п. Оба круга чувств одинаково важны, и оба равно имеют право на существование»²³.

Далее Кальма требует от детских писателей воспитывать в детях не только чувства первого круга – в биографиях вождей, революционных деятелей, книгах о гражданской войне, о знаменитых путешествиях, прививающих юному гражданину Советского Союза любовь к родине, ненависть к врагам, жажду героических подвигов, но и чувства второго круга, формирующих «подлинного Человека» социалистического государства.

Аспекты проблемы гражданского долга становятся предметом рассмотрения всех крупных писателей эпохи классицизма и советской эпохи. Писатели по необходимости берут на себя функции моралистов. Жанр «максим», прославивший Ларошфуко и изначально означающий «всеобщее жизненное правило», характеризует предельная степень обобщенности и обязательности. В советское время морализаторско-дидактическую функцию имели изречения «классиков» – Энгельса, Маркса, Ленина и Сталина, прочно закрепившиеся в языке и сознании граждан Страны Советов и воспринимавшиеся как «руководство к действию» («Учиться, учиться и учиться!», «Нет таких

крепостей, которые большевики не могли бы взять», «Только на кладбище осуществимо полное тождество взглядов»).

Своеобразие прозы французского классицизма Коцюбинский видит в размытых границах между художественной и морально-дидактической литературой, причем описательные и дидактические жанры преобладают над повествовательными: «Мучительные поиски новой этики, которая соответствовала бы новому положению индивидуума в обществе, подчиняют себе художественную литературу (вот почему искусство классицизма так остро социально!) и вызывают к жизни особо интенсивное развитие морально-дидактической литературы»²⁴.

Отсюда становится понятным, почему для диссертационного исследования Коцюбинский взял прозу трех самых известных моралистов XVII века – Паскаля, Ларошфуко и Лабрюйера. О Паскале и Лабрюйере Коцюбинский написал две большие статьи, в сокращенном виде вошедшие в академическую «Историю французской литературы»²⁵. О Ларошфуко осталась, к сожалению, только глава в разделе «Прозаики классицизма» «Истории французской литературы»²⁶.

Первый том «Истории французской литературы» увидел свет только в 1946 году. Однако основная работа по его написанию велась в 1938–1939 гг., а редактирование первого тома было завершено в начале 1940 года.

Согласно утвержденному в 1938 году плану «Истории французской литературы» раздел о творчестве Ларошфуко должен был отвечать следующим тезисам: «Ларошфуко и его “Максимы”. Глубокое проникновение его в существо исторического процесса, раскрытие классового эгоизма и материального интереса как двигателей общественно-политической жизни. Ларошфуко как антагонист идеалистическому классицизму, игнорировавшему материальную природу человека. Сходство воззрений Ларошфуко и Гоббса»²⁷.

Эти тезисы перекликаются с краткой характеристикой Ларошфуко С. С. Мокульского, данной в его программной статье о классицизме в «Западном сборнике». Ларошфуко первым показал, что «подлинным двигателем

человеческих поступков являются не некие абстрактные моральные принципы, а материальные интересы, классовый эгоизм», ярко иллюстрируемые тезисом *Les vertus perdent dans l'intérêts comme les fleuves se perdent dans la mer*: «В лице Ларошфуко идеалистический классицизм, игнорировавший материальную природу человека, получил своеобразного антагониста, стоявшего на материалистических позициях в объяснении общественной жизни. Правда, материализм Ларошфуко, подобно материализму Гоббса, носил откровенно-аристократический характер и служил не орудием разложения феодального строя, а способом его утверждения, ибо он декларировал, что в борьбе материальных интересов, являющейся пружиной общественной жизни, сильный всегда побеждает слабого»²⁸.

Раздел о Ларошфуко Коцюбинский начинается мыслью, связующей два ключевых имени французской словесности XVII века: «Среди писателей, испытавших несомненное влияние Паскаля, первое место занимает его старший современник Ларошфуко»²⁹.

Если эпиграфом ко всем сочинениям Паскаля Коцюбинский ставит мысль: «Отрицать, верить и сомневаться так же свойственно человеку, как лошади – бегать» (*Nier, croire, et douter bien sont à l'homme ce que le courir est au cheval*), то в качестве подсказки к пониманию мировоззрения Ларошфуко он приводит знаменитое изречение: «Все добродетели теряются в счете, как реки в море».

Жизнь Ларошфуко, описанная им в «Мемуарах» (*Mémoires*, 1662), по словам Коцюбинского, не уступает «по своей калейдоскопической авантюристичности приключениям героев романов Дюма». Записки герцога представляют собой интересный документ наиболее бурных лет Фронды, «пропущенных через индивидуальное и несколько пристрастное восприятие современника». Стиль сочинения Ларошфуко выгодно отличается от стиля многочисленных мемуаров этого времени «правильным языком, живостью изложения и ровным, изящным слогом»³⁰.

В «Портрете Ларошфуко, написанном им самим» (*Portrait de La Rochefoucauld par lui-meme*, 1659) он признается в своей склонности к

размышлениям и меланхолии. Колорит горькой меланхолии окрашивает и самую известную книгу французского моралиста, полное название которой «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (*Les Réflexions ou sentences et maximes morales*; первое, «пиратское», издание, вышло в 1664 г.; пятое, авторское, издание – в 1678 г.).

Пессимизм и желчь, пронизывающие книгу, – следствие большого жизненного опыта и разочарования общественной действительностью. Подчеркивание эгоистического начала в человеке у Ларошфуко восходит к философским воззрениям Т. Гоббса. Их основной тезис «человек человеку волк» был, без сомнения, близок французскому моралисту.

И при всем аристократизме Ларошфуко, при всем его незаурядном уме, автор «Максим» истинную причину порочности общества обнаруживает «благодаря своему стихийно-материалистическому мышлению». Далекий от правильного понимания материальных интересов общества, Ларошфуко, как замечает Коцюбинский, видит мотивы человеческих поступков в эгоистическом стремлении к личному благополучию, в себялюбии (*l'amour propre*), выводя эту категорию из свойств человеческой природы вообще и наделяя универсальной значимостью. Главными страстями, подчиняемыми себялюбию, Ларошфуко считает страстную любовь и честолюбие. Себялюбием можно объяснить как низкие, так и высокие поступки.

Несмотря на принадлежность к высшему аристократическому обществу Ларошфуко, замечает Коцюбинский, старается придать человеческим страстям характер всеобщности. Не случайно наблюдения Ларошфуко так высоко ценил Л. Н. Толстой.

В элементе «действительной всеобщности» прозы Ларошфуко заключается ее огромная моральная значимость. Ларошфуко выступает одновременно и «в качестве критика пороков своего времени, и в качестве морального философа, который с диалектической необходимостью дает широкие обобщения, надолго сохраняющие свою силу». И далее Коцюбинский подчеркивает, что «своей до сих пор не ослабевшей славой маленькая книжечка

Ларошфуко в значительной мере обязана виртуозному стилю ее афоризмов»³¹. Развивая мысль о значимости стиля, Коцюбинский связывает его со сложившимся литературным опытом разных салонов – маркизы Рамбулье, м-ль де Скюдери, мадам де Монпансье и в особенности мадам де Сабле, большой почитательницы «Мыслей» Паскаля и жанра максим.

Коцюбинский отмечает, что Ларошфуко довел этот жанр до совершенства: «Чистый, как бы прозрачный слог Ларошфуко, предельная синтаксическая гармония, летучая парадоксальность формы, тонкое остроумие и поистине ювелирная отделка фразы, оставляющая позади даже безупречный стиль паскалевских “Мыслей”, приближают афоризмы Ларошфуко к эпиграмме: как и в эпиграмме, в них нельзя без ущерба заменить ни одного слова»³².

Излюбленным приемом Ларошфуко является сведение рассматриваемой добродетели к смежному недостатку, что придает его изречениям особую парадоксальность: «Пороки входят в состав добродетелей, как яды входят в состав лекарств» (*Les vices entrent dans la composition des vertus, comme les poisons entrent dans la composition des remèdes*). Коцюбинский видит в парадоксе свойство прозы, выводящее ее за пределы риторического стиля.

Авторское слово господствует в романе близкой знакомой Ларошфуко – мадам де Лафайет. В лекции о де Лафайет московский коллега Коцюбинского Владимир Романович Гриб (1908–1940) неоднократно указывает на исток психологизма ее творчества в методе Ларошфуко: «Как психолог, она тоньше Ларошфуко. Она лишена его пессимизма, его прямолинейно-одностороннего понимания эгоистичности человеческих чувств». В «Принцессе Клевской» мадам де Лафайет удалось убедительно раскрыть «постоянные связи высоких и низких побуждений человеческой природы: связь между эгоизмом, себялюбием, чувством самосохранения и самыми высокими чувствами»³³. Конфликт чести и честности, страсти и долга решается в романе в пользу разумно понимаемого долга.

Коцюбинский не согласен с «прямолинейно-односторонней» оценкой В. Р. Грибом чувств у Ларошфуко. Конечно, у Ларошфуко есть мысли,

выраженные прямолинейно. Но все же сила его максим в парадоксальности и психологической диалектике, что и раскрыла на романном материале мадам де Лафайет. Доведенные до уровня шедевров, максимы Ларошфуко по своему глубинному смыслу расходятся «с односторонним рационализмом французских писателей XVII в., но в то же время и по стилю, и по идейному содержанию своей книги он непосредственно связан с великими классицистами XVII в., являясь после Корнея, Расина и Буало самым блестящим представителем высокого классицизма»³⁴.

Наследником Ларошфуко Коцюбинский по праву называет Лабрюйера – преемственная связь проявляется как на идейном, так и на текстуально-стилистическом уровне. Чисто-жанровую специфику *maximes* Лабрюйер, отмечает Коцюбинский, по сравнению с Ларошфуко, поднимает на более высшую ступень:

Ларошфуко: *Il est plus honteux de se défier de ses amis que d'en être trompé.* («Не доверять друзьям позорнее, чем быть ими обманутым» – пер. Э. Л. Линецкой)

Лабрюйер: *Il vaut mieux s'exposer à l'ingratitude que de manquer aux misérables.* («Лучше стать жертвой неблагодарности, чем отказать в помощи несчастному» – пер. Э. Л. Линецкой, Ю. Б. Корнеева).

Однако если философский и этический пессимизм Ларошфуко в отношении действительной природы человека определяется в первую очередь себялюбием, то пессимизм Лабрюйера прежде всего пессимизм социальный.

Ценил реалистичность и критичность максим Ларошфуко и один из основоположников научного коммунизма – К. Маркс, который в одном из писем к Ф. Энгельсу цитировал афоризмы французского моралиста. Коцюбинский полностью приводит их в своей статье. Благодаря Марксу был преодолен барьер классовой принадлежности герцога Ларошфуко.

В 1930-е годы в отечественном литературоведении впервые стали публиковаться обстоятельные и оригинальные работы о французском классицизме – С. С. Мокульского о театре Мольера и Расина и

С. Д. Коцюбинского о прозе XVII века. Характерной особенностью прозы французских классицистов Коцюбинский называет преобладание дидактических форм над повествовательными, доминирование морального начала над эстетическим. В своем большинстве проза классицистов носит несюжетный характер, распространены жанры писем, мемуаров, сентенций, максим, мыслей, опытов, характеристик. Нравственно-наставительный характер прозы XVII века отражал пафос строительства единого национального государства и формировал этику идеального гражданина, руководствующегося доводами разума, а не чувств. В «Максимах» Ларошфуко подытоживает свой богатый жизненный опыт и объясняет связь между высокими и низкими чувствами реальными интересами каждого человека. С одной стороны, такой подход «приземлял» идеализм классицизма, с другой стороны, обнажение материальных пружин деятельности человека позволяло регламентировать общественно-политическую жизнь и способствовало утверждению централизованного государства. Ларошфуко тяготеет к рационалистической абстракции и стремится придать своим жизненным принципам универсальный характер незыблемых законов. В понимании природы человека он ищет некую устойчивую, постоянно его определяющую основу, общую всему человеческому роду сущность, что лишает максимы Ларошфуко социальной конкретности и образности.

Понимая всю условность сравнений, позволительно, однако, сказать, что «Великий век» (*Grand Siècle*) во французской истории в государственно-политическом и культурно-социальном плане сопоставим со сталинской идеологией, утверждаемой в 30-е годы XX века. Классицизм в работах Мокульского и Коцюбинского понимается не как стиль крупной буржуазии или придворной аристократии, а как стиль общенациональный, монументальный, организующий широкие массы вокруг монарха и его двора. Советской вариацией французского классицизма стал социалистический реализм.

Примечания

* Впервые статья *Кирнозе З. И., Лобков А. Е.* «К истории отечественного восприятия творчества Ларошфуко в 30-е годы XX столетия» была опубликована в книге: Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени. Коллективная монография / Отв. ред. К. Ю. Кашлявик. Нижний Новгород: Радонеж, 2018. С. 248–258. Для настоящего издания текст статьи переработан и дополнен.

¹ *Voltaire*. Le siècle de Louis XIV. Publié par M. de Francheville. Tome premier. Londres: Chez R. Dodsley, 1752. P. 333–334.

² *Толстой Л. Н.* [Биографический очерк Ф. Ларошфуко] // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. М.: Худож. лит., 1956. Т. 40. С. 281.

³ История литературы Древнего и нового мира. Т. 2. Кн. 1: История французской литературы / Сост. В. Д. Костомаров. СПб.: тип. Д. И. Калиновского, 1862–1864, 1864; *Шерр И.* Всеобщая история литературы. Изд. 2-е., испр. и доп. / Перевод с нем. под ред. А. И. Пыпина. СПб.: О. Бакст, 1867; История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах. Т. III. Литература Франции, Румынии и Славянских земель / Сост. В. Р. Зотов. М.-СПб.: М. О. Вольф, 1877–1882, 1881. С. 185.

⁴ *Сентсбери Д.* Краткая история французской литературы / Пер. с англ. СПб., 1884. С. 106–107.

⁵ *Кирпичников А. И.* Французская литература в эпоху псевдоклассицизма // Всеобщая история литературы. Том 3. Часть 1. Новая литература / Под ред. В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова. СПб., 1888. С. 709.

⁶ *Лансон Г.* История французской литературы. XVII век / Пер. с фр. З. Венгеровой. СПб., 1899. С. 120.

⁷ *Стороженко Н. И.* Очерк истории западноевропейской литературы. Лекции, читанные в Московском Университете. М., 1908. С. 231–234, 243–244.

⁸ *Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейских литератур. М., 1903; *Луначарский А. В.* История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах: в 2 ч. Изд 2-е., испр. М.-Л.: Госиздат, 1930.

⁹ *Шиллер Ф. П.* История западноевропейской литературы Нового времени: в 3-х т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1937. С. 29.

¹⁰ Ларошфуко // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1932. Стб. 59–60.

¹¹ *Мокульский С. С.* Французский классицизм // Западный сборник. Кн. 1 / Под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л.: АН СССР, 1937. С. 16.

¹² В книге Эмиля Кранца «*Essai sur l'esthétique de Descartes*» (1882) убедительно доказывается, что французский классицизм XVII века является художественным эквивалентом

рационалистического метода картезианской философии. *Кранц Э.* Опыт философии литературы: Декарт и французский классицизм / Пер. М. Славинской; под ред. и с предисл. проф. Ф. Д. Батюшкова. СПб., 1902. 214 с.

¹³ *Мокульский С. С.* Указ. соч. С. 19.

¹⁴ *Терц А.* Что такое социалистический реализм (1957) // *Синявский А. Д.* Литературный процесс в России. М: РГГУ, 2003. С. 139.

¹⁵ *Терц А.* Указ. соч. С. 165.

¹⁶ *Илизаров Б. С.* Сталин. Штрихи к портрету на фоне его библиотеки и архива [Эл. ресурс] // Новая и новейшая история. 2000. № 3–4. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECSE/STALIB.HTM>.

¹⁷ *Фельштинский Ю. Г., Чернявский Г. И.* Лев Троцкий. Книга четвертая. Враг № 1. 1929–1940 гг. М.: Центрполиграф, 2013 [Эл. ресурс]. URL: <https://profilib.net/chtenie/100357/yuriy-felshinskiy-lev-trotskyi-vrag-1-1929-1940-lib-108.php>.

¹⁸ *Громов Е. С.* Сталин: искусство и власть. М.: Эксмо, 2003. С. 134.

¹⁹ *Смирнов А.А.* На путях изучения Мольера (О работах С. С. Мокульского) // Западный сборник. Кн. 1 / Под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л.: АН СССР, 1937. С. 146.

²⁰ Запись беседы с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года // Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 433–434.

²¹ *Кирнозе З. И., Лобков А. Е.* Проза французского классицизма. Попытка реконструкции одной несохранившейся и незащищенной диссертации // Вопросы литературы. 2017. № 4. С. 269–305.

²² *Коцюбинский С.Д.* Литературное наследие Паскаля // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. Сер. фил. наук. Вып. 8. Л.: ЛГУ, 1941. С. 32.

²³ *Кальма Н.* Воспитание чувств // Детская литература. 1939. № 7. С. 58.

²⁴ *Коцюбинский С.Д.* Указ. соч. С. 32.

²⁵ *Коцюбинский С.Д.* У истоков классического реализма: Лабрюйер и его «Характеры» // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. Сер. фил. наук. Вып. 3. Л.: ЛГУ, 1939. С. 32–66; *Коцюбинский С. Д.* Литературное наследие Паскаля // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. Сер. фил. наук. Вып. 8. Л.: ЛГУ, 1941. С. 30–70.

²⁶ *Коцюбинский С. Д.* Прозаики классицизма // История французской литературы. В 4 т. Т. 1. М.-Л.: АН СССР, 1946. С. 439–465. Далее цитируется эта статья Коцюбинского с указанием страниц.

²⁷ План истории западных литератур (тт. I–III: Франция, Германия, Испания) / Отв. ред. В. М. Жирмунский. М.-Л.: АН СССР, 1938. С. 17. Судя по акцентам, расставленным в

биографических справках, на этот план опирался Б. И. Пуришев при составлении своей хрестоматии: *Пуришев Б. И.* Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века: для вузов. М.: Учпедгиз, 1940. 668 с. Он включает отрывки из произведений всех французских писателей классицизма, о которых пишет Коцюбинский в главах о классицистической прозе (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер, мадам де Севинье, Мари-Мадлен де Лафайет, Фенелон, Перро).

²⁸ *Мокульский С. С.* Указ. соч. С. 39.

²⁹ *Коцюбинский С. Д.* Указ. соч. С. 449.

³⁰ *Коцюбинский С. Д.* Указ. соч. С. 451.

³¹ *Коцюбинский С. Д.* Указ. соч. С. 453.

³² *Коцюбинский С. Д.* Указ. соч. С. 453.

³³ *Гриб В. Р.* Мадам Лафайет // Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Вступ. Ст. Г. Фридлиндера; сост. Т. Луоте-Гриб. М.: ГИХЛ, 1956. С. 344.

³⁴ *Коцюбинский С. Д.* Указ. соч. С. 454.

УДК 82.0

ПОЭТИКА И РЕЦЕПЦИЯ РОМАНОВ Д. ТАРТТ

Н. С. Шалимова

кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры мировой литературы и методики ее преподавания,
Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева,
Красноярск, dm561@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству современной американской писательницы Д. Тартт. Рассматриваются особенности поэтики романов, их связь с литературной традицией. Романы Тартт раскрывают историю становления героев, сопряженную с мотивами учителя / ложного учителя, разрушительной / созидательной силы искусства, совмещающей жанровые признаки детектива, университетского романа, психологической прозы, романа воспитания. Они представляются частью единого метатекста о взрослении, в котором реализуются инвариантные в творчестве Д. Тартт модели: одиночество героя в собственной семье, постижение мира через литературу или искусство, обращение к ключевому в жизни героя событию, связанному с его инициацией. Делается вывод о том, что сюжет становления, организация повествования, тип героя (возраст, социальный статус, мировоззрение), система второстепенных персонажей, интертекстуальность формируют прагматику произведений писательницы.

Ключевые слова: романы Д. Тартт, сюжет становления, прагматика литературы, жанровая структура, интертекстуальность.

POETICS AND RECEPTION OF D. TARTT'S NOVELS

Nadezhda S. Shalimova

PhD, senior lecturer,
Krasnoyarsk State Pedagogical University after V. P. Astafiev,
Krasnoyarsk, dm561@yandex.ru

The article considers the works of the modern American writer D. Tartt. The features of the poetics of novels, their connection with the literary tradition are studied and described. D. Tartt's works, being at once psychological, educational, academic and detective novels, reveal stories of personal development which, as a rule, involve the motifs of a mentor / a false mentor and of creative / deconstructing power of art. They constitute a single metatext about growing up, based on D. Tartt's invariant model of the plot: the hero's initial loneliness in his own family, his (her) attempts to understand the world through literature and art, his (her) penetration into his (her) own psyche through

some key (initiating) event. The study comes at the conclusion of a special role of the plot of formation, first-person narration, the type of the protagonist (age, social status, world outlook, and life course), the system of minor characters, intertextuality form the pragmatics of the novels.

Key words: D. Tartt's novels, the plot of formation, pragmatics of literature, genre structure, intertextuality.

Донна Тартт (род. 1963) – известная американская писательница, автор трех романов, ставших бестселлерами: «Тайная история» (1992), «Маленький друг» (2002), «Щегол» (2013); лауреат Пулитцеровской премии. Особенностью прозы Тартт является повышенное внимание к деталям, глубокий подтекст, основанный на аллюзиях к другим произведениям искусства¹, сложная жанровая специфика. Сюжетообразующим в поэтике писательницы часто оказывается детективный элемент, однако внутренней основой произведений становится сюжет становления, поскольку протагонист / нарратор у Тартт – подросток, вступающий в мир взрослых, ищущий и только осознающий себя.

«Тайная история», дебютный роман Д. Тартт, – сложно организованный текст, имеющий синтетичную жанровую структуру и нелинейный нарратив. Многомерность поэтики достигается за счет обращения к жанру университетского романа, сюжетообразующей детективной истории, эстетики и драматургии античной трагедии, экфрастических отступлений². Обращение к античности обуславливает двойное кодирование текста: рецепция античной культуры является ключевой темой и сюжетообразующим элементом как на внешнем уровне, так и на уровне философской проблематики романа³.

Второй роман Д. Тартт «Маленький друг» О. Ю. Анцыферова называет «триллером с насыщенной атмосферой», «моделью южной саги»⁴. С точки зрения жанра для него также характерен синтетизм: это роман воспитания, психологический, готический роман.

Ключевую роль в литературе, разрабатывающей сюжет становления, играет роман Д. Тартт «Щегол»: в нем сочетаются черты классического романа воспитания и новейшей прозы о взрослении. Черты классического романа

воспитания обнаруживаются в сюжетности, системе второстепенных персонажей, символике пространственно-временной организации (канун Рождества, хронотоп большого города). Черты новейшей прозы о взрослении – в способе повествования, автореференциальности, сюжетообразующем мотиве преобразования / взросления главного героя. Центральным образом произведения, «волшебным предметом», сопутствующим герою, является картина «Щегол» К. Фабрициуса (1622–1654), с ней связана поэтика заглавия, ее роль является сюжетообразующей⁵.

Представляется продуктивным взгляд на творчество Тартт с точки зрения социального потенциала ее произведений, способа взаимодействия, пакта между читающим и пишущим⁶. В таком дискурсе литературное произведение, посредством выделения нарративных инстанций внутри него, обнаруживает их гомологичность, равнозначимость для писателя и реципиента. Романы Д. Тартт являются репрезентативными для подобного анализа, поскольку могут восприниматься как единый инвариантный метатекст о взрослении, у которого, однако, в диахронической перспективе значительно меняется форма, превращая подобные произведения в социокультурный феномен, часто обозначаемый как *young adult literature*. Популярность произведений, разрабатывающих сюжет становления, связана с меняющимся восприятием возраста, поколенческой идентичности. Можно говорить о дрящейся переоценке личности, подвижной во времени.

Литература оказывается вписана в ряд иных социокультурных практик, общей тенденцией развития которых можно назвать антропологический поворот, характеризующийся взаимодействием бытового повседневного опыта и специфического гуманитарного знания, опосредованного литературным воображением⁷.

Нарратив становления является одним из ключевых в истории мировой литературы со времен античности, но именно в XIX в. возникает необходимость его образного осмысления с помощью эстетических моделей и фикционального языка литературы как вида искусства. Наиболее репрезентативными примерами

осмысления темы взросления в американской литературе, традиции которой продолжает Д. Тартт, являются произведения М. Твена (подобную рецепцию лишь усиливает знаменитая формула Э. Хемингуэя о том, что «вся американская литература вышла из «Гекльберри Финна»). В русской литературе подобные примеры находим в автобиографической трилогии Л. Н. Толстого, в английской – в романах Ч. Диккенса. Однако, помимо эстетических функций, литература о взрослении имеет важное социальное значение, она воспроизводит механизмы и практики взросления и берет на себя роль социального института. Так, литература, разрабатывающая сюжет становления, имеет двойное кодирование; это особого рода искусство, фиксирующее определенное состояние жизни, переломный ее этап, который кодируется дискурсами текста, априори являющегося открытой системой и предполагающего различный спектр интерпретаций.

Особенно отчетливо рецептивный след романа Д. Тартт «Тайная история» можно обнаружить, анализируя его восприятие и прочтение в подростковой среде⁸: манера одеваться, увлечения, семиотика поведения, отношения героев воспринимаются как эталон, тиражируются, вызывают подражания. Доказательством этого служит явление, называемое *Dark academia*. Для представителей указанной субкультуры романы Тартт имеют особое значение. Приверженцы этой эстетики, подобно героям «Тайной истории», позиционируют себя как закрытую, элитарную группу, сфера интересов которой – искусство, литература, философия. Наибольшее внимание уделяется внешним атрибутам: изысканная одежда, утонченность, интеллектуальность, но важно и содержание: тяга к знаниям, любовь к литературе, языкам.

Тип героя у Тартт – ребенок или подросток: Гарриет из «Маленького друга» – 12 лет, Тео на момент начала повествования – 13, нарратор в «Тайной истории» старше, но все же, подобно Питеру Пэну, имеет чистый детский взгляд и только начинает переживать взросление (во многом это раскрывается благодаря ретроспекциям). Всем героям Тартт свойственна сверхчувствительность, сопряженная с отсутствием родителей, их потерей или

равнодушием с их стороны. Одной из характеристик творческого метода Тартт и на уровне нарративного устройства, и на уровне организации повествования является несобственно-прямая речь, совмещение первичного рассказчика и иных повествовательных инстанций, что образует палимпсестный характер нарратива, при котором совмещается прошлое, настоящее и будущее героя в различных проекциях самого себя.

Особое значение в прозе Тартт имеет пространственно-временной континуум: атмосфера университетского кампуса в «Тайной истории», хронотоп большого города в «Щегле», представляющий выразительный фон для разных стадий взросления героя (место действия романа: Нью-Йорк, Лас-Вегас, Амстердам), пространство американского юга в «Маленьком друге».

Одной из характерных особенностей произведений Д. Тартт, помимо их эксплицированной филологичности, является желание вписать романы в типологию «большого английского» / «большого американского романа». «Великий американский роман» – определение сюжетно-композиционного, образного, стилистического набора приемов, характерного для определенного корпуса текстов, воплощающих черты национальной самобытности и имеющих инвариантные жанровые константы: бегство от человека к природе (Г. Мелвилл), изображение борьбы человека против обстоятельств (Н. Готорн), приключенческий элемент, сопряженный с историей успеха (М. Твен). Типичной является и повествовательная форма: наррация от первого лица, предполагающая исповедальность, тесность контакта между нарратором и реципиентом, а также апелляция рассказчика к тому, что было пережито, “self-reliance” – доверие к собственному ментальному, социальному, эмоциональному опыту, желание им поделиться⁹.

Наиболее отчетливо с традицией «великого американского романа» коррелирует «Маленький друг», о чем свидетельствует топос американского юга и отсылки к роману «Убить пересмешника» Харпер Ли: соотношение образов Гарриет и Глазастика Финч, подростковый нарратив (проблемы в школе, исповедальное повествование, приключенческий элемент). Тартт определяет

роман «Маленький друг» как «пугающе жуткую книгу о детях, которые вступают в контакт с полным ужасов миром взрослых»¹⁰. Представляется, что эту дефиницию можно экстраполировать на все ее творчество, поскольку центральными темами являются взросление, инициация, постижение мира и осознание себя. Типичным для Тартт приемом организации повествования является нелинейность: аналитическая композиция, размытость временных рамок придают рефлексии героям многомерность, возможность видеть и осознавать себя сразу в нескольких проекциях. Радикализуя тему становления ребенка-взрослого, делая ее сюжетообразующим, писательница актуализует одновременно несколько регистров: интертекст, повествование от первого лица, экфрасис, особую атмосферу, в которой происходит действие.

Роман «Щегол» связан с английской литературой, романами Ч. Диккенса («Большие надежды», «Оливер Твист», «Дэвид Копперфилд»), явно артикулируемой русской темой¹¹. Важно также отметить «нью-йоркскую» топографику романа (Центральный парк, Метрополитен), противопоставленную атмосфере Техаса («дома рядом с нашим домом стояли пустые», «мы были отрезаны от всего мира»¹²).

Продолжая литературные традиции прошлого, Тартт соединяет свои романы и с настоящим: учитывая полидисциплинарность современного культурного пространства, важной является сериальная парадигма: сериал “Sex education” (Netflix, 2019) отчасти продолжает намеченные Тартт сюжетные линии. Так, история одной из главных героинь, старшеклассницы Мейв Уайли, частично совпадает с судьбой Котку. Сериал “Euphoria” (HBO, 2019) также заимствует многие сюжетные решения и способы раскрытия персонажей у Тартт. Еще одним примером служит едва намеченная во второй части романа линия отношений Тео и Бориса: «тут начинается зыбкая часть»¹³, впоследствии ставшая сюжетообразующей в романе Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь».

Таким образом, можно выделить целый спектр тем, образов и сюжетов с прогностическим потенциалом; они обозначаются Тартт, но полноценно развиваются в других произведениях американской культуры. В этом также

угадывается социально-антропологический контекст романов Тартт, наиболее близкая современности его часть. Прагматика произведений писательницы видится в особом рода художественной соблазнительности, достигаемой одновременно за счет рецептивных конвенций и нарративной логики¹⁴: повествовании от первого лица, использовании фигуры «ненадежного рассказчика»¹⁵, апелляции к читателю.

Романы Тартт можно воспринимать как историю становления героев, сопряженную с мотивами учителя / ложного учителя, разрушительной / созидательной силы искусства, совмещающей жанровые признаки детектива, университетского романа, психологической прозы, романа воспитания. Они представляются частью единого метатекста о взрослении, в котором реализуются инвариантные в творчестве Д. Тартт модели: одиночество героя в собственной семье, ее неприятие (Ричард «Тайная история», Гарриет «Маленький друг») или утрата (Тео «Щегол»), постижение мира через литературу («Тайная история», «Маленький друг») или искусство («Щегол»), детективная составляющая, обращение к ключевому в жизни героя событию, связанному с его инициацией.

Примечания

¹ Черноземова Е. Н. Функция экфрасических обращений в романе Донны Тартт «Тайная история» // Горизонты гуманитарного знания. 2016. № 4. С. 57–69.

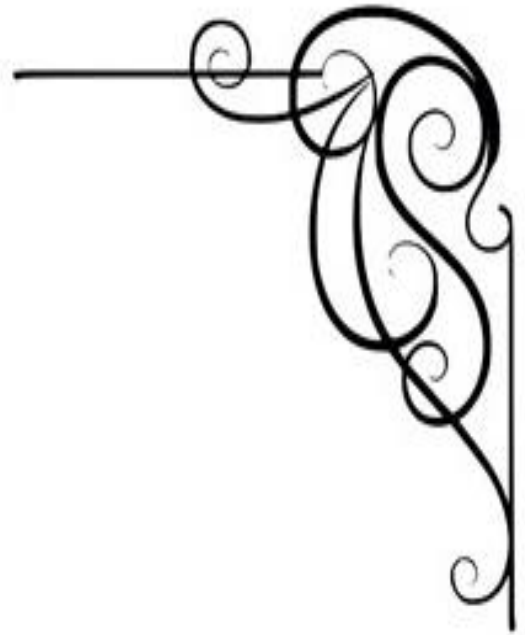
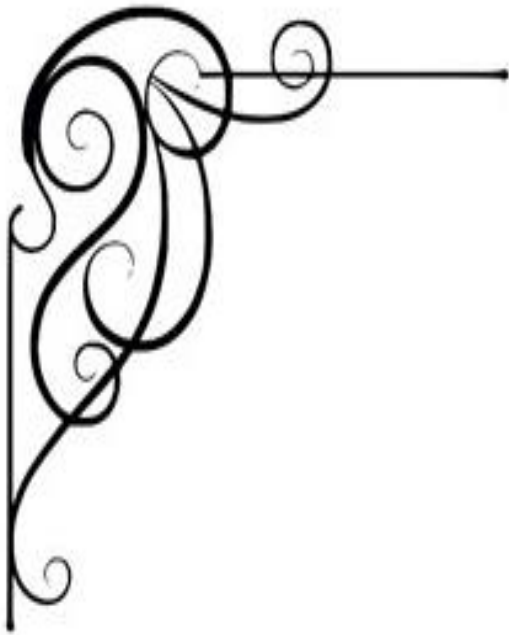
² Гаранина А. Е. Жанровая специфика романа «Тайная история» Донны Тартт // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. Уфа: Башкирский государственный университет, 2017. С. 40–44.

³ Назирова Э. И. Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная История» [Электронный ресурс] // Язык. Культура. Коммуникация. 2016. № 2 (6). С. 31. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/375/477> (дата обращения 18.12.2018).

⁴ Анцыферова О. Ю. Южный миф и роман Д. Тартт «Маленький друг» // Филология и культура. 2015. № 2 (40). С. 165–170.

⁵ Ищенко Е. Н., Попова М. К. Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт «Щегол» // Вестник Балтийского федерального университета им. Канта. 2016. № 2. С. 66–73.

- ⁶ *Турьшева О. Н.* Прагматический подход в литературной науке // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015 № 1 (39) С. 150–159.
- ⁷ *Венедиктова Т. Д.* Актуальная метафорика чтения (попытка описания) // НЛЮ. 2007. № 5. С. 468–478.
- ⁸ *Цветкова М. В.* Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского государственного университета. 2010. № 3 (2) С. 8–13.
- ⁹ *Эмерсон Р. У.* Молодой американец // Овсянников М. Ф. Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 291.
- ¹⁰ *Viner K. A.* Talent to Tantalize [Электронный ресурс] // The Guardian. 2002. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/19/fiction.features> (дата обращения: 10.01.2021).
- ¹¹ *Королева С. Б.* «Просветленное понимание в награду»: Россия в британском шпионском романе XX века // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 310–331.
- ¹² *Тартт Д.* Щегол: роман / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: Corpus, 2015. С. 320.
- ¹³ *Тартт Д.* Указ. соч. С. 248–249.
- ¹⁴ *Зенкин С. Н.* Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2002. С. 48–52.
- ¹⁵ *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 90–93.



Национальная литература в пространстве культуры



УДК 82.0

**КОНЦЕПТ „GERECHTIGKEIT“ В ПОВЕСТИ
Г. ФОН КЛЕЙСТА «МИХАЭЛЬ КОЛЬХААС»
В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЫ**

С. Н. Аверкина

доктор филологических наук,
директор НОЦ «Центр немецкого языка и культуры
Германии, Австрии и Швейцарии»,
профессор кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н.А. Добролюбова,
Нижний Новгород, averkina.svetlanalunn@mail.ru

Аннотация. В статье ставится проблема амбивалентности концепта «справедливость» в немецкой концептосфере. Доказывается, что ядро концепта формировалось под влиянием общеевропейской культурной традиции, которая берет начало в античности. Для немецкой культуры переломным становится XVI век, период Реформации. В исследовании доказывается, что это период максимально интенсивного смещения значения лексем «справедливость» и «правда». Принципиальным является и факт, что эти слова не однокоренные. Подчеркивается, что в немецком языке, окончательно сложившемся после перевода Мартином Лютером Библии, концепт «справедливость» в связи с этим вербализуется двумя разными способами. Двойственность исследуемого концепта дала основание для создания множества прецедентных художественных текстов с драматичным содержанием. Один из них – повесть Г. фон Клейста «Михаэль Кольхаас», в которой тема перехода справедливости в жестокую несправедливость является центральной. Отмечается, что проблема амбивалентности концепта «справедливость» в немецкой культуре до сегодняшнего дня не теряет своей актуальности как в научном, так и юридическом дискурсах.

Ключевые слова: концепт, теория справедливости, актуализация концепта, Г. фон Клейст, «Михаэль Кольхаас», способы вербализации концепта.

**THE CONCEPT OF JUSTICE IN H. VON KLEIST'S
NOVEL „MICHAEL KOHLHAAS“
IN THE CONTEXT OF GERMAN CULTURE**

Svetlana N. Averkina

Dr. Sci., Professor,
Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN),
Nizhny Novgorod, averkina.svetlanalunn@mail.ru

The article is devoted to the problem of ambivalence of the concept of justice in the German language. It proves that the core of the concept was formed under the influence of the European cultural tradition. It is stressed that at the same time the 16th century – the age of Reformation – became a turning point in terms of the concept's development in German culture. It is argued that this period meant intensive processes of semantic changes for such significant words as “justice” and “truth”. The article also stresses the fact that these words in the German language are not cognate. It is important to take into account that the concept of justice is therefore verbalized in two different ways in the national German language (developed in its modern form under the strongest influence of Martin Luther's translation of the Bible). The ambiguity of the concept gave rise to many precedent texts with very tense dramatic plots. Von Kleist's novel “Michael Kolhaas” can serve as one of the brightest examples of such texts. The novel is focused on the problem of justice transforming into cruel injustice. It is pointed out that nowadays the ambivalence of the concept of justice in German culture engenders many studies in humanities and is extensively reflected in juridical discourse.

Key words: concept, the theory of justice, actualization of a concept, H. von Kleist, “Michael Kolhaas”, ways of a concept's verbalization.

Традиционно в центре исследований немецкой концептосферы оказываются такие универсалии, как «порядок» (*Ordnung*) и «долг» (*Pflicht*). Они восходят еще к средневековому кодексу чести. Однако для многих немецких мыслителей не менее значимой является концепт «справедливость» (*Gerechtigkeit*), вокруг которого много веков идут непримиримые споры как философов, теологов и писателей, так и политологов, экономистов и юристов.

Смысловый центр или, иначе говоря, ядро концепта формировалось на протяжении нескольких веков немецкой истории. Отсюда и разные варианты его актуализации, зависящие от преобладающей религиозной и эстетической традиции:

– габсбургский мир глубоко связан с барочными эстетическими концепциями, католицизмом, полифонизмом культур: славянской, австрийской, еврейской;

– многоязычная Швейцария отличается культурным многообразием; ее немецкая часть сформировалась в значительной степени под влиянием феномена прямой демократии и принципа нейтралитета, который существует только в одной стране;

– для Германии основным фактором будет являться многовековая раздробленность, стремление к воссоединению, скрепляющей национальной идее.

Прежде чем говорить о различиях в вербализации концепта «справедливость», следует отметить, что у него есть длительная общая европейская история. Известны древние, дохристианские, укорененные в архаической мифологии, варианты актуализации рассматриваемого концепта. Большую роль концепт «справедливость» играл в период формирования средневековых государств, в процессе развития европейской городской культуры, цехового производства, международной и межрегиональной торговли и особенно во время зарождения и развития идей Реформации.

Начиная с античности существует несколько базовых теорий справедливости, которые, встречаясь с национальной традицией, составляют смысловой пласт концепта. Следуя платоновской традиции, справедливость свойственна самой природе, является неким порядком, ею же созданным¹. Она не базируется на праве, а является выражением личного отношения к жизни, персонального жизненного кодекса. Один из оттенков значения этого греческого слова предполагает интерпретацию понятия как «стремление к счастью», «жизнь в счастье» и является высшей ценностью для мира думающих людей.

Аристотель также трактует справедливость как вечную, неизменную субстанцию, к которой прикасается душа каждого. В счастливом государстве каждый должен стать частью этой большой справедливости и выполнять свой долг в меру возможностей. Однако, кроме общей справедливости, он выделяет

справедливость в межчеловеческих отношениях, которая, в свою очередь, разделяется на «справедливое в распределении материальных благ» и «равенство в правах»².

Эти идеи в XX веке не утратили своего значения и являются общепринятыми политическими идеями во всех государствах, претендующих на то, чтобы называть свои политические формы правления справедливыми.

Другая базовая теория справедливости утвердилась в XVII столетии; она связана с идеями рационализма. Т. Гоббс, Дж. Локк, отчасти Ж.-Ж. Руссо, борясь со все более преобладающим в социуме принципом *bellum omnia contra omnes*, развили концепцию «общественного договора», который делает возможным усмирение страстной и часто несправедливой (относительно других граждан) человеческой натуры³. Романтики же поставили возможность какого-либо «общественного договора» под сомнение. Создавая концепцию «нравственного императива», Кант говорит о трагическом разрыве, некоем зазоре между бытием и человеческим законом.

Сегодня огромную роль в развитии теории справедливости играют американские ученые, в частности, Джон Ролз – политический философ, теоретик концепции социального либерализма в области внутреннего и международного права, которая в своем идеальном воплощении должна лежать в основе политики США. Его теория справедливости базируется на понятии «благо» (*fairness*). В популярной работе «Теория справедливости» Ролз следует традициям европейских философов и оперирует понятием «общественный договор», возводя его на более высокий уровень абстракции. Он считает, что справедливость входит не только в зону личной ответственности отдельных людей, но должна строиться на основе институтов, регулирующих распределение выгоды по приемлемому для всех принципу⁴.

Философы-антропологи В. Беньямин и Ж. Деррида и многие другие мыслители XX столетия критически трактуют возможность справедливости на уровне государственных институтов и предлагают воспринимать

справедливость как чисто метафизическое понятие, точку отсчета, имманентную праву, но не имеющую четких очертаний как категория.

Похожие идеи высказывают и современные теоретики анархического социализма, поддерживающие идею развития свободных ассоциаций. Общество, интегрированное через свободные объединения людей, ассоциации, было бы порядком, свободным от господства. Это принцип абсолютной демократии, положенный в основу трудов философов Франкфуртской школы, которые полагали, что демократия должна быть объединена с нравственностью, а этика нового типа – с философией и политикой.

Так, мыслители разных эпох, говоря о справедливости, осознавали острую необходимость «изменить мир». Но в большинстве случаев, сталкиваясь с реальностью, благие намерения оборачивались утопией. В немецкой культуре было множество вершинных точек поиска социальной справедливости. Практически всегда они были связаны с развитием национального самосознания и часто приводили к трагическим последствиям. Примечательно, что в немецком языке разрыв между двумя базовыми элементами содержания концепта «справедливость» (*Gerechtigkeit versus Wahrheit*) является очевидным и весьма глубоким.

Проанализируем способы вербализации концепта «справедливость» в немецком языке. Он выражается двумя основными рядами слов, восходящих к двум разным корням⁵:

1. Ряды слов, образованные от корня *wahr – veritus* (lat), *wāra ahd.* – «договор, верность» (*Vertrag, Treue*); *bewären – beweisen, zeigen, sich als geeignet erweisen* (mhd. *sich als echt bewären*) – «доказывать, показывать»; *wahrsagen* – «предсказывать» (*waersege frühhd. Prophezeiung*); *in Wahr nehmen* – «охранять, поддерживать» („wara“ ahd. – *Acht, Obhut, Aufmerksamkeit*), *varrhütten aisl.* – «закрывать, беречь» (*aufpassen, schützen*); производный предлог времени *während* обозначает длительность, установку на будущее.

Базовый элемент содержания концепта, формируемый и выражаемый этим рядом слов, связан с такими характеристиками, как «защищенное», «подлинное», «длящееся», «направленное в будущее».

2. Ряды слов, образованные от корня *rechtt – aufrichten, recken, geraderichten-helfen / Sorgetragen (latrectus)* – «выпрямлять», «агрессивно», но в определенных источниках со значением «помогать», «брать на себя заботы»; *richten, lenken, führen, herrschen, regieren (lat. reg, reggere) – rex (lat.)* – однокоренные слова, имеют значение власти, уверенности в правоте (*König, Rektor, Regent, direkt, korrekt*); есть значение, указывающее на материальность понятия – не просто «правило», но некий свод правил на деревянной доске (*Regel von regula, Stück Holz, Richtschnur*); еще одно значение от *fragen, ersuchen, rogare lat.* – «расследовать», «расспрашивать»; *rechnen ordentlich machen und zugleich sittlich gut* – «высчитывать», значение связано с базовым концептом немецкой культуры «порядок», «приводить в порядок», «упорядочивать» и одновременно стремлением быть хорошим с точки зрения нравственности / традиции; *recht als richtig – Gesetz gemessen, geboten entsprechend und sittlich gut, Gericht* – здесь подчеркивается соотнесенность с законом, соответствие ему; *rechte Seite (Hand)* – правая рука понимается как рука, которой следует писать (левшей долгое время преследовали, переучивали).

Базовый элемент содержания концепта, формируемый и выражаемый этим рядом слов, определяется понятиями «управление», «власть», «наказание»; в нем выражена поляризация правильного и неправильного.

Сопоставляя эти два базовых ряда вербализации концепта в немецком языке, можно прийти к выводу о существовании смыслового напряжения между разными его элементами. Оно становится особенно очевидным при анализе прецедентных текстов художественной литературы. Можно говорить об особой немецкой традиции критического отношения к концепту, идущей от теоретиков направления «Бури и натиска» и остающейся актуальной и сегодня. В этой статье мы остановимся на тексте, в котором в концентрированном виде выражен

трагический разлом внутри концепта, на истории Михаэля Кольхааса, современника Мартина Лютера.

Эта историческая повесть Генриха фон Клейста посвящена парадоксу невозможности существования справедливости и вечного желания найти ее. Она написана на историческом материале эпохи Реформации из критической перспективы эпохи романтизма – первого глобального экзистенциального кризиса, охватившего Европу после событий французской революции⁶.

Генрих фон Клейст прожил короткую жизнь, полную разочарований, потерь, трагедий. Повесть «Михаэль Кольхаас», ставшая одним из самых известных его произведений, была впервые опубликована в виде фрагмента в 1808 году. Последние годы своей жизни автор провел в состоянии глубокого отчаяния, что во многом отражено в новелле.

Проблема справедливости-несправедливости в новелле касается всех персонажей. Резко трагично она окрашивает судьбы четырех основных героев: Михаэля Кольхааса, его жены Лисбет, слуги Херзе и юнкера Венцеля фон Тронки. Каждый из них – активный и пассивный вершитель справедливых и несправедливых действий. К каждому из них несправедлива судьба. Каждый – сам несправедлив к кому-либо.

Сам Михаэль Кольхаас является наиболее ярким выразителем идеи невозможности найти справедливость. Погрязнув в честолюбии, он совершенно забывает о близких. Возникает диссонанс с внешним миром, поскольку тот не отвечает представлениям о нем персонажа. Власти не откликаются на его просьбы, все те, кто хочет ему помочь, бессильны, их потуги непременно кончаются неудачей. Здесь стоит упомянуть и порыв жены, обречшей себя своим поступком на верную гибель, и попытку градоправителя Генриха фон Гейзау оказать помощь Михаэлю. Ни связи, ни амбиции, ни душевная доброта не в силах противостоять несправедливости этого мира. В переломный момент своей жизни Кольхаас начинает вершить самосуд: «Пусть Господь никогда не простит меня, как я никогда не прощу юнкера Тронку»⁷.

Справедливость – понятие более чем относительное, ибо оно, с одной стороны, означает соответствие совершенным деяниям, а с другой – является добродетелью. Часто эти критерии несовместимы. Так, не сошлись во мнениях два горячо любящих друг друга человека. Для Лисбет правда была в прощении: «Прости врагам твоим; делай добро и тем, что ненавидят тебя». Милая, нежная Лисбет видела свое счастье в семье. Успокоение мужа, пусть и не получившего желаемого, было бы величайшей радостью для нее. Лисбет не могла дать искренней и полной поддержки Кольхаасу. Но и она несправедлива в том, что не остановила его вовремя.

Тяжело пережить несправедливость нравственную. Она жжет города, разъединяет людей. Первый, кто ощутил всю боль неправоты физически, был Херзе. Поистине несправедлива была судьба к преданному слуге Михаэля Кольхааса. Он, так преданно защищавший то, что было ему доверено, казалось бы, и вовсе забыл про себя. Добивался крыши над головой для лошадей, еды для них, хороших условий. Когда поход к реке с лошадьми обернулся плохими для него последствиями, преданный слуга перенимает образ мыслей своего господина. «Херзе <...> подбросил в воздух шапку и радостным голосом сказал, что велит сплести себе ременную плетку о десяти узлах – тут-то уж юнкер научится коней скребницей чистить», – такова была его реакция на призыв главного героя к возмездию. Месть – вот что скрывается за словом «справедливость» теперь, и ведет она к деспотизму, жестокости, убийству ни в чем не повинных людей.

Концепт «справедливость» вовлекает в проблематику повести и юнкера фон Тронку. Его имя упоминается в произведении бесчисленное множество раз до появления его самого в качестве действующего лица повести; на этот момент он уже в воображении читателя представляется инфернальной личностью. Однако в реальности повествования он оказывается слабым юношей, не имеющим почти никакого отношения к всевозможным проявлениям социальной несправедливости, в частности, к истории с взиманием платы за проезд. Вина юнкера в его безответственности: малодушие, пассивность и безразличие стали

преградой на пути к должному поведению, соответствующему его социальному статусу.

Особенность актуализации концепта «справедливость» в повести состоит в том, что все ее герои не только оказываются жертвами несправедливости, но в поисках справедливости сами становятся несправедливыми по отношению к другим. В повести вскрывается парадоксальная противоречивость самого концепта (справедливость должна быть для всех и не может быть одинакова для всех); более того, в ней выявляется принципиальное – трагическое – несовпадение прагматической, земной справедливости (личной, социальной) и справедливости высшей, божественной. Жизнь, как становится ясно из разворачивания сюжета повести, справедлива к героям в своей несправедливости. Так или иначе, каждый волею судеб получает свое⁸.

Михаэль Кольхаас как представитель эпохи Реформации воспринимает происходящую с ним несправедливость как нечто нелогичное, неправильное. Он признает право на правду и истинность врожденным. Это и становится основной дилеммой, двигающей сюжет повести. Удивительно, что поставленная через двести лет после эпохи Реформации проблема невозможности однозначного определения границ между «справедливым» и «несправедливым» остается и сегодня в высшей степени актуальной, а способность одного превращаться в противоположное продолжает тревожить человечество⁹.

Примечания

¹ Платон. Государство // Платон. Диалоги. М.: АСТ: Астрель, 2012. С. 34–89.

² Доватур А. И. «Политика» Аристотеля // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975–1983. Т. 4. С. 38–57.

³ Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково Поле, 1998. С. 134–213.

⁴ Современная западная философия: энциклопедический словарь / Российская акад. наук, Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2009. С. 307–309.

⁵ *Köbler G.* Gerechtigkeit [Эл. ресурс] // Deutsches Etymologisches Wörterbuch. URL: <http://www.koeblergerhard.de/der/DERW> (дата обращения: 22.12.2020).

⁶ *Kleist H.* Michael Kohlhaas [Эл. ресурс]. URL: https://fictionbook.ru/author/heinrich_von_kleist/michael_kohlhaa (дата обращения: 22.12.2020).

⁷ *Клейст Г.* Михаэль Кольхаас [Эл. ресурс]. URL: https://royallib.com/book/kleyst_genrih/mihael_kolhaas.html (дата обращения: 22.12.2020).

⁸ *Toszman J.* Ewiger Kampf um Gerechtigkeit [Эл. ресурс]. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/ewiger-kampf-um-gerechtigkeit.1013.de.html?dram:article_id=261237 (дата обращения: 18.09.2020).

⁹ *Voßkuhle A., Gerberding J.* Michael Kohlhaas und der Kampf ums Recht // Juristen Zeitung. 2012, 19. S. 917–925 (9).

УДК 821.111

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ОПЫТА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В «РУССКОМ» РОМАНЕ Х. УОЛПОЛА «ТЕМНЫЙ ЛЕС»

Т. Г. Теличко

кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной литературы
Донецкого национального университета,
Донецк, ДНР, telitan903@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ «русского» романа Х. Уолпола «Темный лес» (1916) в контексте традиции военной прозы и поэзии начала XX в. (Э. М. Ремарк, А. Толстой, Р. Олдингтон, У. Оуэн, И. Розенберг) с характерной для нее гуманистической составляющей. Отмечается важность мотива духовной стойкости как лейтмотива творчества писателя, обеспечивающего развитие военной темы в экзистенциальных параметрах. Выявляется символическая насыщенность художественного языка романа, обусловленная сопряженностью тем России и войны и актуализацией мотива тайны, рассмотренной автором в широком спектре смыслов (от национального до онтологического).

Ключевые слова: Первая мировая война, Хью Уолпол, «свой – чужой», «мир – война», национальная идентичность, тема России.

ARTISTIC COMPREHENSION OF THE FIRST WORLD WAR EXPERIENCE IN H. WALPOLE'S "RUSSIAN" NOVEL *THE DARK FOREST*

Tatiana G. Telichko

PhD, Associate Professor,
Donetsk National University,
Donetsk, DPR, telitan903@gmail.com

The article analyses H. Walpole's "Russian" novel *The Dark Forest* (1916) in the context of the war literature tradition of the early 20th century (E. M. Remarque, A. Tolstoy, R. Aldington, W. Owen, I. Rosenberg) with regard to its humanistic component. The important motif of spiritual strength is considered as a leading idea of the writer's work, which determines the development of the war theme within the existential parameters. Symbolic intensity of the novel language is stipulated by the overlap of the "Russian" theme and the war theme, as well as the actualization of the mystery

theme, regarded by the writer in the general spectrum of meanings (from the national to the ontological).

Key words: First World War / Great War, H. Walpole, “one’s own – alien”, “peace – war”, national identity, the “Russian” theme.

Первая мировая война в истории европейской цивилизации ознаменовала окончательный переход от традиционного, все еще относительно стабильного, XIX века к веку XX с его эсхатологической доминантой. Предчувствие «конца века», усиленное катастрофой 1914 года, обусловило формирование трагического мироощущения человека нового столетия с характерной для него болезненной потребностью обретения своей «самости» как призрачной возможности возвращения утраченной гармонии. Закономерно, что в военной прозе этого периода проблема самоидентичности зачастую становится центральной, что обуславливает специфику интерпретации характерных для военного нарратива оппозиционных пар: «свой – чужой»; «мир – война» (произведения Р. Олдингтона, Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя). Среди многочисленной литературы, посвященной теме Первой мировой войны, выделим роман Хью Уолпола «Темный лес» (1916), – произведение не столь масштабное, по сравнению с романами упомянутых писателей, но представляющее несомненный интерес для исследования.

Английский писатель Хью Уолпол (Hugh Walpole, 1884–1941) о войне знал не понаслышке. Причем свой личный военный опыт он приобрел в Карпатах в составе Русской армии. За участие в боях был награжден Крестом Св. Георгия.

Россия появляется в его биографии не случайно. Как и многие английские писатели начала XX века, Уолпол открывает для себя Россию, прежде всего, как читатель. Увлеченность русской литературой заставляет его совершить довольно неординарный поступок: с запасом знаний о стране, почерпнутом из русских романов, с убежденностью, что «тайна бытия скрыта в самом сердце России»¹, без знания языка, писатель едет в Россию с искренним желанием постичь ее «тайну». Кроме того, в ситуации вынужденной пассивности Уолпола (по

причине сильной близорукости писателю было отказано в мобилизации) поездка в Россию казалась ему возможностью что-то сделать, изменить, найти новый источник вдохновения. Русский опыт действительно оказался «свежим творческим импульсом» и реализовался в «русских» романах писателя «Темный лес» (*The Dark Forest*, 1916) и «Таинственный город» (*The Secret City*, 1919). Объединенные историей России, общей фигурой рассказчика (писатель Дорвард) и переходным персонажем (Семенов), эти романы целесообразно рассматривать как дилогию о России.

Действие романа «Темный лес» происходит в Галиции во время отступления русской армии в 1915 году. При анализе важно, на наш взгляд, учесть время выхода романа. Известно, что публикации наиболее известных романов о войне – Олдингтона «Смерть героя», Ремарка «На западном фронте без перемен», Хемингуэя «Прощай, оружие» – приходятся на 1929 год. Роман Уолпола публикуется намного раньше – в 1916 году. Отсутствие временной дистанции по отношению к изложенным событиям (которая, по-видимому, была необходима для осмысления военного опыта для Олдингтона, Ремарка, Хемингуэя) объясняет некоторую спонтанность и хаотичность в стиле романа Уолпола и одновременно «свежесть» и непосредственность впечатлений. Арнольд Беннет в своем письме к Уолполу пишет: *You attempted an exceedingly dangerous feat, – making fictions out of a mass of violent new impressions that could not possibly have settled down into any sort of right perspective in your mind <...>*² («Вы отважились на чрезвычайно опасный подвиг – создать литературу из потока ярких, непосредственных впечатлений, которые, вероятно, еще не улеглись в вашем сознании в нужной перспективе» (перевод наш. – Т. Т.). Стремление автора передать, прежде всего, впечатления о войне, особенности «воздействия войны на душу человека» (*effect of war upon the human soul*)³, принципиальная субъективность изложения, эффект «личного присутствия» повышают в уолполовском романе роль лирического начала и делают его близким окопной поэзии, особенно творчеству У. Оуэна и И. Розенберга. Основным для поэтов оказывается передача непосредственности впечатления,

что, в частности, достигается намеренной безыскусностью стиля. Английский исследователь Дональд Дэви считает поэзию Оуэна и Розенберга «достоверным, из первых рук, свидетельством» судьбоносного момента, «вершинного переживания» в сфере национальной психологии⁴. Не история, а судьба нации, не хроника событий, а исследование психологии англичанина, который после событий на Сомме и под Ипром⁵ подошел к порогу сознания героев Достоевского. «В “Отпевании обреченной юности” Оуэна, – пишет Дэви, – англичанин подведен к критической точке, когда, подобно Ивану Карамазову, он “возвращает Богу билет”» (перевод наш. – Т.Т.). (*In Owen’s ‘Anthem for Doomed Youth’ an Englishman is brought to the point where, like Ivan Karamazov, he ‘returns God the ticket’*)⁶. Уолпол в романе «Темный лес» также передает психологическое состояние своих героев, близкое состоянию героев Достоевского, и, хотя против Бога они не бунтуют, вопрос Ивана Карамазова «какая же гармония, если ад» задать могли бы.

Реалистический аспект в изображении войны с ее ужасами, безусловно, силен в романе. Образ войны предстает уплотненным, прежде всего, за счет звукового лейтмотива – «ужасающий шум» (*terrific noise*), вызывающий головную боль (*sick-headache*); лейтмотивного запаха от смешения крови, пыли, грязных тел (*smell of dried blood, unwashed bodies, dust*); через передачу физических ощущений пронизывающего холода (*it was bitterly cold*), ужасной жары (*terrible heat*), голода; наконец, через внешнее проявление чувства страха (*voice trembled; body was shaking; hand gave little startled quivers*). Однако Уолпол не ограничивается рамками физиологии, и героями движет не инстинкт самосохранения. Ремарк в романе «На западном фронте без перемен» пишет о проявляющемся под воздействием страха биологическом начале в человеке: «Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, а спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты не в людей, – какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках? В их облике за нами гонится сама смерть <...>, нами владеет бешеная ярость, мы уже не бессильные жертвы, ожидающие своей судьбы,

лежа на эшафоте; теперь мы можем разрушать и убивать, чтобы спастись самим, чтобы спастись и отомстить за себя <...>»⁷. Для Уолпола важны те же мотивы, что и для Ремарка, – победа над смертью, жажда жизни, преодоление в себе жертвы. Однако «жажда жизни» в романе Уолпола не исчерпывается биологическим фактором, победа над страхом означает, прежде всего, победу духовную, сам факт физического существования теряет свой смысл перед силой Духа. Актуализация мотива духовной стойкости способствует тому, что война в романе, по словам М. Стин, предстает «скорее борьбой духовной, чем материальной; это война внутри войны» (*It is the spiritual struggle which he shows us, rather than the material one; it the war behind the war*)⁸. Первоначальный вариант названия романа Уолпола – *Death and the Hunters* («Смерть и охотники»). Символическая оппозиция, вынесенная в первоначальное название романа, по сути, продолжает лейтмотивную для всего творчества Уолпола тему стойкости. Помимо реальной войны как таковой, в романе речь идет о внутренней войне, своей для каждого из героев. Драматичная сама по себе ситуация (война) драматизируется еще больше и персонифицируется, поскольку трансформируется в борьбу, которую человек ведет с самим собой в момент наивысшего испытания его души на стойкость: *Germany was of no importance <...> compared with the histories of the individual souls that were now in the making*⁹. Метафорическая «охота за Смертью» воплощает страстное стремление каждого из героев преодолеть своего *внутреннего* врага – Страх, который низводит человека до жалкого уровня жертвы. Смерть в романе постоянно меняет свой облик, словно олицетворяя неуловимость тайны бытия. В сознании героя одна страшная картина сменяется другой: ужасный дядюшка из глубины его детских страхов, чудовищный образ мертвого солдата, страшный старик из деревни, охваченной эпидемией холеры... Пока автор не подводит героя к отрицанию смерти как таковой: *Death... <...> Now as I was, as I believed, at last face to face with it, I saw that one was simply face to face with oneself*¹⁰ («Смерть ...<...> Сейчас, когда я был уверен, что нахожусь наконец лицом к лицу к смерти, я вдруг понял, что

это просто встреча с самим собой» (перевод наш. – Т. Т.). «Охота за смертью», таким образом, олицетворяет и «путь героев к себе», поиск своей Самости (*das Selbst*). Путь героев вглубь себя совпадает в художественном мире романа с их продвижением в глубь темного леса, который одновременно предстает как место инициации и как линия фронта. Как символическое воплощение души, образ темного леса придает психологическому аспекту основное, доминирующее звучание в романе. *Психологическая* интерпретация образа леса связана с существующими иными уровнями трактовки: *национальным* – в образе темного леса скрыт ключ к уолполовской России; *онтологическим* – лес предстает в романе средоточием тайны бытия. Последняя интерпретация в романе Уолпола реализована отчасти с помощью параметров сказки. Лес предстает «заколдованной землей врага» (*The Enchanted Ground of the Enemy*¹¹).

Все уровни связаны с реализацией мотива тайны (души, России, мира). Поскольку лес скрывает то, что *увидеть* оптическим зрением невозможно, в восприятии его героями романа активизированы органы слуха, обоняния и осязания. Примечательно, что одна из глав носит название *The Invisible Battle*. Сражение в глубине леса действительно остается невидимым для героев, поскольку как бы они ни стремились, им не удастся стать ее участниками, они только *слышат* это сражение. Монотонность взрывов напоминает звук «захлопывающихся гигантских дверей», словно врат ада, препятствующих проникновению в тайну темного леса. С символикой тайны связана иная трактовка названия главы. Второе значение *invisible* – «тайный, скрытый», смысл которого доступен лишь «внутреннему» зрению. «Тайная битва» может означать невидимую для постороннего взгляда борьбу человека с самим собой.

Образ ада, иного мира, возникающий благодаря звуковым ассоциациям, подкрепляется передаваемыми в романе ощущениями невыносимой жары, удушья: *burning suffocating sunlight; green oven; a feeling of suffocation*; перекликается с *нелесным* запахом крови, человеческой плоти, грязной одежды. Активизация слуха, обоняния, тактильных качеств за счет ослабления

зрительных способствует передачи эмоциональной доминанты состояния человека на войне – страха.

У каждого это война «своя», со своим «внутренним» врагом, таким образом, «разъединяющая» и заставляющая испытывать неизбежность одиночества. В то же время Уолпол учитывает и изначальный коллективный, «соборный» характер войны¹². «Соборность» связана с неременной для войны оппозицией «свой – чужой», которая обязательно реализуется в любом военном романе. В военном романе начала XX века эта оппозиция усложняется: в восприятии человека на войне *чужой* – это и тот, против кого воюешь, и тот, кто не воюет. Джордж Уинтерборн, герой романа Р. Олдингтона «Смерть героя», во время отпуска в Лондоне отчетливо ощущает себя «чужим среди своих». Мир в военном романе этого периода предстает расколотым не только на «свой» – «чужой», но и на собственно «мир» и «войну». Эта вторая оппозиция в основном и определит трагедию потерянного поколения. Герои уолполовского романа отказываются принимать любые признаки существования иной жизни – мирной: *Where's the Connexion between That and This?*¹³. С другой стороны, образ «врага» в романах о Первой мировой войне порой предстает лишенным отчетливого враждебного контекста. Так, у Ремарка читаем: «Под одной из касок – темная острая бородка и *глаза*, пристально глядящие прямо на меня. Я поднимаю руку с гранатой, но не могу метнуть ее в эти *странные глаза*»¹⁴; или у А. Н. Толстого («Хождение по мукам»): «И здесь же, в телеге, без передних колес, лежал раненый австриец, в голубом капоте, – желтое личико, мутные *тоскливые глаза*»¹⁵; у Уолпола герой случайно находит письма немецким солдатам от возлюбленных, сестер, братьев; письма, написанные детским почерком: *In such a place, those words*¹⁶. В отличие от инстинкта выживания, стирающего различия и объединяющего людей в один биологический вид, встреча *глаза в глаза*, соприкосновение *душ* способствуют объединению на другом уровне. Если биологическое разжигает вражду, то духовное активизирует самое главное человеческое свойство – сострадание, сочувствие. Авторы каждого из

упомянутых здесь военных романов видят в человеке и то и другое, хотя и в разных соотношениях. Объединяющий их гуманистический пафос подчеркивает все-таки победу человеческого в человеке, победу, быть может, даже ценою жизни, как у Оуэна в «Странной встрече»: *I am the enemy you killed, my friend* («Мой друг, я враг, тобой вчера убитый» – пер. М. Зинкевича (курсив наш. – Т.Т.)).

Общечеловеческая доминанта в романе Уолпола обуславливает и особенности развития центральной ситуации «англичанин на чужбине» и решения важнейшей для «русской» диалогии писателя проблемы национальной идентичности. Герои-англичане, включенные в русский контекст, поглощенные русской далью, предстают не только и не столько иностранцами, сколько странниками. Этому способствует совмещение в романе пространств России и войны, что усиливает атмосферу бездомности и бесприютности: *<...> always with us that harassing fear that we had now no ground upon which we might rest our feet, that nothing in the world belonged to us, that we were fugitives and vagabonds by the will of God*¹⁷ («*<...>* нас изнурял постоянный страх: нет у нас земли, на которой могли бы отдохнуть наши уставшие ноги, ничего в этом мире нам не принадлежит, мы изгнанники, скитальцы по воле Божьей» (перевод наш. – Т. Т.)). В определенном смысле все в романе – и русские, и англичане – на чужбине, поскольку война – это «иное» место, где действуют «иные» законы, и, изъятые из привычного и понятного мира, все герои чувствуют себя бездомными странниками. Мотив странничества, таким образом, реализует ставший общим местом сакральный статус Руси. Постигание англичанами России, осуществляемое в экзистенциальных параметрах, становится аналогом «хождения в святую землю».

Таким образом, интерпретация темы Первой мировой войны в романе «Темный лес» позволяет включить роман Уолпола в контекст военной литературы (прозы и окопной поэзии) начала XX в., с отчетливым для нее гуманистическим пафосом в решении экзистенциальных проблем. Отличительной же особенностью романа можно считать доминанту духовного

начала, что способствует утверждению темы духовной стойкости как основной в художественном осмыслении трагического опыта Первой мировой войны; а также символическую насыщенность, обусловленную сопряженностью тем войны и России и актуализацией мотива тайны, реализованного автором с учетом психологического, национального и онтологического компонентов.

Примечания

¹ Hergersheimer J. Hugh Walpole: An Appreciation. N.-Y: George H. Doran Company, 1919. P. 20.

² Цит. по: *Hart-Davis, R.* Hugh Walpole. A biography. N.-Y.: Macmillan, 1952. P. 149–150.

³ *Walpole H.* The Dark Forest. L.: Martin Secker, 1916. P. 103.

⁴ *Davie D.* In the Pity // Poetry of the First World War. A Selection of Critical Essays / ed. by D. Hibberd. L.: Macmillan, 1981. P. 110.

⁵ В сражении на Сомме обе стороны потеряли свыше 1,3 млн человек. Английские войска впервые применили танки (15 сентября 1916). В боях у Ипра германские войска впервые использовали химическое оружие (22 апреля 1915 – хлор; 12 июня 1917 – иприт).

⁶ *Davie D.* Указ. соч. P. 110.

⁷ *Ремарк Э. М.* На западном фронте без перемен. М.: ВИТА-ЦЕНТР, 1991. С. 78.

⁸ *Steen M.* Hugh Walpole: A Study. L.: Garden City, N.Y., Doubleday, Doran & Company, 1933. P. 120.

⁹ *Walpole H.* Указ. соч. P. 115

¹⁰ *Walpole H.* Указ. соч. P. 310.

¹¹ *Walpole H.* Указ. соч. P. 99.

¹² В опубликованной в журнале «НЛО» (№ 55, 2002) беседе «Война – место присутствия» И. Каспэ, Е. Ваншенкина и И. Кукулин выделяют особенности современного нарратива о войне. Но многое – проблема индивидуальной войны, соборный, коллективный характер войны, амбивалентность оппозиции «свой – чужой» – характерно уже для романов о Первой мировой войне.

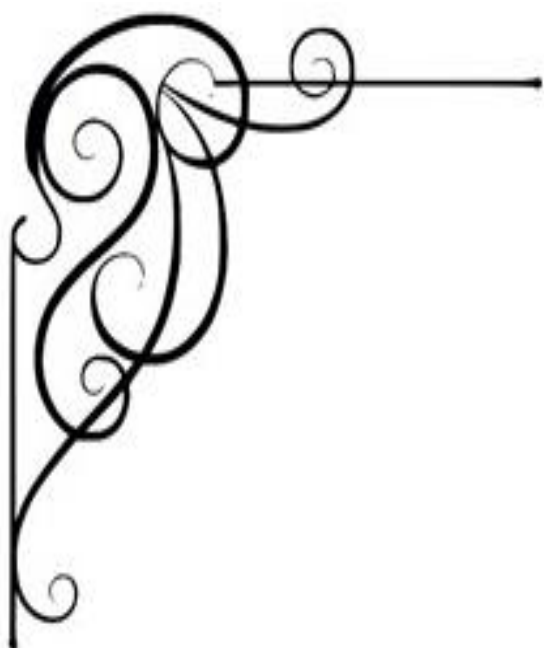
¹³ *Walpole H.* Указ. соч. P. 273 (выделено автором).

¹⁴ *Ремарк Э. М.* Указ. соч. С. 78 (курсив наш. – Т. Т.).

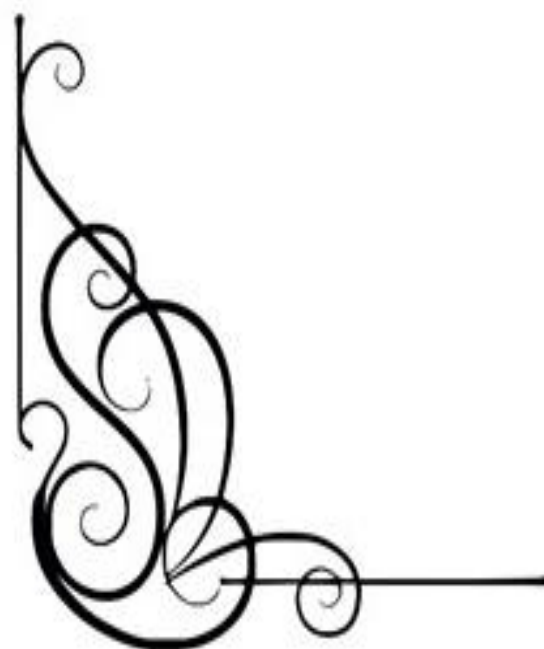
¹⁵ *Толстой А. Н.* Хождение по мукам. М.: Эксмо, 2004. С. 110 (курсив наш. – Т. Т.).

¹⁶ *Walpole H.* Указ. соч. P. 141.

¹⁷ *Walpole H.* Указ. соч. P. 161.



Хроника научной жизни НГЛУ



Сентябрь – декабрь 2020 года

Международный научно-образовательный форум

«Языковая политика и лингвистическая безопасность»

С 1 по 2 октября 2020 года в стенах Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова проходил IV Международный научно-образовательный форум «Языковая политика и лингвистическая безопасность». Форум состоялся при поддержке Комитета Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации по образованию и науке, Министерства образования, науки и молодежной политики Нижегородской области, Нижегородской Митрополии РПЦ, Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы, фонда «Русский мир», ФГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет», Минского государственного лингвистического университета (Республика Беларусь) и ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет».

Форум был посвящен поиску инновационных решений и построения моделей, обеспечивающих лингвистическую безопасность России, на основе солидарной ответственности власти и всех институтов российского гражданского общества за судьбу страны.

Уже ставший традицией, форум объединил более 500 российских и зарубежных ученых и экспертов, представителей политических и общественных институтов, а также представителей академического сообщества. Так, в форуме этого года приняли участие исследователи из Великобритании, Германии, США, Армении, Китая, Украины, Республики Беларусь, Узбекистана, Кыргызстана, Приднестровской Молдавской Республики, Польши, Республики Северная Македония, Республики Сербия, Чешской Республики, Грузии, а также из 24

городов России. Форум проходил на нескольких языках: русский, английский, немецкий, французский, китайский.

В программу форума вошли пленарные и секционные заседания, круглые столы по тематике форума, мастер-классы ведущих политологов и практиков в области преподавания иностранных языков, перевода и переводоведения и смежных наук, презентации лучших практик преподавания иностранных языков и русского языка как иностранного, научно-методические семинары, а также научно-практические семинары для студентов.

Общероссийская научная онлайн-конференция с международным участием
«Перевод и культура: взаимодействие и взаимовлияние»

С 10 по 11 октября 2020 года состоялась IV Общероссийская научная онлайн-конференция с международным участием «Перевод и культура: взаимодействие и взаимовлияние». Организаторами конференции выступили Высшая школа перевода НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, кафедра лингвистики и межкультурной коммуникации Волгоградского государственного университета, Институт интенсивного обучения иностранным языкам при Рурском университете г. Бохума (Landesspracheninstitut in der Ruhr-Universität Bochum) при участии Вологодского и Нижегородского региональных отделений Союза переводчиков России.

В центре внимания исследователей оказались вопросы воздействия фактора культуры на осуществление переводческой деятельности, культурно-обусловленные особенности языковых структур, проявляющиеся при осуществлении перевода. Кроме того, на конференции обсудили проблемы подготовки преподавателей перевода, а также будущих переводчиков с учетом фактора культурной обусловленности перевода как коммуникативно ориентированной посреднической деятельности.

Исследователи обсуждали вопросы на пленарном заседании, круглом столе «Основные принципы подготовки преподавателей перевода», а также в рамках секционных заседаний: «Вопросы и практики перевода», «Вопросы подготовки переводчиков», «Художественный текст в лингвокультурологическом аспекте проблемы его перевода», «Языковая среда, культура, дискурс», «Цифровая среда как новое культурное измерение».

По материалам конференции был выпущен сборник, с которым можно ознакомиться на официальном сайте НГЛУ им. Н.А. Добролюбова.

*Материал подготовлен лаборантом-исследователем НИЛ
«Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной
идентификации» М. Ю. Ковалевой*

Международная онлайн-конференция

«Освоение семантического пространства русского языка иностранцами»

15 и 16 октября 2020 г. в Нижегородском государственном лингвистическом университете проходила международная онлайн-конференция «Освоение семантического пространства русского языка иностранцами». Проект данной конференции, созданный научными сотрудниками НГЛУ, выиграл грантовый конкурс РФФИ. Конференция проходила в формате онлайн на платформе Zoom, а также транслировалась на Youtube.

15 октября состоялось пленарное заседание. Доклады были посвящены механизмам освоения иностранного языка в различных концепциях прагматической лингвистики, РКИ в контексте языковой политики, созданию искусственной языковой среды на уроках РКИ и этапам когнитивного освоения лексики в инославянской аудитории. Также выступающие обсудили новые явления в грамматике русского языка в лингвокогнитивном освещении, ключевые элементы словообразовательного пространства современного

русского языка, лексику IT-сферы в художественном тексте и специфику национального колорита русской речи в Узбекистане. На этом завершился первый день работы конференции.

16 октября проходили заседания различных секций. В рамках секции «Семантическое пространство языка и способы его освоения» спикеры обсуждали некоторые языковые концепты русского языка – «дружба», «святая Русь» «патриотизм», анализировали семантическую адекватность медиатекста, проблемы перевода русской арготической лексики, русский язык и культуру в зеркале перевода и материалы к словарю-тезаурусу как форме представления лексики русского языка. Особенное внимание было уделено семантике различных русских лексем, освоению их иностранцами и корректному использованию носителями, а также использованию латинского языка и медицинской латыни на занятиях РКИ для студентов-медиков.

Вторая секция была посвящена семантике языковых единиц и новому в практике преподавания РКИ. Участники данной секции делились своими методическими разработками и опытом использования различных платформ и форм цифрового контроля, а также методов и материалов обучения на уроках. Докладчики обсудили использование русской литературы, аудиовизуальных мультипликационных текстов, пословиц и поговорок, музыкальных произведений и короткометражных фильмов с целью обучения РКИ. Один из докладчиков обосновал причины необходимости прагматической адаптации текста в аспекте трансляции содержания иностранным студентам, а его коллеги поделились методами выявления и исправления лексических ошибок детей-инофонов в письменных текстах на русском языке. Также на этой секции обсудили возможность изучения активных словообразовательных процессов на занятиях по РКИ и место древних языков в парадигме дисциплин обучения русскому языку как иностранному. Таким образом, на данной секции коллеги обменялись методическими наработками, обсудили проблемы, возникающие у студентов, и альтернативные учебные материалы и платформы для проведения занятий.

Третья секция объединила исследователей национально-культурного компонента в семантическом пространстве языка и методике преподавания РКИ. В рамках секции выступающие рассуждали о национально-языковой картине мира в русском, персидском и китайском языках и в методике преподавания РКИ. Также прозвучали доклады о межъязыковых лакунах и выражении специфических особенностей русского менталитета в лингвокультурологическом аспекте. Выступающие обсудили концепты «безумие» в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» и ее французских переводах, лингвокультурологический аспект концепта «семья» и новые явления в языковой объективации концепта «удача».

Также докладчики поделились методическими разработками для уроков РКИ, в частности, об особенностях изучения произведений В. Шукшина и А. П. Чехова на занятиях по РКИ, обучении русской литературе иностранных учащихся с привлечением игровых технологий, интернет-ресурсов и видеотехнологий.

Последняя, четвертая секция была посвящена проблемам социокультурной и коммуникативной адаптации иностранных студентов в России. Обсуждались проблемы и трудности, которые возникают у студентов в процессе овладения нормами русского коммуникативного поведения, а также различные способы решения проблем коммуникативной и социокультурной адаптации иностранных студентов. Докладчики представили технологии социокультурной адаптации, поделились опытом использования молодежной проектной деятельности, факультативов РКИ и проектов «Пушкин-центра» как инструментов социокультурной адаптации иностранных студентов в России. Заключительный доклад был посвящен диалогу культур и проблеме понимания «Иного» в межэтническом взаимодействии в рамках академического пространства.

Таким образом, в течение двух дней работы конференции ученые, преподаватели и студенты из разных университетов, городов и стран обсудили способы освоения семантического пространства русского языка иностранцами,

изучения национально-культурного компонента в нем, а также приемы и технологии обучения иностранцев русскому языку и способы повышения эффективности адаптации студентов к жизни в современной России.

Международная онлайн-конференция

«Фундаментальные исследования феномена “Счастье”

в междисциплинарном ракурсе»

С 16 по 19 декабря в Нижегородском государственном лингвистическом университете проходила международная конференция «Фундаментальные исследования феномена “Счастье” в междисциплинарном ракурсе». Конференция была организована в онлайн-формате.

16 декабря в 10.30 стартовало пленарное заседание, ставшее первым этапом конференции. После приветственных слов ректора и президента НГЛУ прозвучали научные доклады на самые животрепещущие темы. Выступление Т. Ю. Базарова, доктора психологических наук, профессора Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова была посвящено идее счастья в профессиональных взаимоотношениях, анализу взаимодействия между участниками образовательного процесса или членами одного коллектива. В докладе доктора философских наук Т. С. Паниотовой (ЮФУ, Ростов-на-Дону) обсуждался вопрос о счастливом обществе как утопическом конструкте. Следующие докладчики – почетный профессор НГЛУ, руководитель «Общества российско-германской дружбы» Барбара Лаххайн (Германия, Эссен) и доктор филологических наук Е. Р. Иоанесян (Институт языкознания РАН, Москва) – обсуждали проблемы духовного и телесного счастья, в том числе, сотрудников различных организаций. Доклады доктора филологических наук С. Б. Королевой (НГЛУ, Нижний Новгород) и доктора филологических наук Рафаэлы Божич (Хорватия, Задар) затронули представления о счастье, нашедшие отражение в

литературе Серебряного века и раннего советского периода. Проблема семантики слова «счастье» и других слов этой тематической группы в истории английского языка была раскрыта в выступлении доктора филологических наук Е. Б. Яковенко (Институт языкознания РАН, Москва).

После технического перерыва начались секционные заседания. Спикеры обсуждали концепт «счастье» и его вербализацию в различных языках, интерпретацию этого концепта лексикографами и репрезентацию его различными синтаксическими средствами. Таким образом, концепт подвергся всестороннему рассмотрению, анализу и обсуждению.

Дискуссия на эту тему продолжилась и на следующий день. Участники второй секции под названием «Константа “счастье” в русской концептосфере» анализировали концепт «счастье» в древнерусской литературе, обсуждали его представление в русской философии и изображение в произведениях русских писателей и поэтов разного времени: Бориса Зайцева, Булата Окуджавы, Б. А. Садковского. Также докладчики уделили внимание произведениям, в которых изображено отсутствие счастья, его утрата: творчеству Исаака Башевиса, поэзии Марка Шагала, романам Александра Иванова.

Третья секция, «Фелицитарность современного общества. Счастье человека в цифровом пространстве», носила более практический характер. Ученые обсуждали представления россиян о счастье, методы и способы оценки счастья и потенциальные возможности использования этих оценок для оптимизации процесса онлайн-обучения.

Завершила этот день четвертая секция, «Психофизиологические аспекты счастья. Методы саморегуляции и самоактуализации личности». Выступающие анализировали психофизиологические отображения счастья, проблемы счастья в современной нейроэтике, а также зависимость состояния счастья от эмоционального интеллекта и его связь с эндорфинами. Также докладчики исследовали развитие психологической культуры студентов в концепции

самоактуализации личности, позитивные аспекты и результаты переживания трудных жизненных ситуаций, особенности ценностных ориентаций и пути достижения счастья. Данная секция была сосредоточена не столько на лингвистике, сколько на психологии и социологии.

18 декабря продолжила работу конференции пятая секция: «Проблемы обучения, воспитания, интеллектуального и эмоционального развития личности». Спикеры этой секции сфокусировались на методических и педагогических аспектах данной проблемы. Первые выступления затрагивали проблему иностранного языка как инструмента в работе преподавателя, служащего для решения психолого-педагогических проблем студентов и их интеллектуального и эмоционального развития. Обсуждались вопросы создания комфортной образовательной среды и атмосферы в классе, психолого-педагогических особенностей обучения лиц с ОВЗ, возможностей использования национально-культурных игр в воспитании счастливого ребенка и способов создания положительной мотивации у студентов. Докладчики поделились собственным опытом, рассказав о принципах успешного и комфортного проведения тандемов в области переводоведения, о саморегуляции личности в процессе овладения иностранным языком и о понятии счастья в контексте содержания образовательных результатов подготовки педагога в вузе.

В центре внимания участников шестой секции была «Тема счастья в литературе и кинематографе» с рассмотрением концепта счастья в творчестве отдельных зарубежных писателей: от древнегреческих до современных французских. Исследователи говорили о тематике, жанровых особенностях и традициях, значениях концовок произведений и о том, какое место эти произведения занимают в контексте литературной традиции своего времени.

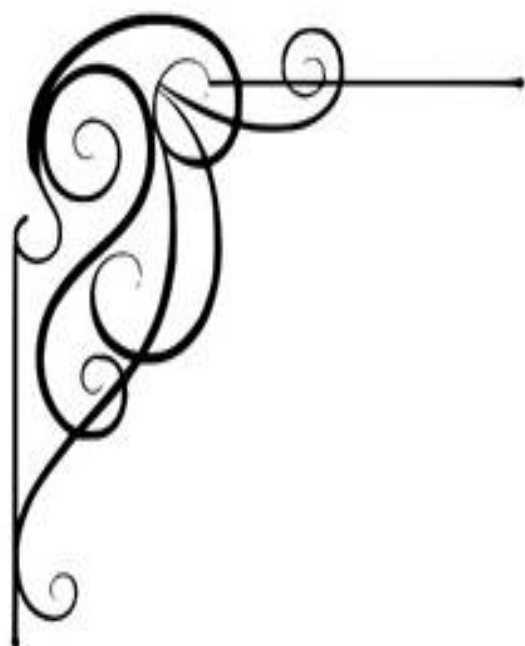
Также в этот день состоялся круглый стол, посвященный вопросу: «Как сделать преподавателя перевода “счастливым”?» На нем обсуждались проблемы преподавания переводоведения, практики перевода и подготовки молодых специалистов. Участники круглого стола поговорили о необходимых

профессиональных компетенциях, профессиональной подготовке и достижении взаимопонимания с коллегами и учениками.

В заключительный день конференции, 19 декабря, состоялась торжественная церемония открытия «Общества Генриха Гейне в Приволжском регионе» (на базе НГЛУ), участники которой вспомнили основные вехи жизни и творчества Генриха Гейне, пережитое им счастье и разочарования, а также поговорили о счастье музейного собирательства и коллекционирования. В проекте приняли участие ученые из Дюссельдорфа, Эссена и Нижнего Новгорода.

Таким образом, за эти дни исследователи из разных университетов, городов и стран обменялись результатами своих научных изысканий в области концепта и проблемы счастья, обсудили способы и варианты изображения счастья в литературе, интерпретацию этого понятия философами и социологами, а также предложили способы использования этих исследований для создания максимально продуктивной и счастливой атмосферы в учебе и на работе.

*Материал подготовлен лаборантом-исследователем НИЛ
«Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной
идентификации» А. Е. Коржевой*



Литературный юбилей



150-летие со дня рождения Ивана Бунина

Иван Бунин не относил себя ни к одной литературной школе. Его творчество складывалось одновременно и в русле русского классического реализма, наследником которого он себя считал, и в духе эстетических и религиозно-философских поисков Серебряного века. Возможно, именно в связи с этой многогранностью отношений с традицией и эпохой он первым из русских литераторов получил Нобелевскую премию – с формулировкой: «За строгий артистический талант, с которым он воссоздал в литературной прозе типичный русский характер». Произведения Ивана Бунина получили не только всемирную известность, но и статус «классических». Его рассказы, стихи, большую прозу читают и переводят и сегодня. В 2020 году мир отметил 150-летие со дня рождения писателя. В честь юбилея во многих городах России были организованы памятные мероприятия; рядом событий, посвященных юбилею И. А. Бунина, была отмечена и культурная жизнь Франции (куда, как известно, русский писатель был вынужден эмигрировать и где прожил более 30 лет). Всего за 2020 год состоялось более 100 событий разного масштаба и направленности. Предлагаем ознакомиться с самыми крупными из них поближе.

Мероприятия в России

Международные и всероссийские конференции:

С 24 по 26 сентября 2020 года состоялась *Всероссийская научная конференция «Россия Ивана Бунина и культура русского подстепья»*. Организатором мероприятия стал Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина. В программу конференции включены пленарное заседание, пять секционных заседаний, заседание круглого стола «Актуализация творческого наследия И. А. Бунина в современном культурном пространстве», посещение выставочной экспозиции «Россия Ивана Бунина» и экскурсия по бунинским местам г. Ельца и округа. Программой конференции «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья» для обсуждения предложено несколько

значимых проблем, позволяющих всесторонне исследовать литературное, публицистическое и эпистолярное наследие Ивана Бунина и других писателей русского Подстепья в культурно-художественном контексте.

С 20 по 23 октября состоялась *Международная научная конференция «Иван Бунин: контекст судьбы — история творчества»*. Организатором конференции выступил Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (г. Москва). Здесь обсуждались вопросы творческой биографии писателя «И. А. Бунин и его современники», «Биография и источниковедение», проблемы поэтики и текстологии его произведений, место переводов в его наследии («Текстология и комментарий», «Переводы и переводчики», «И. А. Бунин и Палестина»). Отдельное заседание собрало молодых ученых («Молодежная секция»). В заключении конференции прошло пленарное заседание «Памяти ушедших буниноведов» с демонстрацией кинохроник с участием И. А. Бунина (1933, 1950 гг.).

С 28 по 29 октября 2020 года состоялась *Международная научная конференция «И. А. Бунин и его время»*. Организатором события стал Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук (г. Санкт-Петербург). Тематика выступлений включала в себя: «Итоги и перспективы изучения биографии и творчества И. А. Бунина», «Архивное, научное, дигитальное пространство собирания и изучения бунинского наследия», «И. А. Бунин и его современники: литературные и идейные переклички, споры, влияния», «Поэтика И. А. Бунина, прозаика и поэта», «Проблемы научного издания собрания сочинений И. А. Бунина» и «Творчество И. А. Бунина в международном контексте: рецепция, критика, переводы». Конференция проходила в онлайн-формате, а также транслировалась на YouTube-канале Института.

Выставки:

С 15 сентября по 9 октября 2020 года в Государственной публичной исторической библиотеке России проходила выставка «*“Лишь слову жизнь дана”*: пожизненные издания и автографы И. А. Бунина». Экспозицию открыли наиболее знаковые прижизненные издания И. А. Бунина: дебютная книга прозы «На край света и другие рассказы» (СПб., 1897); поэтический сборник «Листопад» (М., 1901) вместе с переводом «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло, первое Полное собрание сочинений (Пг., 1915) и другие. Отдельные разделы экспозиции рассказали о читательских предпочтениях писателя и составе его несохранившейся библиотеки: книги, любимые с детства, а также издания, к которым обращался И. А. Бунин в трагические, переломные моменты своей жизни и незадолго до смерти. Несомненным украшением экспозиции стали неопубликованные, а также малоизвестные автографы И. А. Бунина, адресованные членам семьи Карзинкиных-Телешовых. Своеобразным продолжением этого раздела стала подборка редких сборников поэтов Серебряного века с дарственными надписями, адресованными писателю. Ранее эти сокровища из фондов ГПИБ не экспонировались и оставались неизвестными широкому кругу читателей и специалистов.

С 13 октября по 28 декабря 2020 года в Российской государственной библиотеке (Дом Пашкова) проходила выставка «*Прекрасна ты, душа людская...*», приуроченная к 150-летию со дня рождения Ивана Бунина. В экспозиции были представлены материалы из личного архивного фонда писателя, хранящегося в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Самая ценная часть архива Ивана Алексеевича Бунина – это автографы его произведений: «Господина из Сан-Франциско», «Грамматики любви», «Иудеи», «Суходола» и других. Также здесь можно было увидеть уникальную рукопись – машинописный вариант знаменитого сборника рассказов Бунина «Темные аллеи» с авторской правкой. На полях рукописи Иван Алексеевич оставил многочисленные комментарии. Большой интерес для посетителей

представляло первое издание собрания сочинений Бунина, выпущенное в Берлине в 1934 – 1935 годах. Отдельный раздел был посвящен жизни Ивана Алексеевича в эмиграции и мероприятиям памяти писателя во французском городе Грассе, где он прожил несколько лет и узнал о присуждении ему Нобелевской премии. Любопытнейшим экспонатом выставки стал том I из Собрания сочинений Александра Сергеевича Пушкина (Берлин, 1921) с пометами Ивана Алексеевича Бунина в тексте и на полях.

С 30 декабря 2020 года по 31 января 2021 года в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына проходила выставка «Бунин. Эмиграция. Творчество». Авторы экспозиции стремились показать жизнь Бунина в эмиграции в разных плоскостях и срезам: «окаянные дни» беженства, литературная, издательская и публицистическая деятельность русского зарубежья, светские рауты и балы, писательская среда, дружба и соперничество, семья и любовь и, разумеется, творчество. Выставка основана на материалах из музейного, архивного и библиотечного собрания Дома русского зарубежья (переписка писателя с издательством «Петрополис» и Б. Г. Пантелеймоновым, автографы писателей русского зарубежья – И. С. Шмелева, Д. С. Мережковского, М. И. Цветаевой, Н. А. Тэффи, А. М. Ремизова, Л. Ф. Зурова, Г. Н. Кузнецовой, прижизненные эмигрантские издания Бунина). Многие реликвии, среди них – рукописи Бунина, будут выставлены впервые. Уникальные предметы, фотографии и документы, экспонируемые в оригиналах и копиях, предоставлены партнерами (*Ivan and Vera Bunin Estate*, а также *Special Collections, Leeds University Library* (Великобритания), Государственным архивом Российской Федерации, Российским государственным архивом литературы и искусства, Российским государственным архивом кинофотодокументов, Российским фондом культуры, Орловским объединенным государственным литературным музеем И. С. Тургенева и др. (Россия)).

Иные события:

Памятную почтовую марку и художественно-маркированные конверты, посвященные местам, связанным с жизнью и творчеством И. А. Бунина, выпустило в честь юбилея АО «Марка». Памятная марка вышла в почтовое обращение 7 февраля. На ней изображен И. Бунин на фоне русской усадьбы, на полях марочного листа – цитаты и факсимиле писателя. Кроме того, АО «Марка» изготовило штемпель специального гашения для Москвы, Санкт-Петербурга и Воронежа.

В сентябре 2020 года Банк России в серии «Выдающиеся личности России» выпустил в обращение памятную *серебряную монету*, посвященную 150-летию со дня рождения И. А. Бунина, номиналом 2 рубля, ограниченным тиражом (3000 штук). Это сделало монету настоящей нумизматической редкостью.

В день юбилея писателя (22 октября 2020 года) в Московском художественном театре им. А. П. Чехова прошел *литературно-художественный вечер в честь Ивана Бунина*.

Мероприятия за рубежом

14 октября 2020 года в штаб-квартире ЮНЕСКО (Париж, Франция) состоялась Международная юбилейная конференция «*Иван Бунин в мировом культурном пространстве*». К участию в конференции были приглашены ведущие российские и зарубежные ученые-литературоведы, писатели, слависты и переводчики Италии, Франции, Китая, Ирана, известные деятели культуры России и Франции. Концепция события предусматривала привлечение внимания мировой общественности к фигуре великого русского писателя И. А. Бунина, первого русского лауреата Нобелевской премии по литературе, уникального мастера слова, способствовавшего повышению авторитета русской литературы в межнациональном культурном пространстве.

В феврале 2020 года на международных книжных выставках-ярмарках в Калькутте (Индия), Минске (Беларусь) и Гаване (Куба) были организованы *книжные экспозиции*, посвященные 150-летию Ивана Алексеевича.

В течение 2020 года в рамках празднования юбилея был осуществлен *перевод произведений и переписки И. А. Бунина* на английский, немецкий, французский, греческий языки, а также на язык хинди.

*Материал подготовлен лаборантом-исследователем НИЛ
«Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной
идентификации» М. Ю. Ковалевой*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверкина Светлана Николаевна, доктор филологических наук, директор НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии, Швейцарии» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. E-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

Александрова Мария Александровна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

Гуменная Галина Львовна, кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации Высшей школы экономики (Нижний Новгород). E-mail: glgum6@gmail.com

Кирнозе Зоя Ивановна, доктор филологических наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. E-mail: kachlavi@rambler.ru

Кулагин Анатолий Валентинович, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Государственного социально-гуманитарного университета. E-mail: kaf.rus.gsgu@yandex.ru

Лобков Александр Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Севастопольского государственного университета. E-mail: alobkow@rambler.ru

Теличко Татьяна Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета. E-mail: telitan903@gmail.com

Шалимова Надежда Сергеевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры мировой литературы и методики ее преподавания

Красноярского государственного педагогического университета им.
В.П. Астафьева. E-mail: dm561@yandex.ru

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2021. Том 1, Выпуск 1

Редакторы:

Н. С. Чистякова

Ю. А. Белякова

Подписано в печать 31.03.2021. Формат 60x90 1/16

Печ. л. 7,25. Тираж 100 экз.

Цена договорная. Заказ

Типография НГЛУ

603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31а