

STEPHANOS



СТЕΦΑΝΟΣ

2017

#4 (24) || July

№4 (24) || ИЮЛЬ

ISSN 2309-9917

DOI 10.24249/2309-9917-2017-24-4-1-205

Stephanos

Сетевое издание

Рецензируемый мультиязычный научный журнал

Электронный проект

филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Главный редактор:

докт. филол. наук профессор М.Л. Ремнёва

Редакционная коллегия:

докт. филол. наук профессор Е.Л. Бархударова

докт. филол. наук старший научный сотрудник А.В. Злочевская

доктор искусствоведения доцент РАНХиГС Д. Красовец

ассистент кафедры русистики и лингводидактики PhD Карлов университет в Праге Якуб Конечны

докт. культурологии, профессор М.М. Лоевская

канд. филол. наук доцент Д.С. Мухортов

докт. филол. наук старший научный сотрудник В.В. Сорокина

докт. филол. наук профессор А.Г. Шешкен

канд. филол. наук доцент А.В. Уржа

канд. филол. наук научный сотрудник Е.А. Певак (отв. секретарь)

Технический редактор Екатерина Федорова

Программное обеспечение и техническая поддержка проекта:

старший научный сотрудник А.М. Егоров

Редакционный совет:

Александра Вранеш, докт. филологии, проф., *Белградский университет (Сербия)*

Екатерина Федоровна Журавлева, проф., председатель Всегреческой ассоциации преподавателей русского языка и литературы, *Западно-Македонский университет Греции (Греция)*

Мария Леонидовна Каленчук, доктор филологических наук, проф., зав. отделом фонетики, зам. директора по научной работе, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Россия)*

Максим Каранфиловский, докт. филологии, проф. Почетный проф. МГУ имени М.В. Ломоносова, *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Македония)*

Леонид Петрович Крысин, докт. филол. наук, проф., зав. отделом современного русского языка, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН (Россия)*

Весна Мойсова-Чепишевская, докт. филологии, проф., зав. кафедрой македонской и южнославянских литератур филологического факультета им. Блаже Конеского, *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Македония)*

Джей Паджет, докт. филол. наук, проф., *Университет Калифорнии Санта Круз (США)*

Иво Поспишил, докт. филол. наук, проф., зав. Институтом славистики, *Университет им. Т.Г. Масарика, Брно (Чехия)*

Елена Стеръёпулу, проф., *Национальный Афинский Университет им. Каподистрии (Греция)*

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77–53145 от 14.03.2013
© 2013–2017. Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова

© 2013–2017 Stephanos

Stephanos

Network Edition
Peer reviewed multilingual Scientific Journal
Electronic Project
of Lomonosov Moscow State University Philological Faculty

Editor-in-chief:
Doctor of Philology Professor M.L. Remneva

Editorial Board:
Doctor of Philology Professor E.L. Barkhudarova
Doctor of Philology Senior Researcher A.V. Zlochevskaya
Doctor of History of Arts Docent D. Krasovec
Lector of Russian & Language Teaching Methodology PhD Charles University in Prague Jakub Konecny
Doctor of Culturology Professor M.M. Loyevskaya
Candidate of Philological Sciences Docent D.S. Mukhortov
Doctor of Philology Senior Researcher V.V. Sorokina
Doctor of Philology Professor A.G. Sheshken
Candidate of Philological Sciences Docent A.V. Urzha
Candidate of Philological Sciences Research Associate E.A. Pevak
(Executive Secretary)
Technical Editor Ekaterina Fedorova

Software and Technical Support for the Project:
Senior Researcher A.M. Yegorov

Advisory Council:

Maria Kalenchuk PhD, Prof., Head of the Department of Phonetics, Deputy of the Director for Science,
V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)
Maxim Karanfilovsky PhD, Prof. *University Sts. Cyril and Methodius University in Skopje,*
Honorary Prof. of *Lomonosov Moscow State University (Macedonia)*
Leonid Krysin PhD, Prof., Head of the Department of the Contemporary Russian Language
V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)
Vesna Mojsova-Chepishavska PhD, Prof., Head of the Chair of the Macedonian and South Slavic
Literatures Philological Faculty «Blaj Koneski» *University Sts. Cyril and Methodius in Skopje*
(Macedonia)
Jaye Padgett PhD, Prof., Linguistics Stevenson Faculty Services *University of California Santa Cruz*
(USA)
Ivo Pospíšil, PhD, Prof., Head of the Institute of Slavic Studies, *University of TG Masaryk, Brno*
(Czech Republic)
Helen Stergiopoulou PhD, Prof. *School of Philosophy. Faculty of Slavic Studies National and*
Capodistrian University of Athens (Greece)
Alexandra Vranesh PhD, Prof., *University of Belgrade (Serbia)*
Ekaterina Zhuravleva PhD, Prof., Chairman of the Panhellenic Association of Teachers of Russian
Language and Literature *University of Western Macedonia Greece (Greece)*

Содержание

Статьи

<i>Старикова Н.Н.</i> Анна Ахматова в словенских переводах	9
<i>Балдицын П.В.</i> Мифологизация личного опыта в рассказе Шервуда Андерсона «Смерть в лесу» (1926)	22
<i>Гальцова Е.Д.</i> Институционализация «декаданса» во Франции в 1885–1886 годы: к вопросу о формировании терминологии литературного процесса на рубеже XIX–XX веков	32
<i>Соловьев А.Ю.</i> (Петербург) Державин, Херасков, Бобров и «тайный ключ русской литературы» (из комментария к «Путешествию в полуденную Россию» В.В. Измайлова)	46
<i>Ничипоров И.Б.</i> Речь автора и голоса эпохи в «Солнце мертвых» И. Шмелева	54
<i>Сапрыкина О.А.</i> Аллегория в португальской риторической перспективе	60
<i>Тресорукова И.В.</i> Структура препозитивных наречных выражений в современном греческом языке / Διαμόρφωση προθετικών επιρρηματικών ιδιωτισμών στη νεοελληνική γλώσσα	70

Материалы и сообщения

<i>Яламас Д.А.</i> Греческий поэт К. Варналис и его отношения с СССР. По материалам переписки с переводчицей его произведений на русский язык Т.В. Кокуриной	79
<i>Савельева О.М.</i> О некоторых работах в современной классической филологии: темы, проблемы, актуальность	105
<i>Николенкова Н.В., Тахирзаде Айшанда Мазахир.</i> Реформа русской письменности начала XX в. и ее отражение в изданиях бакинских типографий 1915–1916 гг.	111
<i>Балдицын П.В.</i> Новаторство поэтики в рассказах Джина Тумера из сборника «Тростник» (1923)	122
<i>Чавчанидзе Д.Л.</i> Фрагмент картины немецкой литературы	137

Программы

<i>Блинов А.В.</i> Программа учебной дисциплины «Филологические проблемы аксиологии»	142
---	-----

Научная жизнь

<i>Шешкен А.Г.</i> 70-летие преподавания русского языка в Республике Македония	150
---	-----

Леденев А.В. К 80-летию Беллы Ахмадулиной (1937–2010) 154

События. Имена. Судьбы

Зубарева Е.Ю. «Талант не бывает общим...»: Памяти Д.А. Гранина 158

Заметки. Впечатления

Перхин В.В. Мощь
О выставке Василия Нестеренко 164

Базилевский А.Б. Поэзия для детей сегодня: взросление и впадение в детство (ситуация в Сербии и в России) 171

Савельева О.М. К развитию традиции «Русского Гомера»: о новых переводах поэм Гомера 178

Критика. Библиография

Ганина Н.А. Молитвенник Урсулы Бегерин: факсимильное издание Джеффри Ф. Хамбургера и Найджела Ф. Палмера / *Natalija Ganina.* Das Gebetbuch der Ursula Begerin: Faksimile-Edition von Jeffrey F. Hamburger und Nigel F. Palmer 186

Яндиева М.Д. Книжная серия «Воспоминания соловецких узников (1923–1939)». Том пятый 194

In Memoriam

Коростелева А. Земля – Космос (Памяти М.Г. Безяевой) 199

Content

Papers

<i>Starikova N.N.</i> Translating Anna Akhmatova into Slovenian	9
<i>Balditsyn P.V.</i> Sherwood Anderson's "Death in the Woods" (1926): Personal Experience in the Making of Myth	22
<i>Galtsova E.D.</i> Institutionalization of the "Decadence" of France in 1885–1886: About the Formation of the Literary Process Terminology at the Turn of the 20 th century	32
<i>Solovyov Andrei</i> (St.-Petersburg). Derzhavin, Heraskov, Bobrov and "the Secret Key of Russian Literature" (from the Commentary to V.V. Izmajlov's "A Journey to Midday Russia")	46
<i>Nichiporov I.B.</i> The Author's Voice and Voices of the Time in I. Shmelev's "The Sun of the Dead"	54
<i>Saprykina O.A.</i> Allegory in Portuguese Rhetoric	60
<i>Tresorukova I.V.</i> Structure of Prepositional Adverbial Expressions in Modern Greek Language	70

Communications and Materials

<i>Yalamas Dimitris.</i> The Greek Poet K. Varnalis and His Relationship with the USSR: Corresponding with the Translator Tatiana Kokurina	79
<i>Saveljeva O.M.</i> A Review on Contemporary Studies into Classical Philology: Problems, Topics, Relevance	105
<i>Nikolenkova N.V., Tahirzade Ayshanda Mazahir.</i> The Russian Spelling Reform in the Early 20 th Century and Its Influence on Publishers in Baku in 1915–1917	111
<i>Balditsyn P.V.</i> Stylistic Innovations in Jean Toomer's Short Stories	122
<i>Chavchanidze Ju.L.</i> A Fragment of the Picture of German Literature	137

Programs

<i>Blinov A.V.</i> The programme of the course "Philological Problems of Axiology"	142
---	-----

Academic Life

<i>Sheshken A.G.</i> 70 th Anniversary of Teaching Russian in the Republic of Macedonia	150
<i>Ledenev A.V.</i> Celebrating Bella Akhmadulina: 80 th Anniversary	154

Events. Names. Destiny

- Zubareva E. Yu.* “Talent cannot be Common...”:
In Memory of Daniil Granin 158

Notes. Impressions

- Perkhin V.V.* The Thrill
About the Vasily Nesterenko Exhibition 164
- Bazilevski Andrei.* Serbian and Russian Children’s Poetry Today:
Growing up and down 171
- Saveljeva O.M.* Sustaining Homeric Traditions in Russia:
New Translations of Homer’s Poems 178

Critique. Bibliography

- Ganina N.A.* The Prayer Book of Ursula Begerin: Facsimile Edition by Jeffrey
F. Hamburger and Nigel F. Palmer /
Natalija Ganina. Das Gebetbuch der Ursula Begerin: Faksimile-Edition
von Jeffrey F. Hamburger und Nigel F. Palmer 186
- Yandjeva Mariam.* The Book Series
«Memories of Solovki Prisoners» (1923–1939). Vol. 5 194

In Memoriam

- Korosteleva A.* From Earth to Outer Worlds
(In Memory of Maria Bezyaeva) 199

Статъи

Articles

Н.Н. Старикова

Анна Ахматова в словенских переводах

Аннотация: В статье в контексте истории становления национальной переводческой традиции рассматриваются переводы поэзии Анны Ахматовой на словенский язык, за последние полвека публиковавшиеся в Словении в периодических изданиях, антологиях и поэтических сборниках. Предлагаемый материал дает представление о том, какие произведения русской поэтессы «прижились» на словенской почве и оставили след в национальной культуре.

Ключевые слова: поэзия Ахматовой, перевод, словенский язык, антологии, рецензия

Abstract: The article discusses the translations of Anna Akhmatova's poems into Slovenian. These have been published in Slovenian periodicals, anthologies, and collections of selected poems over the past fifty years. This helps to make a judgment as to what kind of Akhmatova's poems have been favoured in Slovenia and how they influenced the national culture.

Key words: Anna Akhmatova's poetry, poetry translation, translating into Slovenian, reception of poetry

Первые переводы Анны Ахматовой на словенский язык появились в периодической печати в начале 1960-х гг., еще при жизни их автора, но значительно позднее ее первых публикаций в Югославии в целом: на сербохорватском языке ахматовские стихи впервые вышли в 1923 г.¹ Причины столь долгого пути к словенскому читателю связаны, на наш взгляд, с несколькими факторами. В первую «Русскую антологию в словенских переводах» – от Г.Р. Державина до Т.Л. Щепкиной-Куперник (всего семьдесят имен), которую начал собирать в последней четверти XIX в. И. Весел, а после его смерти опубликовал в 1901 г. А. Ашкерц, Ахматова по молодости войти «не успела». В предреволюционные 1910-е гг., когда поэтическое творчество Ахматовой встречало широкий отклик в отечественной печати, ее имя в силу объективных причин до Словении просто не дошло. Октябрьский переворот 1917 г. и последующие события Гражданской войны и «военного коммунизма», голод и репрессии взорвали все устоявшиеся бытовые и литературные обстоятельства и связи. Волна русской послереволюционной эмиграции, многие представители которой могли бы познакомить читающую публику с поэзией ранней Ахматовой, как это случилось в

¹ Bibliografija rasprava, članaka, književnih radova III. Strana književnost. Poezija. Zagreb, 1963. S. 424.

Сербии, затронула Словению не так значительно, как другие области Королевства СХС. Официальным же путем в межвоенный период ее имя по известным причинам вряд ли могло дойти до широкого словенского читателя. После 1945 г. переводческая политика в СФРЮ оказалась подчинена идеологии, и хотя, как отмечает автор монографии об истории перевода в Словении М. Становник, в 1945–1947 гг. книги, переведенные с русского языка, составляли 61% всей переводной продукции¹, это были прежде всего произведения социалистического реализма в его ждановском, утилитарном варианте. Помимо фактической недоступности текстов опальной на родине поэтессы, на выбор переводчиков существенно повлияла дискуссия о поэтике перевода, развернувшаяся в Словении в начале 1950-х гг. Крупнейший теоретик литературы и литературный критик Й. Видмар еще в 1925 г. отметил значение переводов и переводческой деятельности для нации в целом: «Культурное созревание нашего народа порождает каждодневную потребность в собственной постоянно пополняющейся переводной литературе, которая дает нам возможность познакомиться с произведениями других литератур»². Не ставя под сомнение этот тезис, словенские переводчики-практики послевоенного периода всё же не скрывали опасений по поводу самой возможности адекватного перевода образцов мировой поэзии на словенский язык – язык, как они полагали, заведомо более скромных ресурсов, чем, например, русский, английский или французский. Этим объясняется довольно позднее появление в Словении ряда всемирно известных произведений: так, полный перевод «Паризины» Байрона сделан Я. Менартом лишь в 1963 г., самый качественный перевод «Евгения Онегина», осуществленный М. Клопчичем, – в 1967. В числе первых преодолел комплекс «больших авторов» Тоне Павчек (1928–2011), один из выдающихся словенских поэтов второй половины XX в., переводчик, эссеист, автор книг для детей, заявивший о себе как один из участников знакового для послевоенной поэзии Словении сборника «Стихи четырех» (1953). В нем молодые авторы послевоенного поколения – Ц. Злобец, К. Кович, Я. Менарт и Т. Павчек, – протестуя против политически ангажированного упрощенного «социалистического» стиха, впервые попытались обратиться к мыслям и чувствам своих современников. Убежденный в огромном потенциале родного языка, Павчек со всем максимализмом молодости возражал отечественным мэтрам перевода: «...художественная сокровищница нашего языка так бездонна, что дает возможность воплотить любое стихотворение»³. Именно эта уверенность и, конечно, талант помогли поэту в дальнейшем открыть для своих земляков многие великие поэтические имена, в том числе и русские.

На рубеже 1950–1960-х гг. интерес к Ахматовой в Словении оказался связан, с одной стороны, с общими тенденциями национального литературного процесса, его демократизацией, готовностью литературы воспринимать и творчески перерабатывать разнообразный художественный опыт извне, с другой – с ситуацией, сложившейся вокруг Ахматовой в СССР. Последнее десятилетие ее жизни и творчества стало периодом постепенного возвращения Ахматовой к советскому читателю и одновременно нового творческого подъема. В это время завершена «Поэма без героя», написаны лирические циклы «Шиповник цветет» и «Полночные стихи», ряд литературоведческих работ. Начиная с 1957 г., когда выходит в свет «Антология русской советской поэзии. 1917–1957», куда вошли двадцать два стихотворения Ахматовой, ее произведения вновь печатаются в крупнейших литера-

¹ Stanovnik M. Slovenski literarni prevod 1550–2000. Studia litteraria. Ljubljana, 2005. S. 93.

² Vidmar J. Prevodi iz ruščine // Kritika I. Ljubljana. 1925. № 6. S. 90.

³ Pavček T. Poezija v prevodih // Beseda 2. 1952. № 1. S. 24.

турных журналах СССР: «Москва» (1959, № 7; 1960, № 7), «Новый мир» (1960, № 1), «Нева» (1960, № 3), «Наш современник» (1960, № 3; 1961, № 6) «Звезда» (1962, № 2) и т. д. В журнале «Вопросы литературы» (№ 5 за 1962 г.) помещена статья В. Огнева «Семь ли цветов в радуге? (Заметки о поэзии 1961 года)», где впервые имя Ахматовой звучит в ежегодных обзорах современной советской поэзии. После долгого перерыва выходят два сборника Ахматовой «Стихотворения» (1958) и «Стихотворения (1900–1960)» (1961). Первый, основательно вычищенный его редактором А. Сурковым, сама Ахматова назовет «обломками»¹, второй же, выпущенный в престижной серии «Библиотека советской поэзии», говорит о некотором изменении общественного статуса автора. Эти книги будут потихоньку «просачиваться» за границу. По одной из версий сборник 1958 г., на основании которого была подготовлена первая словенская подборка стихов Ахматовой, попал в СФРЮ благодаря Б. Слущкому, большому другу югославских писателей. Некоторые советские журналы начинают в это время распространяться за рубежом, и стихи Ахматовой оказываются в поле зрения иностранных читателей.

Первая ахматовская публикация в Словении состоялась в 1961 г. В люблянском молодежном журнале «Млада пота» (Mlada pota) появилось девять ее стихотворений. Автор подборки, переводов и предисловия – Павчек. В предисловии «Стихотворения Анны Андреевны Ахматовой» он дает краткий очерк творческого пути, отметив связь поэтессы со школой акмеистов, перечисляет поэтические сборники (не все), кратко упоминает о постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. и подчеркивает, что сейчас поэзия Ахматовой оказалась вновь востребована на родине. Стремясь дать представление о масштабе лирического дарования Ахматовой, переводчик, на наш взгляд, несколько поверхностно и упрощенно сравнивает ее с Есениным, Пастернаком и Пушкиным. «Что-то эдакое пушкинское, классическое есть в поэзии Анны Ахматовой последних двух десятилетий: простота, непосредственность, гармония переживания и выражения, музыкальность стиха и рациональность при выборе образов и слов»², – пишет он в своем обзоре.

В подборку вошли два стихотворения периода «Белой стаи»: «Ведь где-то есть простая жизнь и свет» / «Nekje preprosta stvarnost je in sij» и «Перед весной бывают дни такие» / «Tako je z dnevi zgodaj v predpomladi» (1916), два из сборника «Anno Domini MCMXXI»: «Сказал, что у меня соперниц нет» / «Da nimam tekmič, mi je zatrdil» (1921), «Хорошо здесь: и шелест, и хруст» / «Lepo mi je tu: je škripanje in šum» (1924), оставшиеся пять относятся к послевоенному периоду творчества. Это первое и третье стихотворения цикла «Cinque»: «Как у облака на краю» / «Kot oblakov let čez rodno vas» и «Я не любила с давних дней» / «Da bi se smilila ljudem» (1945), второе и третье стихотворения из цикла «Шиповник цветет»: «И время прочь, и пространство прочь...» / «Proč je prostranstvo in proč je čas» и «Черную и прочную разлуку...» / «Črno, trajno žalost ob slovesu» (1946) без названий, а также четверостишие «И сердце то уже не отзовется», / «Še to srce se nič več ne oglašá» (1953). В последнем, написанном после смерти Н.Н. Пунина, в словенской редакции посвящение ему снято.

Несмотря на то что в публикации делается попытка представить читателю и молодую Ахматову, и Ахматову середины XX в., в творчестве которой, по ее собственному определению, «появляется острое ощущение истории»³, представленная подборка знакомит прежде всего с «лирической» Ахматовой, Ахматовой «на

¹ Эфрон А. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 16.

² Pavček T. Pesmi Ane Andrejevine Ahmatove // Mlada pota. 1961. № 10. S. 110.

³ Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 16.

границе личных признаний, на границе безответной откровенности» (Б. Эйхенбаум)¹. Стихотворения сгруппированы по тематическому принципу, без указания даты создания, расположены не в хронологическом порядке, вне поля зрения словенского литератора остался практически весь историко-биографический подтекст, или, как писал В. Топоров, «тип кодирования»², без которого смысловая полнота ахматовской лирики пропадает. Создается впечатление, что при отборе Павчек руководствовался больше внешней стороной, красотой и звучанием стиха, нежели его смыслом, историей создания, контекстом. Налицо явный недостаток у переводчика информации как о творчестве поэта в целом, так и о самом представленном стихотворном ряде. Опираясь на доступное ему советское издание, «причесанное» редактором, он не имел возможности передать скрытый информационный и эмоциональный потенциал произведений, в этом смысле первая словенская публикация Ахматовой существенно обеднена. Павчек явно не знал, что более половины отобранных им стихотворений имели посвящения и связаны с конкретными эпизодами жизни поэтессы. «Ведь где-то есть простая жизнь и свет» – стихотворение, первоначально имевшее двойное посвящение: в одном варианте Н.В. Недоброво, в другом – М.В. Кузьмину-Караваеву, «Перед весной бывают дни такие» посвящено Н.Г. Чулковой, циклы «Cinque» и «Шиповник цветет» связаны с именем сэра Исаяи Берлина, наконец, «И сердце то уже не отзовется» увековечивает память умершего мужа Н.Н. Пунина. Несколько извиняет переводчика то, что в самом сборнике 1958 г. нет комментариев и примечаний, отдельные стихотворения из него уже после выхода книги подвергались творческой переработке; впоследствии Ахматова дала им новые названия, включила в циклы.

Сами переводы сделаны увлеченно и с огромным уважением к первоисточнику, но их автору ещё не всегда хватает мастерства. Так, например, ахматовские «шелест и хруст», удивительно точно передающие звучание русского мороза в словенском варианте превратились в «škrīpanje in šum» – в «скрежет и шум», т. е. во что-то ассоциирующееся с заводским цехом, а не с тем, как «В белом пламени клонится куст // Ледяных ослепительных роз».

Хорошо здесь: и шелест, и хруст;	<i>Lepo mi je tu: škrīpanje in šum</i>
С каждым утром сильнее мороз,	<i>In slehernu jutro hujši je mraz</i>
В белом пламени клонится куст	<i>In v belem plamenu snežnatih brun</i>
Ледяных ослепительных роз.	<i>Grm tišči rož ledenih obraz.</i>

О том, что автор переводов сам не был удовлетворен сделанным, свидетельствует тот факт, что лишь три стихотворения из первой публикации были сохранены в его последующих изданиях ахматовских переводов.

Через два года словенский поэт лично познакомился с Ахматовой и показал ей свои переводы. Зимой 1963 г. Павчек был приглашен в СССР по линии Союза писателей, побывал в Москве и Ленинграде, где произошло знакомство с И. Бродским³, т. е. можно сказать, что поездка оказалась весьма плодотворной. В Москве в середине февраля состоялась его встреча с Ахматовой. Установить, по какому конкретно из московских ахматовских адресов это произошло, не удалось. Согласно «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой» ее московскими хозяевами в

¹ Эйхенбаум Б. Об Анне Ахматовой // День поэзии. Л., 1967. С. 169.

² Топоров В.И. Об одном письме к Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 16.

³ См. об этом подробнее: Павчек Т. Ленинградская встреча с Бродским. Эссе // Иностранная литература. 2008. № 6. С. 125–130.

январе-феврале 1963 г. были М. Петровых, Н. Глен, Ардовы, М. Алигер¹. Они могли встретиться у Н.Н. Глен, которая часто знакомила Анну Андреевну со славянскими авторами, или у Ардовых на Б. Ордынке. В пользу последнего свидетельствовала О.Д. Кутасова, в то время старший редактор издательства «Художественная литература», которая опекала словенского поэта в Москве. Сам Павчек запомнил название своей гостиницы – «Пекин», куда он за полночь возвращался из гостей на метро. По горячим следам он записал свои впечатления от облика и манеры поведения Ахматовой и схему их беседы. В памяти сохранились «аристократическое лицо с высоким лбом и <...> выразительностью черт» и «глубокий голос с характерной русской напевной интонацией»². Разговор Ахматова начала со стихотворения «Последняя роза» с эпиграфом из Бродского, которое прочитала по памяти:

Вы напишете о нас наискосок
И.Б.

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.

Впоследствии собеседник его перевел, но без эпиграфа:

*Zdaj z Morozovo do tal se klanjam,
plešem s pastorko Heroda ples,
zdaj z Didonine grmade uhajam,
da z Ivano spet gorim kot kres.
Gospod! Vidiš, trudna sem, betežna,
da umiram in vstajam dan na dan.
vzemi vse, a daj, da znova svežost
te rdeče vrtnice zaznam.*

Потом Ахматова спросила, знает ли он, кто такая Морозова, и видел ли он в Третьяковской галерее картину Сурикова. Павчек попросил текст для перевода, она ответила, что стихотворение не опубликовано. К слову сказать, на тот момент уже был подписан в печать первый номер «Нового мира» за 1963 г. с новой публикацией «Анна Ахматова. Из новых стихов»: «Родная земля», «Последняя роза» (с эпиграфом), «Два четверостишия» («Ржавеет золото и истлевает сталь...») и «О своем я уже не заплачу...»), «Царскосельская ода».

Они беседовали о Фальке, картины которого экспонировались тогда в Манеже на выставке современного искусства, печально известной по выходке Хрущева, о Пастернаке и Мандельштаме. Пастернака Павчек уже переводил, написал по поводу его смерти некролог. Ахматова удивилась, что в Словении не знают Мандельштама. Павчек, который очень хотел перевести и его, тут же спросил ее, где в Москве можно достать мандельштамовские стихи, на что Ахматова с лукавой улыбкой ответила: «Антон Антонович³, святая простота, чего спрашивать, надо

¹ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М.: Индрик, 2008. С. 598–603.

² Pavček T. Zapisi o Ahmatovi // Anna Ahmatova. Lirika. Ljubljana, 1989. S. 131.

³ Словенское имя Тоне соответствует русскому Антон, отца Павчека тоже звали Тоне, т. е. Антон Антонович – русифицированный вариант его имени и отчества.

наклониться и поднять – вся Москва завалена стихами Мандельштама»¹. Но сама стихов не дала. По просьбе поэтессы Павчек читал свои переводы ее стихотворений. Ахматовой понравилось звучание языка, она оценила точность рифмовки. Потом попросила почитать кого-нибудь из словенских классиков и с интересом слушала сонеты Прешерна. Она имела некоторое представление о словенской поэзии XIX в., переводила по подстрочникам Ф. Левстика и С. Енко.

Можно смело утверждать, что личная встреча с Ахматовой, человеком, который, по словам Бродского, «одной интонацией своей тебя преображает»², окончательно определила вектор интересов словенского поэта: всю свою последующую переводческую деятельность он связал с русской поэзией. В его переводах в Словении вышли сборники В. Маяковского (1972), А. Блока (1978), С. Есенина (1984), А. Ахматовой (1989), Б. Пастернака (1991), М. Цветаевой (1993), Н. Заболоцкого (1997).

Воспоминания о встрече с Ахматовой Павчек включил в первое отдельное книжное издание ее поэзии – «Анна Ахматова», вышедшее в Словении к 100-летию со дня рождения поэтессы в 1989 г. в престижной серии «Лирика». Эта серия на протяжении сорока лет знакомит читательскую аудиторию с шедеврами мировой поэзии (в том же году в этой серии вышли С. Малларме и У. Уитмен). Сборник «Анна Ахматова» 1989 г. до сих пор можно считать самым репрезентативным изданием Ахматовой в Словении. Включение поэзии Ахматовой в эту серию означает, что круг ее почитателей здесь значительно расширился. Книга была с воодушевлением встречена читателями и критикой, о чем свидетельствуют благожелательные рецензии Колшека, Лаха, Байта³. Отдельные стихотворения из этого сборника в том же году публиковались в нескольких центральных литературных журналах («Наши разгляди» / «Naši razgledi», «Наша содобност» / «Naša sodobnost»⁴). В юбилейном сборнике Павчек выступает как составитель, переводчик и автор литературной статьи об Ахматовой, только два стихотворения – «Муза» и «Творчество» (1936) – даны в переводе К. Ковича. В книгу вошли стихотворения из московского издания «Избранное» 1987 г., что указано в примечаниях. Она содержит подборку из восьмидесяти восьми стихотворений семи ахматовских сборников: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Anno Domini MCMXXI», «Подорожник», «Тростник», «Седьмая книга» (в среднем 10–12 стихотворений из сборника), а также перевод «Реквиема» и «Северных элегий». Таким образом, вниманию словенского читателя представлена теперь не только ахматовская лирика, но и лиро-эпический жанр, не только любовная тема, но и поэзия, раскрывающая, как сказано в «Письме Анне Андреевне Ахматовой на тот свет» И. Игнатова, «страшные вещи»⁵. Следует заметить, что перевод «Реквиема» на словенский язык был сделан всего через два года после его официальной публикации на родине в журнале «Октябрь» за 1987 г. (мюнхенское издание 1963 г. не в счет). В своей статье «Записки об Анне Ахматовой» Павчек подробно рассказывает о личной судьбе и творческом пути поэтессы, дает краткий очерк истории русского акмеизма, упоминая других поэтов – современников и друзей Ахматовой (Н. Гумиле-

¹ Pavček T. Zapisi o Ahmatovi. S. 133.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 223.

³ Bajt D. Poezija kot kapnik: Ana Ahmatova, zbirka Lirika, MK 1989 // Večer 46/85. 1990. 11.IV. S. 6; Kolšek P. Trije liriki // Delo. 1990. № 32. S. 8; Lah A. Anna Ahmatova // Srce in oko. 1990. № 2. S. 15.

⁴ Ahmatova Anna. Pesmi. Ob stoletnici rojstva (11.06.1889–05.03.1966) // Naši razgledi. 1989. № 38. S. 11; Ahmatova Anna. Severne elegije // Naša sodobnost. 1989. № 37. S. 5–7.

⁵ Игнатов И. Письмо Анне Андреевне Ахматовой на тот свет // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 22.

ва, О. Мандельштама, Б. Пастернака). Эмоциональную окраску придают тексту и мемуарные записи о встрече 1963 г., в которых создается живой образ женщины и поэта и передается то впечатление, которое Ахматова произвел на автора. Комментарии к стихотворениям отсутствуют.

В книге 1989 г. переводчик подходит к оригиналу чрезвычайно бережно и, на наш взгляд, более профессионально, чем в 1960-е гг., стремясь в работе тщательно соблюдать семантическую и версификационную точность. Теперь он сам большой поэт, за плечами которого работа в издательстве и союзе писателей, на радио и телевидении, в театре, литературные премии, в частности высшая литературная награда Словении – премия Ф. Прешерна (1984). Павчек известен за пределами своей страны, его стихи переведены на несколько языков, в том числе на русский, на родине его считают знатоком русской поэзии, благодаря ему по-словенски звучали Блок, Есенин, Маяковский. Ахматова с полным правом «встраивается» в этот ряд. Ее стихи для словенского поэта также образец высокой поэзии, одушевляющей человеческое общежитие, ахматовский взгляд на мир становится частью его собственного восприятия. Общение с ее поэзией подарило ему «состояние влюбленности в силу и красоту стиха, дало убежденность в абсолютной суверенности стихотворчества и безграничной преданности музе и жизни»¹. В то же время Павчека привлекает именно русская составляющая переводимых текстов: сам язык, красота и мелодичность его звуковой окраски, фонетическая аранжировка стиха, многообразие и гармоничность интонаций. Поэт чувствует музыку ахматовской строфы, ее изобразительность, ее, по определению Бродского, «уникальную центробежную энергию»². К наиболее удачным примерам передачи этой энергии можно отнести перевод стихотворения «Последний тост» / «Poslednja zdravica» (1934), одного из самых трагических, безысходных и одновременно жизнеутверждающих в ее лирике.

Я пью за разоренный дом,	<i>Pijem za dom svoj razdejan,</i>
За злую жизнь мою,	<i>za žitje svoje zlo,</i>
И за тебя я пью, –	<i>in zate čašo to, –</i>
За ложь меня предавших губ,	<i>za laž, izdajstvo tvojih ust,</i>
За мертвый холод глаз,	<i>za mrtvi hlad oči,</i>
За то, что мир жесток и груб,	<i>za to, da svet je grob in krut,</i>
За то, что бог не спас.	<i>Da Bog nas rešil ni.</i>

В трагический момент поэт ищет основание, на которое он может опереться. В ахматовском мире реальность предстает безысходной, и переводчик передает это ощущение безысходной реальности, сохраняя почти все ключевые, «несущие» эпитеты семистихия: «разоренный» – «razdejan», «злую» – «zlo», «мертвый» – «mrtvi», «жесток» – «krut», «груб» – «grob» (лишь причастие «предавших» заменяется существительным «предательство» – «izdajstvo»). Прямой смысл слов говорит о полной безнадежности, которая констатируется лирической героиней. При этом в словенском варианте сохраняется тот же необъяснимый эффект от стихотворения в целом: «женское» мироощущение доведено до общечеловеческой мощи и значимости, внутренняя энергия строк говорит о несокрушимом противостоянии личности окружающему миру, эпохе, судьбе. Пласт реальный, биографический, символический, трагический подтекст – все это есть в интерпретации

¹ Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. S. 66.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 231.

Павчека. Переводчику удалось совместить два необходимых для перенесения стиха в другую языковую среду условия: отождествить свое «я» с миропониманием и мироощущением автора – «услышать вещь у истока» (М. Цветаева¹) и найти краски ее адекватного звучания на ином языке.

К безусловным удачам можно отнести и перевод «Эпилога» – той части «Реквиема», в которой особенно отчетливо звучит нота личной трагедии Ахматовой – матери, жены, женщины, – воплощающая трагедию народа и эпохи, и передано ощущение напряженной раздвоенности поэта, в силу своего дара вынужденного описывать это поистине вселенское горе со стороны. Осознание этой отстраненности может свести поэта с ума.

И я молюсь не о себе одной,	<i>In molim, a ne za obstanek svoj,</i>
А обо всех, кто там стоял со мною	<i>za vse, ki v vrstah z mano so čumeli,</i>
И в лютый холод, и в июльский зной	<i>ko bril je mraz in julijski lil znoj,</i>
Под красною, ослепшею стеной.	<i>pod rdečim zidom, v hudem oslepelim.</i>

В 1990-е гг. стихотворения Ахматовой в Словении находят свое место в двух новых изданиях – «Антологии русской поэзии XX века» (1990) и антологии мировой поэзии «Песнь Орфея» (1998). «Антология русской поэзии XX века» с прекрасным предисловием Д. Самойлова появилась вновь благодаря усилиям Павчека, выступившего в качестве автора подборки, редактора и основного переводчика, а также его коллеги Д. Байта и профессора-русиста Люблянского университета А. Сказы, написавшего краткие биографические справки о поэтах. В книгу включены стихотворения сорока семи выдающихся русских авторов XX в. – от В. Соловьева до И. Бродского. Поэзия Серебряного века представлена в книге в полном блеске: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, О. Мандельштам, Н. Гумилев, В. Хлебников, В. Ходасевич, М. Цветаева, А. Ахматова, Б. Пастернак. В «советской» части фигурируют Э. Багрицкий, Н. Заболоцкий, Л. Мартынов, А. Твардовский, Б. Слуцкий, Е. Винокуров, Д. Самойлов, Ю. Левитанский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина и ряд других. Творчество Ахматовой представляют тринадцать стихотворений и отрывок из «Реквиема» (приговор и эпилог). Выбранные составителем произведения в количественном отношении больше ориентированы на раннее творчество: более половины подборки – стихотворения 1911–1915 гг. Это «Сжала руки под темной вуалью...» / «Roke stiskala sem pod črnino...» (1911), «Песня последней встречи» / «Pesem zadnjega srečanja» (1911), «Не будем пить из одного стакана...» / «Ne bova iz enega kozarca pila...» (1913), «Уединение» / «Osamljenost» (1914), «Бесшумно ходили по дому...» / «Hodili so tiho, se vedli...» (1914), «Нам свежесть слов и чувства простоту...» / «Besed svežino, čustev božji dar...» (1915), «Сон» / «Sanje» (1915). Оставшиеся – «Сказал, что у меня соперниц нет...» / «Dan nimam tekmič, mi je zatrdi» (1921), «Лотова жена» / «Lotova žena» (1922–1924), «Муза» / «Muza» (1924), «Воронеж» / «Voronež» (1936), пятая из «Северных элегий» (1945) и «Последняя роза» / «Poslednja vrtnica» (1962), которые, без сомнения, можно отнести к программным для творчества Ахматовой в целом. При этом пятая – на наш взгляд, ключевая – элегия цикла дана без тютчевского эпиграфа из «Цицерона» и посвящения «Н.А. О-ой» (Н.А. Ольшевской), «Последняя роза» без эпиграфа из И. Бродского. Поэтический ряд взят из сборника 1989 г., одно стихотворение «Сказал, что у меня соперниц нет...» / «Dan nimam tekmič, mi je zatrdi» относится к публикации 1961 г.

¹ Цит. по: Белкина М. Скрещение судеб. М., 2005. С. 160.

При переводе удивительно точно передана сдержанная горечь и философичность голоса ахматовской лирической героини, звучащего в пятой элегии. Павчке удалось уловить и, выдержав размер и ритм, мастерски повторить его явственную пушкинскую интонацию, восходящую ко «...Вновь я посетил...»:

Меня, как реку,	<i>Mene, kot reko,</i>
Суровая эпоха повернула.	<i>je preusmerila surova doba.</i>
Мне подменили жизнь. В другое русло	<i>Zamenjali so mi življenje. V drugo</i>
Мимо другого потекла она,	<i>je strugo mimo drugega potekla,</i>
И я своих не знаю берегов.	<i>tako da svojih ne poznam bregov.</i>

Особого внимания заслуживает издание под редакцией поэта Н. Графенауэра «Песнь Орфея. Антология мировой поэзии в подборке словенских поэтов», инициатором создания которого выступил литературный журнал «Нова ревия», учрежденный в Словении благодаря усилиям демократически настроенных деятелей науки и культуры на заре зарождающихся в СФРЮ перемен. В число ее составителей вошли тридцать два на тот момент действующих поэта, представляющие весь почти полувековой «срез» современной словенской поэзии – от участника Второй мировой войны Ивана Минатти (1924–2012) до представителя пост-постмодернистской генерации Алеша Штегера (р. 1973). Перед ними была поставлена задача из всей глыбы мировой лирической поэзии отобрать десять «своих» стихотворений и в кратком эссе аргументировать принятое решение. При этом поэты могли выбирать, опираясь как на текст оригинала, так и на перевод, и не были обязаны выступать переводчиками отобранных произведений. В итоге словенские поэты остановили свой выбор на 289 стихотворениях 137 авторов – от Овидия до Бродского, более половины книги составили произведения поэтов XX в. Самым востребованным оказался Р.М. Рильке: его переводы встречаются в книге восемнадцать раз. Русская поэзия, в количественном отношении занимающая третье место после французской (восемнадцать) и английской (четырнадцать) имен, представлена произведениями А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Кольцова, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Хлебникова, С. Есенина, В. Маяковского, Б. Пастернака, И. Бродского, она безоговорочно лидирует с точки зрения частоты обращения. Двадцать участников проекта (более половины) включили в свою «десятку» стихотворения русских поэтов. Самым привлекательным оказался Мандельштам – его стихотворения есть в подборке девяти словенских поэтов; Пушкин только второй – его выбрали семь авторов, но при этом трое из них, знакомых с русской поэзией не понаслышке: Павчек, Кович и Есих, – в качестве лирического эталона мировой литературы выбрали стихотворение «Я вас любил...». Стихи Ахматовой привлекли пятерых авторов, каждый из которых остановил внимание на одном ее произведении. По мнению словенского исследователя Ахматовой Б. Подлесника, число ахматовских стихотворений в антологии говорит о месте ее творчества в словенской культуре и приравнивает его художественную значимость в Словении к таким представителям мировой поэзии, как Ш. Бодлер, Э. Паунд, П. Неруда¹. Четыре стихотворения Ахматовой даны в переводе Павчека, пятое – в переводе Есиха.

Выбор стихотворений: у Павчека – «Муза», у М. Есиха – «Муж хлестал меня узорчатым» в собственном переводе, у И. Симонович – «Ты письмо мое, милый,

¹ Подлесник Б. А.А. Ахматова в словенской культуре XX века // Филологические заметки. Пермь, 2002. С. 264.

не комкай...», у М. Видмар – «И целый день, своих пугаясь стонов» и у А. Ихана – «Лотова жена», авторов разных поколений и литературных пристрастий, – подтверждают мысль Б. Пастернака о равной художественной ценности «ранней» и «поздней» Ахматовой¹ и свидетельствует о том, что ее произведения вышли за рамки простого факта истории литературы и представляют собой живое явление современного художественного слова.

Как и следовало ожидать, больше всех к русской лирике привязан Павчек; шесть из десяти выбранных им произведений принадлежат перу русских поэтов: это Пушкин, Блок, Есенин, Цветаева, Пастернак и Ахматова. В компанию к ним, по воле составителя, попали также Бодлер, Уитмен, Рильке и Г. Лорка. В своем эссе поэт объясняет такой «крен» не только тем, что «всю жизнь прожил с русской поэзией», переводил ее, но и тем, что стихи русских поэтов из категории тех, которые «открывают тебя <...>, дают новое видение своей темы»². По сути, Павчек говорит о факторе духовной близости автора и переводчика: перевод создается в поле индивидуального мировосприятия переводчика; выбор произведения, способ его интерпретации и перенесения в другое языковое пространство выявляют этические и эстетические пристрастия переводящего, его опыт, темперамент, вкус, мастерство. Налицо понятие «соизбранности», которое способно фиксировать духовную, порой с трудом поддающуюся объяснению, но явно существующую связь между автором и переводчиком. Свое решение Павчек объясняет тем, что в стихотворении Ахматовой «Муза», за которым стоит вся ее жизнь, воплощается вечная тема предназначения поэта; оно, как и прешерновское «Поэту», говорит о судьбоносной миссии поэзии, для всех культур универсальной³.

Когда я ночью жду ее прихода, Жизнь, кажется, висит на волоске. Что почести, что юность, что свобода Пред милой гостьей с дудочкой в руке. И вот вошла. Откинув покрывало Внимательно взглянула на меня. Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала Страницы Ада?» Отвечает: «Я».	<i>Ko v noči čakam jo, da me obišče, življenje mi na nitki trepetja. Kaj čast, prostost, mladost z vsem bliščem ob ljubi gosti, ki svirel ima. Vstopila je. In že brez pokrivala pazljivo se zazrla mi v obraz. Povprašam jo: «Mar ti narekovala si Danteju Pekel?» Odvrne: «Jaz»</i>
---	---

Выдающийся поэт и переводчик Милан Есих (р. 1950), наряду с Гейне, Леопарди, Мицкевичем, Пушкиным, Бодлером и Рильке включил в свой ряд довольно раннее ахматовское стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым» / «Mož me terel je s porisanim»⁴ (1911). С формальной точки зрения, он руководствовался двумя аргументами: во-первых, возможностью самому прочесть и понять оригинал (поэтому, например, китайские, персидские, арабские тексты им вообще не рассматривались); во-вторых, включением в свой список только ушедших авторов, «поэзия которых живет и сегодня»⁵. Никаких прямых объяснений своих пристрастий в эссе Есиха нет, более того, он всячески подчеркивает свои колебания и уязвимость выбора. Но в случае с Ахматовой, думается, существенную роль сыграло его желание

¹ Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 157.

² Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. S. 66.

³ Orfejev spev. S. 66.

⁴ В трех неозаглавленных стихотворениях в словенском варианте первая строка выносится вперед как название.

⁵ Ibid. S. 384.

прервать многолетнюю монополию Павчека на русскую поэзию в целом и творчество Ахматовой в частности (стихотворение «Я вас любил...» предложено им тоже в своем переводе). При этом Есиху не совсем удалась фольклорная переливчатость интонации ахматовского стихотворения, соединение в нем литературного языка своего времени и традиционных приемов русской народной песни, о котором писал О. Мандельштам¹. Рифма «узорчатый» – «створчатый» не сохранена, видимо, из-за сложности перенесения на словенский язык последнего эпитета, само слово «узорчатый» переведено как «porisani» – «разрисованный», «раскрашенный», а не правильно – «vzorčast»:

Муж хлестал меня узорчатым, двое сложенным ремнем. Для тебя в окошке створчатом я всю ночь сижу с огнем.	<i>Mož me tepel je s porisanim, v dva prepognjenim jermenom. Dolgo noč pri okencu sedim z zate čuvanim plamenom.</i>
---	--

Также при переводе из словосочетаний ушли такие принципиальные, стилизованные Ахматовой под постоянные эпитеты, как «хмурая» доля, «звонкие» стоны, и определения, несущие авторскую эмоциональную нагрузку, – «печальная» узница, «несмятая» постель:

Для тебя я долю хмурю, Долю-муку приняла Ах, со мной, печальной узницей, Ты опять побыть не мог. А лучи ложатся тонкие На несмятую постель	<i>Zate sem usode silam vzela zgolj trpljenje zase. Ah, k jetnici meni ti je nemogoče spet bilo. Žarki so luči jutranje v prazno (букв. пустую) posteljo prišli</i>
---	---

Ифигения Симонович (р. 1953) «своим» текстом Ахматовой представляет еще одно прочтение ее поэзии. Выбор стихотворения 1912 г. «Ты письмо мое, милый, не комкай» / «Ne mečkaj mojega pisma, ljubi» отражает восприятие любовной лирики Ахматовой женщиной XXI в. Словенскую поэтессу поразила «завораживающая искренность и одновременно простота выражения, с которыми двадцатитрехлетняя Ахматова подошла к любовной теме»².

Ты письмо мое, милый, не комкай. До конца его, друг, прочти. Надоело мне быть незнакомкой, Быть чужой на твоём пути.	<i>Ne mečkaj mojega pisma, ljubi, beri do konca, prijatelj moj. Biti neznanka se več mi ne ljubi, biti tujka na poti s teboj.</i>
---	---

По мнению Симонович, почти за век мало что изменилось в отношении мужчины к женщине. В лирической героине Ахматовой она видит себя, сорокатрехлетнюю, в «сером, будничном платье, На стоптанных каблуках», написавшую письмо ЕМУ, которое ИМ так и не прочитано, письмо, завалившееся где-то в недрах портфеля, потому что «есть вещи поважнее женских писем... Женщина надеется, что ей нашлось местечко в уголке мужского сердца... Но как только она оказывается вне поля зрения мужчины, то становится «незнакомкой», «чужой на его

¹ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 210.

² Orfejev spev. S. 465.

пути», ведь противоположный пол занимает только то, что... он собственно от женщины сможет получить, а отнюдь не она сама»¹.

Другой полюс ахматовского творчества оказался близок Алойзу Ихану (р. 1961) и Майе Видмар (р. 1961); они остановились на примерах философской лирики – стихотворениях «Лотова жена» / «Lotova žena» (1924) и «И целый день, своих пугаясь стонов» / «In množice, od svojih stokov plašne» (1917). При этом оба руководствовались тем внутренним резонансом, который возникал при погружении в ахматовскую эпоху и трагический мир ее лирической героини. Ихан при отборе колебался между стихами, которые ему интересны сейчас, и теми, что «оставили след в <...> сознании»², и выбрал последние, т. е. «радиация» (Бродский³) ахматовской поэзии с годами не потеряла для него своей силы. Видмар привлекла тема смерти, представленная также в творчестве таких титанов мировой поэзии, как Малларме, У. Йетс, Рильке, Мандельштам, Лорка⁴. В этом смысле восьмистишие Ахматовой, в котором речь идет о том, как молох истории перемалывает человека, женщину, поэта так, что «сердце разорвали пополам», без сомнения, одно из ключевых в мировой поэзии.

И целый день, своих пугаясь стонов,	<i>In množice, od svojih stokov plašne?</i>
В тоске смертельной мечется толпа,	<i>v smrtni tesnobi ves čas valove,</i>
А за рекой на траурных знаменах	<i>a tam za reko se lobanje strašne</i>
Зловещие смеются черепа.	<i>na žalnih znamenjah reže.</i>

Последний реализованный ахматовский проект Павчека – двуязычный сборник «Анна Ахматова», вышедший в серии «Мастера лирики» (в которой уже появились Петрарка, Шекспир, Верлен, Рильке) в 2004 г. Поэт настоял, чтобы первым русским автором этой знаковой для словенской культуры серии стала Ахматова. Составляя книгу, он опирался на сборник 1989 г., однако шестнадцать из семидесяти стихотворений – новые. Павчек стремился расширить тематический диапазон, включив в книгу новые произведения разных периодов. Это «Два стихотворения» / «Dve pesmi» (1909–1910) из сборника «Вечер»; «Музе» / «Muzi» (1911), «Прогулка» / «Sprehod» (1913) – из сборника «Четки»; «И мнится – голос человека...» / «In zdi se – tukaj glas človeka...» (1917), «Сколько раз я проклинала...» / «O, kolikrat preklela...» (1915), «Нет царевич, я не та...» / «Ne, jaz nisem carjevič...» (1915), «Родилась я ни поздно, ни рано...» / «Rodila se nisem ne pozno ne rano...» (1913) из сборника «Белая стая»; «Я спросила у кукушки» / «Kukavico sem vprašala» (1919), «Ночью» / «Noč» (1918) из сборника «Подорожник», «Черный сон» / «Črni sanje» из книги «Anno Domini», «Заклинание» / «Rotitev» (1935), «Борис Пастернак» / «Boris Pasternak» (1936), «Данте» / «Dante» (1936) из сборника «Из шести книг» и два поздних стихотворения – «Творчество» / «Ustvarjanje» (1959) и «Родная земля» / «Rodna zemlja» (1961). В издание также вошли поэма «Реквием», первая, третья и пятая из «Северных элегий»; завершает ее статья составителя «Жизнь и творчество Анны Ахматовой». Способ подачи стихотворного текста в словенских книгах этой двуязычной серии отличается от принятого у нас (два параллельных текста) – здесь строки перевода и оригинала чередуются:

И упало каменное слово
In beseda kamnata je pala

¹ Ibidem.

² Ibid. S. 554.

³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским... С. 45.

⁴ Ibid. S. 565.

На мою еще живую грудь,
na še žive prsi mi težko.
Ничего, ведь я была готова,
Nič ni, saj sem to pričakovala.
Справлюсь с этим как-нибудь.
Zbotala se s tem bom je kako
(«Реквием» – «Приговор»)

Таким образом, на сегодняшний день Ахматова известна в Словении как один из ведущих русских лириков XX в. и автор едва ли не самого главного произведения сталинской эпохи, ее разоблачающего, – «Реквиема». Вне поля зрения профессиональных переводчиков поэзии пока остались ахматовские поэмы, в частности «Поэма без героя»¹, проза и существенный объем лирики. Здесь, безусловно, есть над чем работать.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Anna Ahmatova. Zbirka *Lirika*. Ljubljana, 1989. 139 str.
Ahmatova A. Pesmi. Zbirka *Mojstri lirike*. Ljubljana, 2004. 202 str.
Ahmatova A. Pesmi. Ljubljana, 2009. 110 str.
Antologija ruske poezije 20. stoletja. Ljubljana, 1990. 491 str.
Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. 764 str.

Сведения об авторе:
Надежда Николаевна Старикова,
докт. филол. наук,
зав. отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы
Институт славяноведения РАН,
профессор
кафедры славянской филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Nadezhda N. Starikova,
Doctor of Philology,
Head of the Department of Modern Literature
of Central and South-Eastern Europe
Institute of Slavonic Studies RAS;
Professor
Department of Slavic Philology
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
nstarikova@mail.ru

Translating Anna Akhmatova into Slovenian

¹ В 2015 г. в Любляне в серии «Жизнь и творчество», которую издает Научно-исследовательский центр Словенской академии наук и искусств (*Zbirka Življenja in dela IX ZRC SAZU*) вышла монография молодой талантливой русистки Н. Зайц «Введение в поэтику Анны А. Ахматовой» (*Uvod v poetiko Anne A. Ahmatove*). Помимо обширной исследовательской части книга содержит раздел, в который вошли поэтические тексты Ахматовой в оригинале и на словенском языке, в том числе отрывки «Поэмы без героя» и другие ранее не переводившиеся произведения. Автор выполнила эти переводы сама, стремясь в просветительских целях донести до читателя семантическую составляющую ахматовских текстов.

П.В. Балдицын

Мифологизация личного опыта в рассказе Шервуда Андерсона «Смерть в лесу» (1926)

Аннотация: На примере рассказа Шервуда Андерсона «Смерть в лесу» показана стратегия новой американской прозы 1910–1920-х гг., которая дополняет поэтику реализма и натурализма (достоверность будничных деталей и конкретность исторического момента, социальная и биологическая типизация, выяснение психологических мотивировок) элементами модернизма (субъективное восприятие мира, стремление к универсальным и вневременным обобщениям, сложная нелинейная композиция).

В статье даны краткая история создания текста и анализ композиции и структуры рассказа Ш. Андерсона. «Смерть в лесу» построена на полярном противопоставлении двух героев, которые воплощают крайности: мужское и женское, подчинение и свободу, старость и молодость, слово и безмолвие, объект и акт повествования. В рассказе два главных характера – старой женщины, вынужденной всю жизнь кормить людей и животных, и безымянного рассказчика, предельно близкого автору, который, вспоминая давние события и впечатления, пытается осмыслить их по законам мифологического мышления.

Особенность стратегии Шервуда Андерсона заключается в том, что автор не использует традиционные мифы, но творит миф из собственного опыта, придавая символическое значение простым вещам и явлениям, таким, как пол и возраст, еда и процесс кормления, домик в лесу и снег под луной, мешок с мясом и свора собак, которая кружит по прогалине, подневольная жизнь и случайная смерть одной женщины.

Герой-рассказчик называет свой рассказ «простым», но простота его обманчива, в ней обнаруживается новый уровень сложности в построении текста. Подобная стратегия сложной простоты определила развитие американского рассказа в первой половине XX в.

Ключевые слова: Шервуд Андерсон, «Смерть в лесу», стратегия упрощения, символизм простых вещей, мифология личного опыта

Abstract: Sherwood Anderson's "Death in the Woods" exemplifies the new strategy in the American fiction of the 1920's, a combination of realism, naturalism (e. g., truthful details of a specific historical moment and psychological motives) and modernism (subjective worldview, deductions and philosophizing, and a complex inverse composition).

There are two main characters in “Death in the Woods”: an old woman “destined to feed” men and animals, and a nameless narrator composing a story through a complex interaction of his memories, personal experiences, and a strong desire to understand life by mythological thinking. The characters are opposing entities: male and female, youth and old age, freedom and submission, word and silence, object and narration.

Sherwood Anderson did not use traditional myths in his short story, he created his own myth-making symbols out of simple things and occurrences like gender, age, a feeding process, a house in the forest, a bag with meat, dogs running in circles, a dependent life, or casual death of a woman.

The narrator calls his story “simple” but its simplicity is deceptive. There is a new complexity and depth in it. This strategy of complex simplicity and making personal myths were characteristic features of the modern American short story of the first half of the 20-th century.

Key words: Sherwood Anderson, “Death in the Woods”, simplification strategy, symbolism, myth of personal experience

Стратегия нового американского рассказа, которую предложил Шервуд Андерсон в 1910–1920-е гг., включала в себя не только достоверность будничных деталей и типичность повседневных образов, но также символизм простых вещей и мифологизацию личного опыта. Цель этой стратегии Андерсон сформулировал в посвящении к своему первому сборнику «Уайнсбург, Охайо» (1919) как «жажду увидеть то, что скрыто под поверхностью жизни»¹. Она определила и похожие названия рассказов сборника, состоящие из двух элементов: общее понятие и имя героя, связанные канцелярским оборотом «касательно» (concerning). Особенно выразительны рассказы «Руки», «Философ», «Никто не знает», «Одиночество», «Пробуждение», «Невысказанная ложь». И только в одном названии использован мифологический термин – «Сила божья», но и в нем главное не коллективный миф, а символика персонального опыта. Обычное явление или вещь в рассказах становится обобщающим образом-символом: подвижные руки бывшего учителя или неудобная кровать писателя, уродливые яблочки, оставшиеся на деревьях, или «шарики из бумаги», на которых записывает свои мысли местный доктор-философ, спрятанные в тайнике деньги или увиденная в окно нагота женского тела.

Однако наиболее выпукло эта стратегия воплотилась в рассказе «Смерть в лесу» («Death in the Woods»), который потребовал многолетней работы писателя: первый набросок сделан в 1916 г., а закончен и опубликован он был в 1926 г. Шервуд Андерсон считал его лучшим своим рассказом, о чем писал: «Некоторые свои лучшие рассказы я переписывал по десять-двенадцать раз. У меня есть один рассказ “Смерть в лесу”, великолепная повесть, одна из самых пронзительных вещей нашего времени, потребовала для своего создания десяти лет. Я приступал к ней раз за разом. Я был как любовник, терпеливо ухаживающий за женщиной. Я писал и вычеркивал, писал и вычеркивал»².

Первый набросок рассказа под названием «Смерть» был сделан в 1916 г. (по предположению нашедшего его Р.Л. Уайта) и насчитывал десять машинописных страниц. Его герой, журналист, едет домой навестить свою больную мать. В одном месте описана сцена, которую он наблюдал снежной лунной ночью в лесах

¹ Anderson Sherwood. Winesburg, Ohio. Text and Criticism / Ed. by John H. Ferres. N.Y.: Penguin Books, 1996. P. 22.

² The “Writer’s Book” by Sherwood Anderson: A Critical Edition / Ed. by Martha M. Curry. Metuchen, NJ: Scarecrow Press. P. 28.

Висконсина, – круг собак, «таскавших мешок и тело старой женщины по прогалине»; в другом отрывке вид его спящей матери вызывает у героя воспоминание о мертвой женщине, а в финале, годы спустя, у него появляется мысленный образ «людей, работающих в кругах, всякой телесной жизни, замкнутой в великом круге». В этом раннем наброске мертвая женщина будто говорит: «Я всегда утоляла животный голод мужчины и зверя, с детских лет (I have fed the animal hungers of man and beast always, since I was a child). Моя жизнь прошла в этом деле и теперь, когда эта жизнь закончилась, я все еще утоляю животный голод»¹.

Второй набросок рассказа сохранился в записной книжке писателя, которую тот вел во время своей поездки в Париж в 1921 г. Главный женский характер здесь обретает имя – Матушка Уинтерс, ее муж – владелец лесопилки, расположенной в лесу в нескольких милях от городка. Можно предположить, что это имя связано с одним из героев рассказа «Невысказанная ложь», вошедшего в сборник «Уайнсбург, Охайо», которого звали Уиндпетер Уинтерс. Здесь описана жизнь женщины, в юные годы вынужденной батрачить у немецкого фермера, но нет ее смерти. Сказано, что единственными друзьями ее были животные, которых она кормила, вот как-то жена фермера вернулась с покупками, и «что-то случилось». На этом фрагмент оборван².

Еще один вариант сюжета «Смерти в лесу» был обнаружен в архиве Андерсона. Это часть рукописи, названная «Отец Авраам: Отрывок Линкольна» («Father Abraham: A Lincoln Fragment»), написанной в середине 1920-х гг. В нем Андерсон дает образ Авраама Линкольна в юности – как человека задумчивого, с поэтическими наклонностями. Будучи начинающим адвокатом, он вспоминает об одном уголовном деле, связанном с попыткой насилия и причинения вреда юной служанке со стороны ее хозяина, грубого фермера-немца. Этот случай заставляет Линкольна вспомнить свою мать и смерть своей возлюбленной. Он представляет себя такой девушкой, которая должна кормить животных на ферме и вынуждена в страхе бежать от насильника, и в то же время он воображает себя этим фермером, что срывает одежды с девушки, и еще его женой³.

Уцелел и еще один предварительный набросок с несколько иным названием – «Смерть в лесу» («Death in the Forest»), на котором рукой жены писателя написано: «Ранняя версия рассказа “Смерть в лесу”». Он был напечатан в 1969 г. в приложении к критическому изданию книги «Тар: Детство на Среднем Западе» и начинался так: «Был снежный декабрь, когда миссис Айк Марвин... умерла в маленькой ложбине в центре леса Граймсов, около двух миль южнее нашего городка в Охайо». Повествование идет от первого лица в форме воспоминания рассказчика, как он работал в лавке и услышал известие о смерти женщины, как возбужденные горожане поехали в лес, чтобы увидеть труп, как собаки выгрызли солонину из мешка этой женщины... Этот набросок заканчивается фразой: «А что до настоящей истории смерти матушки Марвин, я разузнал все о ней довольно странным образом и теперь расскажу вам об этом»⁴.

¹ White R.L. «Death in the Woods»: Anderson's Earliest Version // Winesburg Eagle. 1982. Vol. 7. No. 2. April. P. 1–3.

² France and Sherwood Anderson: Paris Notebook, 1921 / Ed. by Michael Fanning. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976. P. 62–65.

³ Sherwood Anderson Reader / Ed. by Paul Rosenfeld. N.Y.: Harcourt, Brace, 1942. P. 530–602.

⁴ Sherwood Anderson. Tar: A Midwest Childhood. A Critical Text / Ed. by Ray Lewis White. Cleveland: Press of Chase Western Reserve University, 1969. P. 232–236.

В «Истории рассказчика» (1924) автор перечисляет множество созданий своей фантазии, и одной из тех, о ком он хотел бы рассказать, была «старая женщина в компании огромных собак, что умерла в одиночестве в зимнем лесу»¹.

Наконец, весной 1926 г. Шервуд Андерсон осуществил свое давнее желание и написал рассказ о смерти женщины и о том, как рассказчик сумел понять смысл ее жизни и смерти. Рассказ отклонили редакторы журнала «Харперс», но опубликовал Генри Льюис Менкен в своём журнале «Американ Меркьюри» в сентябре того же года. А в ноябре вышла в свет документально-художественная книга воспоминаний Андерсона о детстве на Среднем Западе «Тар: Детство на Среднем Западе» («Tar: A Midwest Childhood», 1926), куда он также включил этот рассказ, правда, в несколько изменённом виде: повествование идет в третьем лице, кроме того, он сделал несколько незначительных исправлений и опустил два последних абзаца, где речь идет о создании рассказа².

«Смерть в лесу» в том же году была отмечена премией О. Генри, что вызвало ироническое замечание Андерсона, всегда критиковавшего этого мастера сюжетной новеллы³, и вошла в премиальный сборник («O. Henry Prize Stories of 1926»). Работа над рассказом продолжалась и после этого: когда Андерсон подготовил свой четвертый сборник рассказов «Смерть в лесу» (1933), он сделал не менее двадцати исправлений в тексте, включив еще и новый небольшой параграф в конце первой части, где речь идет о «подневольных детях» («such bound children»).

Можно добавить, что этот рассказ оказался не только любимым для автора, но со временем получил высокие оценки критиков, став одним из самых популярных для составителей: его чаще других включали во всякие сборники и антологии, охотно переводили на другие языки⁴.

На основании того, что писатель сообщил в различных источниках, мы можем нащупать несколько разрозненных воспоминаний, ставших основой рассказа: 1) полуобнаженное женское тело, увиденное впервые в детстве, но был ли это труп в снегу, неизвестно, скорее всего, нет; 2) воспоминание о забытых и безмолвных старухах, на которых никто не обращал внимания; 3) связанный с ними образ матери. Некоторые американские критики считают, что прототипом героини «Смерть в лесу» стала мать писателя, «самоотверженная, безропотная, изнуренная тяжким трудом, рано ушедшая из жизни»⁵. Есть, правда, и прямо противоположное мнение⁶, однако в рассказе явно проявляется глубокое сочувствие к женщине, вынужденной работать для того, чтобы кормить других. Кстати, в воспоминаниях о матери он неоднократно использовал ключевое понятие, которым характеризует героиню «Смерти в лесу»: до замужества Эмма Смит Андерсон была «подневольной девчонкой» («bound girl»)⁷. 4) Еще одно впечатление, которое сам автор считал ключевым импульсом к сочинению этого рассказа: в своих «Мемуарах» Андерсон писал, что «настоящим толчком» стало странное,

¹ *Anderson Sherwood. A Story Teller's Story. N.Y.: Huebsch, 1924. P. 121.*

² *Anderson Sherwood. Tar: A Midwest Childhood. P. 199–222.*

³ *The "Writer's Book" by Sherwood Anderson: A Critical Edition. P. 135–136.*

⁴ *A Reader's Guide to the Short Stories of Sherwood Anderson / Ed. by Judy Jo Small. N.Y.: G.K. Hall & Co., 1994. P. 352.*

⁵ *Howe Irving. Sherwood Anderson. N.Y.: William Sloane, 1951. P. 166.*

⁶ *Anderson David. Sherwood Anderson: An Introduction and Interpretation. N.Y.: Holt. Rinehart, 1967. P. 131.*

⁷ *Anderson Sherwood. A Story Teller's Story. P. 7; Sherwood Anderson's Memoirs / Ed. by Ray Lewis White. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969. P. 44–45.*

почти сюрреалистическое переживание, которое он испытал неподалеку от Парк-Парка, в Иллинойсе: когда в лунный вечер он бродил по заснеженному лесу в компании соседских собак и, задумавшись, прилег на снегу, его неожиданно испугала немецкая овчарка, которая зачарованно уставилась на него, в то время как остальные собаки без усталости бегали вокруг него по поляне¹. Конечно, в рассказе использованы и многие другие воспоминания автора, в частности, как он работал на ферме у немецкого иммигранта летом 1899 г., где он понял, что такое тяжелый труд на земле, и столкнулся с сексуальной эксплуатацией женщин-работниц.

Шервуд Андерсон глубоко и тонко понимал диалектику взаимосвязи искусства и жизни, воображения и реальности, о чем свидетельствует его «Заметка о реализме» («A Note on Realism», 1924). В ней он писал: «Путаница воображаемой и реальной жизни стала ловушкой, в которую наши критики попадают десятком раз в году... Им словно неясен простой факт, что искусство – это искусство, а вовсе не жизнь. Мир, созданный воображением, всегда будет отличаться от реального мира. Воображаемая жизнь питается реальной, но никогда не будет ею, не может быть... воображение должно постоянно питаться реальностью, или оно умрет от голода (It feeds upon the life of reality, but it is not that life – cannot be... the imagination must constantly feed upon reality or starve). Отдались от жизни – и сможешь лишь на минуту побыть лирическим поэтом, но художником не станешь. Что-то в тебе пересыхает, умирает от недостатка пищи». Стоит обратить внимание на использование природных метафор пищи, голода и засухи для изъяснения творческого процесса. Читаем далее: «Реальная жизнь бессвязна, беспорядочна, почти никогда не имеет ясной цели, тогда как воображаемая жизнь в искусстве имеет цель. Определенная мысль дает Форму повести, песне, картине – делает их правдивыми и реальными по отношению к теме, а не к жизни»².

Таким образом, можно сделать вывод, что в рассказе «Смерть в лесу» Шервуд Андерсон использовал несколько разрозненных воспоминаний из своего личного опыта, однако работа художника совсем не похожа на работу репортера: тот разыскивает достоверные факты – художник их творит с помощью воображения. В действительности все впечатления и картины не составляли целой истории, писатель сочинил ее с помощью воображения, создавая, по сути, миф, причем сугубо личный и самобытный, при этом он не опирался ни на какую известную мифологию.

Тематически «Смерть в лесу» близка рассказу Эрнеста Хемингуэя «Индийский поселок», с которого начинался его сборник «В наше время» (1925)³. Рассказ Андерсона изображает первое столкновение ребенка с тайнами смерти и пола. Однако если Хемингуэй строит «Индийский поселок» на единстве рассказчика и события, на подтексте и столкновении внешнего и скрытого уровней повествования, то Андерсон использует иную, обычную для его рассказов структуру, где противопоставлены событие и повествование о нем. В рассказе «Смерть в лесу» два сюжета, два героя и значительная протяженность во времени. Первый

¹ Sherwood Anderson's Memoirs. P. 310–312.

² Anderson Sherwood. A Note on Realism (1924) // Sherwood Anderson's Notebook. Vol. 14 of The Complete Works of Sherwood Anderson / Ed. by Kishinosuke Ohashi. Kyoto: Rinsen Book Co., 1982. P. 71–78. Есть русский перевод этой заметки: Андерсон Шервуд. О реализме / Пер. М. Зинде // Писатели США о литературе / Составитель и автор вступительной статьи А.Н. Николукин. Т. 1. М.: Прогресс, 1982. С. 256–258.

³ См. об этом: Балдицын П.В. Американский рассказ // История литературы США. Т. VI. Кн. 1. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 738–752.

сюжет – жизнь и смерть женщины, которая в первой же фразе названа старой. Второй герой рассказа – некогда мальчик, потом ставший взрослым писателем, который пытается понять и запечатлеть в слове увиденное им в детстве, как он когда-то читал в глазах «крутого мужика» Граймса его невысказанную речь. Его сюжет – путь познания и творчества: рассказчик через воспоминания и размышления постигает глубинный смысл пережитого им. Два сюжета дополняют друг друга, позволяют глубже проникнуть в суть жизни. Более того, два главных героя рассказа сопоставлены и противопоставлены вполне мифологически – как два полюса бытия: мужчина и женщина, жизнь и смерть, совершенное подчинение и покорность бессловесного существа, с одной стороны, и попытка овладеть смыслом жизни, посредством слова нащупать связь людей, вещей и событий.

В образе женщины выделен ряд лейтмотивов. Во-первых, она «старая», с этим эпитетом героиня появляется в первой фразе текста и не расстается с ним, хотя рассказчик подчеркивает, что она стала походить на старуху, когда ей не было и сорока лет. Во-вторых, с самого детства она «подневольное» («bound») существо, девчонка-сирота, батрачившая на ферме у немца, а потом бывшая замужем за пьяницей и конокрадом. Она лишена не только родителей, но и личного имени, у нее только фамилия Граймс – по мужу. Она не принадлежит себе, у нее нет и личной истории: всю жизнь она прожила как рабыня или служанка, одинокая, забитая, вынужденная исполнять волю других. В-третьих, она молчаливая и бессловесная, героиня в рассказе лишена речи, даже воображаемой повествователем. И, наконец, четвертый мотив, ее главное предназначение в жизни – кормить всех: «лошадей, коров, свиней, собак, мужчин»¹. Лексема «feed / fed» повторяется в рассказе множество раз: вся вторая глава пронизана этим словом, где оно появляется на трех страницах 14 раз; это продолжено дальше, так что в целом к финалу уже 20 повторов. Рассказчик доводит эту функцию по законам мифологического мышления до предела, до абсолюта: «Умершая женщина была обречена питать собою чужую жизнь [one destined to feed animal life]. Собственно говоря, она всю жизнь ничем иным и не занималась. Она питала собою чужую жизнь еще до рождения, ребенком, девушкой, работая на ферме у немца, замужней женщиной, старухой, и после того, как умерла» (72–73).

Еще один существенный момент в представлении этой героини – подчеркнутая типизация, она одна из многих: «Любой обитатель деревни или провинциального городка сотни раз встречал подобных старух, но никто ничего о них не знает» (All country and small-town people have seen such old woman, but no one knows much about them, 46–47). «Одна из многих, никому не известных безымянных старух» (She was one of the nameless ones, 48–49). «С такими ребятами, отданными на воспитание, часто обращались очень жестоко» (Such bound children were often enough cruelly treated, 52–53). В рассказе Андерсона обобщение перерастает из исторического и социально-бытового в универсальное, что свойственно мифу, на первый план выступает столкновение полярных начал бытия – жизни и смерти, мужчины и женщины, силы и подчинения, тела и духа, молодости и старости, уродства и красоты, дикости и приручения.

Мифологическая интерпретация рассказа нашла место в критике: одни пытались найти в этом рассказе известные эллинские мифы о Деметре, Персефоне и

¹ Anderson S. Death in the Woods. Смерть в лесу / Пер. В. Стенича // Американская новелла XX века / Сост. Г.В. Лапина. На англ. языке с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1989. С. 58–59. Далее страницы указаны в скобках в тексте.

Гекате, другие – древний ритуал инициации. Мэри Рорбергер увидела в рассказе мифы «доисторического прошлого» в «примитивных инстинктах в поведении собак», а также комплекс мифов, связанных с «Элевсинскими мистериями». По ее мнению, старуха-героиня, как Деметра, несет мешок из-под зерна и кормит всех на земле, как Прозерпина, увлекает за собой во время жатвы и «среди насилия», как Геката, вызывает ассоциации с луной и «неизбежностью смерти»¹. Однако все эти ассоциации возникли в сознании критика, но не автора и рассказчика, в «Смерти в лесу» нет никаких следов традиционного мифа. Уилфред Герен, сопоставляя рассказ Андерсона с «Одой греческой вазе» Китса, открывает «архетип инициации» в сцене, где мальчик впервые видит обнаженное женское тело и одновременно переживает «тайну и ужас смерти»².

Весь рассказ Андерсона разворачивается как воспоминание безымянного рассказчика, весьма близкого автору по своему жизненному опыту и занятиям, и это не просто воспоминание, показаны многолетние усилия его воли, ума и творческой способности, чтобы извлечь смысл из давних событий и впечатлений. Он дает краткую историю мужа героини, его семьи. История женщины до самой ее смерти занимает две трети рассказа (9 страниц), оставшаяся треть текста целиком посвящена истории восстановления и постижения того, что рассказчик увидел, вспоминал и обдумал позднее. Более того, «Смерть в лесу», в сущности, о том, что история этой женщины, обреченной вечно кормить животных и людей, – продукт памяти и творческого воображения рассказчика, который сообщает ей универсальный и вневременной смысл. Таков подспудный сюжет рассказа.

Повествование поначалу строится по законам реалистической и натуралистической прозы, история разворачивается, как будто перед глазами читателя, хоть и в прошедшем времени. Рассказчик постоянно присутствует в повествовании, с первых абзацев сообщая о себе и своей семье («у нас дома...», «когда я в детстве болел...», 46–49). Парадокс в том, что рассказчик сразу дает понять, что сам он был свидетелем лишь одной-двух сцен из описанных им; он прямо признается, что рассказывает то, чего видеть никак не мог: как немецкий фермер пытался изнасиловать юную батрачку-сироту, как грубый и сильный Граймс дрался с ним, а потом взял девушку в жены, а затем, как эта женщина пришла в лавку, и что сказал ей мясник, и как она пробиралась по заснеженному лесу, и как она умирала, причем в этой части он использует сослагательное наклонение, тогда как прежде утверждал с помощью изъявительного. Детали, приведенные в описании последнего пути героини (женщина привязала тяжелый мешок веревкой, а потом, когда она присела под деревом, мешок оказался под ней), необходимы для реальной мотивировки сцены с собаками, которые пытаются достать печенку и кости из мешка и сдирают ветхое одеяние женщины. Ход повествования и размышлений рассказчика по поводу жизни этой женщины открывает универсальный и символический смысл.

Совершенно мифологически в рассказе представлена смерть женщины, которой предшествовала странная сцена кружения сопровождавших ее собак: «Странное это было зрелище – этот безмолвный бег по кругу... Кружение собак могло быть чем-то вроде погребальной церемонии» (62–63). Рассказчик откровенно со-

¹ *Rohrberger Mary*. The Man, the Boy, and the Myth: Sherwood Anderson's «Death in the Woods» // *Midcontinent American Studies Journal*. Fall 1962. Vol. 3. No. 2. P. 48–54.

² *Guerin Wilfred L.* «Death in the Woods»: Sherwood Anderson's Cold Pastoral // *College English Association Critic*. 1968. Vol. 30. No. 8. May. P. 4–5.

общает читателю: «Обо всем этом я узнал позже, уже взрослым, когда мне однажды такой же зимней ночью, в лесу, в Иллинойсе, довелось увидеть подобное зрелище» (62–63). Таким образом открывается, что на самом деле рассказчик узнал не детали смерти старухи, а переосмыслил собственное и гораздо более позднее переживание. Собаки, вцепившись зубами в мешок с мясными костями и печенкой, стащили с мертвого тела старухи платье до пояса, и ее обнаженное тело в снегу «казалось телом прелестной девушки». Такое наблюдение первым высказал охотник, который нашел труп. Потом то же впечатление возникло у свидетелей и у рассказчика. В итоге рассказ «Смерть в лесу» явственно приближается к модернизму с его субъективизмом, тенденцией к универсальным обобщениям и мифу, с его сочетанием натуралистических деталей и символизма.

Однако образ рассказчика «Смерти в лесу» остается в рамках реализма: человек сочиняет историю. Этот герой тоже несет в себе ряд лейтмотивов. Первый – мотив памяти с повтором слов «I remember» и его синонимов, второй – загадки, тайны бытия (повтор глагола «mystified») и прикосновения к ней: «Я содрогнулся всем телом от какого-то странного, таинственного чувства, мой брат – тоже» (My body trembled with some strange mystical feeling and so did my brother's, 68–69). «Я видел всё... видел озадаченные лица мужчин» (I had seen everything... had seen how the men were mystified, 70–71).

Путь познания включает и чудесное превращение старухи после смерти в прекрасную молодую женщину: «Мы никогда еще не видели женского тела. Возможно, что из-за снега, облепившего замерзшую плоть, она казалась такой белой и прекрасной, такой мраморной» (68–69). Эта метаморфоза подчеркивает главную тему рассказа – тему творческого постижения красоты и сущности жизни – и обнажает важнейший мотив в образе рассказчика – создание художественного произведения. Перед читателем открывается творческий процесс, путь воображения и познания. И завершает рассказ цепочка образов, связанных с этим мотивом: «Все это вместе – история старухи и ее смерть – стало для меня, когда я вырос, словно музыкой, доносящейся издалека. Мне пришлось медленно подбирать ноту за нотой. Необходимо было кое-что осмыслить» (71–72). Рассказчик дает свое объяснение забытой всеми жизни и смерти, из отдельных фрагментов реальности и собственных впечатлений сочиняет «настоящий рассказ» (the real story). В двух последних абзацах, которые звучат как послышка в балладе и обращение к адресату-читателю, симметрично повторены два ключевых слова из лексикона писателей и критиков: «рассказ» (story) и его «суть» (point), а в центре этих семи строк появляется ключевая фраза, которая представляет собой отсылку к понятиям классической эстетики: «В такой завершенности есть своя красота» (A thing so complete has its own beauty, 72–73). Рассказ, который начинался сообщением простого факта: «Это была старуха...»; завершается резюме: «...я попытался рассказать эту простую историю снова», тем самым обретая законченность формы и мысли.

«Простая история» обнаруживает свою глубину и сложность. Прозрение предстает здесь не в виде одномоментной «эпифании», как у Джойса, но как растянувшийся на годы творческий процесс, требующий неустанной работы памяти, воображения и ума. Рассказ, построенный, казалось бы, естественно и просто, обнаруживает изощренность, представляет различные ракурсы и точки зрения, открывает универсальные смыслы жизни. В нем эффектно проявилась стратегия

использования обыкновенных впечатлений из собственного опыта для создания нового, нетрадиционного и оригинального мифа.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Anderson D.D. Sherwood Anderson: An Introduction and Interpretation. N.Y.: Holt. Rinehart, 1967. X, 182 p.

Anderson Sherwood. Death in the Woods. N.Y.: Liveright, 1933. 298 p.

Anderson Sherwood. Death in the Woods. Смерть в лесу / Пер. В. Стенича // Американская новелла XX века / Сост. Г.В. Лапина. На англ. языке с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1989. С. 46–73.

Anderson Sherwood. Sherwood Anderson's Memoirs / Ed. by Ray Lewis White. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969. X, 507 p.

Anderson Sherwood. A Note on Realism (1924) // Sherwood Anderson's Notebook. Vol. 14 of The Complete Works of Sherwood Anderson / Ed. by Kishinosuke Ohashi. Kyoto: Rinsen Book Co., 1982. P. 71–78.

Sherwood Anderson Reader / Ed. by Paul Rosenfeld. N.Y.: Harcourt, Brace, 1942. P. 530–602.

Anderson Sherwood. A Story Teller's Story. N.Y.: Huebsch, 1924. 456 p.

Anderson Sherwood. Tar: A Midwest Childhood. N.Y.: Boni and Liveright, 1926. XVIII, 346 p.

Anderson Sherwood. Tar: A Midwest Childhood. A Critical Text / Ed. by Ray Lewis White. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1969. XX, 257 p.

Anderson Sherwood. Winesburg, Ohio. Text and Criticism / Ed. by John H. Ferres. N.Y.: Penguin Books, 1996. 538 p.

Anderson Sherwood. The "Writer's Book" by Sherwood Anderson: A Critical Edition / Ed. by Martha M. Curry. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1975. LXIX, 355 p.

Fanning M. France and Sherwood Anderson: Paris Notebook, 1921. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976. X, 102 p.

Guerin W.L. "Death in the Woods": Sherwood Anderson's Cold Pastoral // College English Association Critic. 1968. Vol. 30. No 8. May. P. 4–5.

Howe I. Sherwood Anderson. N.Y.: William Sloane, 1951. XIII, 271 p.

A Reader's Guide to the Short Stories of Sherwood Anderson / Ed. by Judy Jo Small. N.Y.: G.K. Hall & Co., 1994. 395 p.

Robinson E. A Study of "Death in the Woods" // College English Association Critic. 1968. Vol. 30. No 4. January. P. 6.

Rohrberger M. The Man, the Boy, and the Myth: Sherwood Anderson's "Death in the Woods" // Midcontinent American Studies Journal. Fall 1962. Vol. 3. No 2. P. 48–54.

White R.L. "Death in the Woods": Anderson's Earliest Version // Winesburg Eagle. 1982. Vol. 7. No 2. April. P. 1–3.

Андерсон Ш. О реализме (1924) / Пер. М. Зинде // Писатели США о литературе / Сост. и автор вступительной статьи А.Н. Николюкин. Т. 1. М.: Прогресс, 1982. С. 256–258.

Балдицын П.В. Американский рассказ // История литературы США. Т. VI. Кн. 1. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 728–783.

Balditsyn P.V. American Short Story. In: Literary History of the USA: Literature between Two World Wars. Vol. VI. Bk. 1. Moscow. 2013, pp. 728–783.

Сведения об авторе:
Павел Вячеславович Балдицын
докт. филол. наук
профессор
кафедра зарубежной журналистики и литературы
факультет журналистики
МГУ имени М.В. Ломоносова

Pavel V. Balditsyn,
Doctor of Philology
Professor
Faculty of Journalism
Lomonosov Moscow State University
pbalditsyn@gmail.com

**Sherwood Anderson's "Death in the Woods":
Personal Experience in the Making of Myth**

Е.Д. Гальцова

**Институционализация «декаданса» во Франции в 1885–1886 годы:
к вопросу о формировании терминологии литературного процесса
на рубеже XIX–XX веков¹**

Аннотация: В статье рассматриваются понятия «декаданса» и производные от него (декадент, декадизм, декадентизм) во французской литературе в 1885–1886 гг. – времени, когда происходит «институционализация» термина, который начинает обозначать литературное направление. Приводится анализ программных произведений – «“Упадки”, декадентские стихи Адоре Флупетта», «Жалобы» Жюля Лафорга, деятельность журналов – «Лютес», «Ревю Вагнерьен», «Литературный и художественный декадент», «Декаданс. Литературный и художественный», «Символист», теоретические выступления Поля Бурже, Поля Бурда, Анатоля Бажю, Рене Гиля, Жана Мореаса и др., произведения С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо и др. Подчеркивается роль иронии как неотъемлемой части поэтики декаданса в эти годы, связь, а порой и «совпадения» с символизмом, институционализация которого во Франции была во многом спровоцирована декадансом.

Ключевые слова: декаданс, символизм, литературный процесс во Франции в 1885–1886 гг., «фюмизм», ирония, манифесты, литературные журналы

Abstract: The article discusses the concept of “decadence” and its derivatives (decadent, decadisme, decadentism) in the French literature in 1885 and 1886, when it underwent a certain “institutionalization”, denoting since that time a literary movement as well. The author analyses program writings, like “ ‘Les déliquescentes’, poèmes décadents d’Adoré Floupette”, Jules Laforgue’ “Complaintes”, the activities of the littérature revues “La Revue Wagnérienne”, “Le Décadent littéraire et artistique”, “La décadence. Littéraire et artistiques”, “Le Symboliste”, the theoretical publications of Paul Bourget, Paul Bourde, Anatole Baju, René Ghil, Jean Moréas etc., poetry of S. Mallarmé, P. Verlaine, A. Rimbaud etc. The paper emphasizes the role of irony as an integral part of the poetics of decadence in these years, the relationship, and sometimes “coincidences” with symbolism, the institutionalization of which in France was largely provoked by decadence.

Key words: ddecadence, symbolism, the literary process in France in 1885 and 1886, “fumisme”, irony, manifestos, literary journals

¹ Статья написана при поддержке гранта РГНФ-РФФИ № 17-04-00073 «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

Понятие «декаданса» (пер. с франц. – «упадок») – одно из самых «избитых» в эстетике, и лишь библиографический список, посвященный этому вопросу, может занять несколько солидных томов, даже если ограничиться только французской литературой рубежа XIX–XX вв.¹ В этом концепте проблематичным оказывается всё: и его происхождение, и возможность привязки к тем или иным датам, и его многозначность, неопределенность, и, возможно, даже неопределимость в принципе; весьма затруднительно создать четкий список писателей-декадентов. Строго говоря, вся культура французского XIX в. в той или иной степени может быть соотнесена с понятием «декаданса», а апофеоз его наступает в эпоху, название которой уже успело превратиться в культурологический термин – «конец века» (*fin de siècle*). Тем не менее эти настроения «*taedium vitae*» (усталости от жизни, отвращения – термин, связанный с философом-стоиком Сенекой Младшим) нарастали, о чем свидетельствовали события, сразу же обретавшие весомость культурного мифа. Из наиболее значимых отметим академическую картину Тома Кутюра «Римляне эпохи декаданса» («*Les romains de la décadence*», 1847), вдохновившую писателей на размышления о современном им обществе, что отразилось в публикации Анри Рошфора «Французы эпохи декаданса» («*Les Français de la décadence*», 1866), а затем у Камийя Кро в книге «Головокружения» («*Vertiges*», 1876), где одна из глав называется «Парижане эпохи декаданса». Усиление упаднических настроений происходит в 1870-е гг. из-за поражения во франко-прусской войне, а также неоднозначных переживаний после Парижской Коммуны.

Понятие «декадентский стиль» (*style de décadence*) принято связывать со ставшей знаменитой частью главы, посвященной Бодлеру, – «Теория декаданса» в книге Поля Бурже «Очерки современной психологии» (1883, первая публикация части раздела «Теория декаданса» – 1881, в *La Nouvelle Revue* (1881. № 13), хотя самое это выражение восходит к заметке Теофиля Готье к переизданию «Цветов зла» в 1868 г. Определение Бурже метафорично и оценочно: «Декадентский стиль – этот такой стиль, при котором единство книги распадается на независимые страницы, а страница – на независимые фразы, а фраза – на независимые слова. В современной литературе можно найти множество таких примеров...»². Небольшой текст Бурже «Теория декаданса»³ оказался более влиятельным для развития европейской культуры, чем, например, многотомные эпопеи Жозефена Пеладана: «Эстетический декаданс» («*La décadence esthétique*». *Hiérophanie*, 1882–1898; «Латинский декаданс» («*La Décadence latine*». *Éthopée*, 1884–1925, 21 vols.).

Не претендуя на решение сложнейшей задачи по выстраиванию истории термина, мы предлагаем нарочито формальный подход, основанный на анализе наиболее важных культурных событий определенного временного среза: двух лет в истории французской литературы, 1885 и 1886 гг. Именно в эти годы слова, связанные с

¹ Из наиболее существенных работ, использованных в нашей статье, но не упомянутых в ссылках, перечислим: *Richard N.* Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents. Paris, 1968; *Thorel-Cailleteau S.* L'épiphanie de l'oxymore // *Lettres actuelles*. 1995. No 4. Janvier-fév. P. 54–59; *Palacio J. de.* Confiurations décadentes. Louvain-Paris, 2007; *Palacio J. de.* La Décadence: le mot et la chose. Paris, 2011.

² *Bourget P.* Théorie de la décadence / *Bourget P.* Essais de psychologie contemporaine. Vol. 1. Paris, 1920. P. 20. См. также статью: *Kamerbeer J.* Style de décadence // *Revue de la littérature comparée*. 1965. No 2. Avril-juin. P. 268–286.

³ Строго говоря, Бурже начинает теоретизировать по поводу понятия «декаданс» еще в 1876 г. в тексте «Декаданс. Заметки о некоторых современных поэтах»: «Мы принимаем без излишнего самоуничижения, но и без гордости это страшное слово “декаданс”» (*Bourget P.* Décadence (Notes sur quelques poètes contemporains) // *Le Siècle littéraire*. Paris, 1876. № 12–13. 1^{er} avril. P. 265–267).

понятием «декаданса», оказываются именами литературных сборников, журналов и групп. Это дает представление об одной из кульминаций в истории концепта, а также демонстрирует, каким образом эта кульминация соотносилась с явлениями культуры, связанными в большей степени с термином «символизм» – и параллельными, конкурирующими и во многом пересекающимися с «декадансом».

Напомним также, что 1885 г. – это время смерти романтика Виктора Гюго (1802–1885), общепризнанного мэтра французской поэзии всего века.

С февраля по май 1885 г. в парижском еженедельнике «Лютес» (политический и литературный журнал, выходивший под руководством Лео Трезеника и Жоржа Ралля с апреля 1883 г. по октябрь 1886 г.) была опубликована серия пародийных стихотворений, которые впоследствии вошли в сборник «Упадки», декадентские стихи Адоре Флупетта («*Les déliquescentes*», *poèmes décadents d'Adoré Floupette*), – девять из восемнадцати стихотворений будущего сборника. Сам сборник вышел в мае 1885 г., он пользовался огромным успехом и был сразу же переиздан. Настоящими авторами стихотворений были поэты Анри Боклер (Henri Beauclair) и Габриэль Викар (Gabriel Vicaire), известные в том числе и своими литературными пародиями, – постоянные авторы «Лютес». Литературную мистификацию тут же распознала большая часть публики, но, как ни странно, даже среди поэтов были те, кто принял эти стихи всерьез. Но именно благодаря этой пародийной книге во французской поэзии утверждается рефлексия о декадансе. Разумеется, речь не идет о первом употреблении слова «декаданс» применительно к поэзии и культуре – данная публикация утверждает факт его отрефлексированности, но именно после выхода в свет «Упадков» понятие «декадент» становится обозначением принадлежности к определенному течению в литературе. Понятия, связанные с декадансом во французской поэзии институализируются в связи с пародией. Журнальная публикация свидетельствует о постепенной кристаллизации пародийного замысла, а заодно и колебаниях между двумя культурными полюсами – декаданс и символизм. Первые стихи «Упадков» появляются в «Лютес» 1 февраля 1885 г. с посвящением «Для Символических» («*Pour les Symboliques*») и подписью Этьен Арсеналь, намекавшей на Малларме: для расшифровки нужно было знать каламбур: «Если арсенал хорош, то мы не будем плохо вооружены» – «*Avec un bon arsenal, on n'est pas mal armé*» – Mallarmé). Вторая публикация (19 апреля) была пародией на Верлена, на что указывало название «Фрагмент из Симфонии в Зеленом миноре» («*Fragment d'une Symphonie en Vert mineur*»), где обозначение зеленого цвета – *vert* – созвучно первой половине фамилии Верлен – Verlaine). Именно в этом номере впервые появляется общее название цикла – «Упадки» и имя автора – Ж.М.Ж. Флупетт (J.M.J. Floupette), который был воображаемой фигурой. Впоследствии на обложке сборника автор будет назван именем Адоре, что в переводе с французского означает «обожаемый», «почитаемый», в том числе и в сакральном смысле слова, что контрастирует с уменьшительно-ласкательным суффиксом в фамилии Флупетт. Указания на мистификацию и пародию очевидны уже с самых первых публикаций, и в первом издании сборника стихов к ним добавилось еще и фальшивое, но очевидное для всех имя издателя – Лев Ваннэ (вместо Леон Ванье), а также странное обозначение страны издания – «Византия»¹. Первое издание было раскуплено очень быстро, и сразу же, в июне, вышло второе, в котором возникает воображаемая биография воображаемого Флупетта, написанная

¹ Указание на «Византию», помимо пародийной функции, было намеком на один из мифов эпохи. См.: David-de Palacio M.-F. *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*. Berne, 2005.

«Мариусом Тапора, фармацевтом второй категории»¹. Разумеется, читателя должно было насторожить такое обозначение биографа «почитаемого поэта» Флупетта, и тем самым еще больше подтверждался сам факт мистификации².

Значение этой книги трудно переоценить. Можно сказать, что она оказалась стимулом для формирования движений декадентов и символистов, которые до тех пор не проявляли стремления к коллективным действиям. «Упадки» Адоре Флупетта были коллективной пародией как минимум на нескольких знаменитых поэтов: на Малларме, Верлена, Рембо и др. Слова, обозначающие общие категории – «символические» или «декадентские», не только и не столько предвестие будущих движений в поэзии, сколько констатация того факта, что, как минимум, эти понятия уже присутствуют в культуре – иначе пародия была бы бессмысленной. Таким образом, у этой публикации было много авторов в самых разных смыслах – это и реальные два автора (Вокер и Боклер), и авторы, произведения которых пародируются, и откровенно выдуманные авторы (Флупетт, Тапора). Реальное, воображаемое и пародируемое смешиваются, образуя особый мир – не индивидуальный, а коллективный. Разумеется, можно было бы утверждать, что декаданс и символизм рождаются из пародии, но нам кажется, что важнее другое: и символизм, и декаданс возникают в атмосфере иронической культуры – культуры тотального сомнения, постоянно ищущей принципиально иные пути, чем ее предшественники, предлагая иной способ распознавания серьезного / несерьезного.

Говоря о пародии, необходимо напомнить об одной из модных тенденций в культуре того времени – о «фюмизме»³. В частности, журнал «Лютес» не избежал влияния этого настроения, характерного для культуры рубежа веков и в определенной степени сохранившегося и в последовавшей на ней культуре авангарда, был как раз одним из неформальных центров. Эмблемой «фюмизма» стала картина литературного пародиста и неистощимого автора каламбуров Артюра Сапека «Джоконда с трубкой» (1873), предвосхитившая эксперименты Марселя Дюшана. «Фюмизм» (*fumisme* в общеупотребительном смысле – то, что имеет отношение к печам, каминам и т. п.; в арго того времени слово «фюмист» обозначало очень несерьезного человека) – понятие, разработанное поэтом-«гидропатом» Эмилем Гудо⁴, означает настроение тотальной иронии по отношению к пошлой «буржуазной» жизни и культуре. Существовали также и словообразования – «фюмист» и «фюмистерии», т. е. продукты творчества фюмиста. В своих воспоминаниях «Десять лет богемы» (1888) Гудо пытался определить «фюмизм» Сапека как «презрение ко всему, презрение, выражавшееся в бесчисленных шаржах, фарсах, фюмистериях»⁵. В 1875–1885 гг. слово «фюмизм» и Сапек были настолько в моде,

¹ *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Taporabyzance: chez Lion Vanné, éditeur, 1885.*

² Подробный разбор элементов мистификации в кн.: *Richard N. A l'aube du Symbolisme: Hydropathes, fumistes et décadents.* Paris, 1961; в статье: *Joudre P. Les Délivrescences d'Adoré Floupette, ou l'imitation crée le modèle // Romantisme.* 1992. Vol. 22. No 75. P. 13–20.

³ Цит. по: *Richard N. A l'aube du Symbolisme: Hydropathes, fumistes et décadents.* Paris, 1961. P. 16. О фюмистах и разработанном ими особом юморе см.: *Grojnowski D. Aux commencement du rire moderne: l'esprit fumiste.* Paris, 1997; *Grojnowski D., Sarrazin B. L'esprit fumiste et les rires fin de siècle.* Paris, 1990. Современная исследовательница Катрин Дусесье-Коз рассматривает фюмизм как новый вид осмеяния, нечто наподобие сюрреалистического «черного юмора»: *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours.* Dir. Dousteysier-Khoze C. & Place-Verghnes F. *Modern French Identities*, Vol. 55. Oxford and Bern, 2006.

⁴ *Richard N. A l'aube du symbolisme.* Paris, 1961. P. 16.

⁵ *Goudeau E. Dix ans de bohème.* Paris, 1888. P. 95.

что во французском ежегоднике «Пети Боттен де Леттр э дез Ар» (*Petit Bottin des Lettres et des Arts*, 1886) о Малларме писали как он наследнике «Великого Сапека» (не без юмора, разумеется). Пытаясь определить, что такое «фюмизм», музыкант Жорж Фражероль пишет об особом характере фюмистского комического, в котором должно быть что-то выходящее за пределы рационального (при этом не исключалась особая научность фюмизма): фюмистом были Диоген, Мольер и Рабле, но не Вольтер и не Руссо, и уж тем более, не романтики с их элегическими настроениями: «На этом огромном и вековом пути Фюмизма Гидоропаты были лишь предшественниками. Среди нас есть двое, возглавляющие колонну Фюмизма, обретшего свою научно-философскую формулу. Философ – это Сапек; наука – это Альфонс Аллэ. Один – в большей мере денди, другой – химик». Любопытно, что в качестве эпиграфа к своей статье Фражероль приводит фальшивую цитату из Эмиля Золя – «Искусства будут фюмистскими или их не будет вовсе».

Еще одним ярким проявлением декадентского духа в 1885 г. был сборник стихотворений Жюля Лафорга «Жалобы» («*Complaintes*»¹, другой перевод названия – «Плач»). Предварительная публикация произошла в той же «Лютес» (семь стихотворений, с марта по июль 1885 г.), а весь сборник, включавший 50 стихотворений, был напечатан в июле 1885 г. Трезеником у издателя Лео Ванье, публиковавшего современных (*modernes*) поэтов.

В сборнике ни разу не встречается слово «декаданс» и его производные. Однако самое первое стихотворение Лафорг посвящает Полю Бурже – создателю понятия «декадентский стиль», который как раз в 1885 г. переиздает с новым предисловием «Очерки современной психологии».

Первой публикацией Лафорга в «Лютес» (и первым стихотворением сборника) была «Жалоба, чтобы умиловить Бессознательное» («*Complainte propitiatoire à l'Inconscient*»), в которой поэт обращается к относительно новому для культуры понятию «бессознательное», заимствованному у немецкого философа Эдуарда фон Гартмана, последователя Шопенгауэра. Напомним, что и Бурже в «Очерки современной психологии» обращал большое внимание на этих авторов. Слово «бессознательное» (*l'inconscient*) использовалось в том числе и в связи с терапией, основанной на животном магнетизме Месмера, однако книга Эдуарда фон Гартмана «Философия бессознательного» («*Philosophie des Unbewussten*», 1869) воспринималась как научная объективная теория, в противоположность спиритуалистической моде, царящей в то время во Франции. Книга была переведена на французский в 1877 г., но была известна во Франции еще с 1872 г. и пользовалась большим успехом. Разумеется, этот концепт «бессознательного» еще очень далек от фрейдовского, это, скорее, продолжение идей романтизма, связанных с понятиями интуиции, познания и творчества. Лафорг слушал в Сорбонне курсы Ипполита Тэна и очень интересовался немецкой философией, в том числе и Гартманом. «Бессознательное» в этом стихотворении, а также в других «жалобах» обозначает некий высший закон. Однако это закон, над которым «плачущий» поэт как минимум смеется, а как максимум – издевается. Серьезное философское понятие оказывается у Лафорга одновременно и свидетельством его изысканной интуиции и утонченности, и предметом осмеяния, если не откровенного издевательства.

Ирония пронизывает все стихотворения сборника. Изобилие пародий в произведениях, воспринимающихся теперь как «классика» декаданса, было характер-

¹ *Laforgue J. Les Complaintes. Paris, 1885. О творчестве Лафорга см.: Scepti H. Poétique de Jules Laforgue. Paris, 2000.*

но для своего времени. Приведем общеизвестный пример романа Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот», вышедший чуть раньше, в 1884 г., который очень быстро стал восприниматься в литературных и художественных кругах как «библия декаданса». Однако эта книга глубоко иронична (и критична), начиная с ее названия, но отстраненность авторской позиции (характерная для писателя натуралистической школы Золя) может ввести в заблуждение, в отличие от излишней лирического героя Лафорга, переполненных самыми разными эмоциями, что приближает его к читателю и делает более осязаемым ироническое начало. «Жалоба другого воскресенья» («Complainte d'un autre dimanche») представляет осмеяние романтических топов меланхолии: унылый октябрьский пейзаж, исторические ассоциации соседствуют с откровенно прозаичными деталями, такими, как сушка гетров, бледные бинты на небесах, скелеты глициний и др. Лафорг использует различные приемы – от заведомого снижения до изобретения причудливых образов, то изысканно утонченных, то граничащих с мрачным и почти трагическим гротеском. Стихи Лафорга, стиль которых можно было бы метафорически назвать «маньеризмом», звучали совершенно оригинально, хотя ирония была почти постоянной гостьей во французской поэзии того времени: из непосредственных предшественников Лафорга необходимо назвать, прежде всего, Шарля Кро и Тристана Корбьера. И в 1885 г. лафорговские «Жалобы», нескрываемо программные, почти манифесты декаданса, звучат свежо и оригинально.

Впрочем, стихия осмеяния заполонила не все поэтические и теоретические горизонты 1885 г., и вовсе не все поэты были обязаны писать пародийные стихи и быть несерьезными в своем стремлении к идеалу, и культура развивалась не только по «несерьезному», «фюмистскому» пути. Так, в феврале того же 1885 г. поэт и романист Эдуар Дюжарден и критик Теодор де Визева создают ежемесячный журнал «Ревю Вагнерьенн» («La revue Wagnérienne», 1885–1888)¹, посвященный Рихарду Вагнеру. Этот журнал стал печатным органом, объединившим будущих символистов, для которых, впрочем, в этот момент слово «символизм» еще не было обозначением некоей школы или движения в культуре. Напомним, что творчеством Вагнера интересовались многие французские поэты, начиная с Жерара де Нерваля, воспоминания которого о «Лоэнгрине» (1849) были опубликованы в журнале, наряду с отрывками из статьи Бодлера «Вагнер и “Тангейзер” в Париже» (1861). Фигура Вагнера очень важна для понимания творчества как синтеза разных видов искусств – музыки, мифа, драмы, изображения, о чем прямо или косвенно идет речь в эссе, статьях и стихах, опубликованных в журнале. Здесь были напечатаны стихи Рене Гиля («Гимн: музыка»), Верлена («Парсифаль»), Шарля Мориса, Катюля Мендеса и др. Жорж Нуффланд опубликовал статью со знаковым названием «Символ Лоэнгрин» (1885. № 6). Одной из основополагающих для символизма была статья (стихотворение в прозе) Малларме «Рихард Вагнер. Грезы французского поэта» (№ 7), вышедшая в августе 1885 г. Согласно Малларме, Вагнер творил на сцене «чудо», «священнодействие», создавал «почти культ» благодаря «взаимодействию всех искусств»². Театр, «драма» – наиболее часто упоминаемые слова, связанные с обозначением этого «взаимодействия». Поэт, как писал Малларме в других заметках, подобен Вагнеру: «Поэт... подобно Вагнеру письменами своими пробуждает в каждом распорядителе праздников»³.

¹ Более подробно см.: *Biétry R. Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896)*. Paris, 2001.

² *Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris, 1993. P. 168, 170, 173.

³ *Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés*. P. 230.

Поэзия, а также *Книга*, создать которую мечтал Малларме еще с 1860-х гг., представлялись ему как внутренний театр – «театр, свойственный духу»¹. Упоминание о *Книге* здесь не случайно. Именно в 1885 г., 16 ноября, Малларме написал свое знаменитое письмо Полю Верлену, которое стало считаться первым документальным свидетельством замысла «Великого деяния» Малларме: «Что это? Трудно объяснить: да просто книга, во множестве томов, книга, которая стала бы настоящей книгой по заранее определенному плану, а не сборником случайных, пусть и прекрасных вдохновений... Скажу более: единственная Книга, убежденный, что только одна она и существует, и всякий пишущий, сам того не зная, покушается ее создать, даже Гении. Орфическое истолкование Земли – вот в чем состоит единственный долг поэта...»².

Известный итог тенденциям 1885 г. подвел 6 августа Поль Бурд, опубликовавший в газете «Ле Тан» полемическую хронику «Поэты-декаденты». Отправной точкой рассуждений Бурда стали упомянутые «Упадки» Адоре Флупетта, и само понятие «декаданс» он представляет как ироническое по определению: он пишет об «этом ироническом имени декадентов»³. Отцом декадентов он называет Бодлера, отмечает, что все они так или иначе участвовали в поэтических сборниках «Современный Парнас», и, наконец, дает список: Поль Верлен, Стефан Малларме, Лоран Тайяд, Шарль Морис, Жан Мореас и др. Примечательно, что как раз Лафорга в этом списке нет. Среди отличительных черт этих «декадентов» Бурд отмечает презрение к толпе, одиночество, стремление к особой изысканности, даже изощренности, отвращение к здоровью, культ болезненности и смерти. Ответ на эту статью не замедлил появиться. Уже 11 августа в газете «XIX век» («XIXe Siècle») Шарль Мореас отвечает Бурду статьей «Декаденты». Отмечая абсолютную произвольность списка «декадентов», а также невнятность определения декаданса в статье Бурда, Мореас пишет о глубинных смыслах, присутствующих в произведениях перечисленных поэтов, включая и Бодлера. Эдгар По в интерпретации Мореаса является провозвестником понятия «символ», которое в конце статьи станет полемическим итогом рассуждений. Все перечисленные в статье Бурда поэты являются, по мнению Мореаса, скорее «символистами», и в это слово вкладывается исключительно положительное значение, в отличие от иронического «декаденты». Впоследствии эта полемика станет частью книги Мореаса «Первые бои Символизма» (1889)⁴.

В 1886 г. понятия «декаданс» и его производные – «декадент», «декадизм», «декадентизм» и т. д. – порождают новые явления и новые полемики. 10 апреля 1886 г. выходит журнал Анатоля Бажю «Литературный и художественный Декадент» («Le Décadent littéraire et artistique», 1886–1889; издатель – Бажю, главный редактор – Морис де Плессис), в котором опубликован манифест «К читателям!» (от редакции). Этот день считается датой рождения литературной школы декадентов.

И журнал, и манифест появляются не случайно. В обращении к читателям Бажю описывает современную ему ситуацию как упадочническую: «Современный человек пресыщен. Утонченность appetites, чувств, вкуса, роскоши, удовольствий; невроз, истерия, гипнотизм, морфиномания, научное шарлатанство, чрезмерное шопенгауэрианство – таковы предвестия общественной эволюции.

¹ Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés. P. 227.

² Малларме С. Соч. в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 411 (пер. Е. Лившиц).

³ Bourde P. Les poètes décadents // Le Temps. Paris, 1885. 6 août. P. 3.

⁴ Moréas J. Les Premières armes du Symbolisme. Paris, 1889.

И первые их симптомы проявляются по преимуществу в языке. Новым нуждам соответствуют новые идеи, бесконечно тонкие и полные нюансов. Отсюда необходимость создавать незримые слова, чтобы выразить подобную сложность чувств и физических ощущений»¹. Отрицая всякую возможность вмешиваться в политику и выступая против классицизма, романтизма и натурализма, новые поэты провозглашают себя «звездами идеальной литературы, предшественниками подспудного трансформизма», «спасителями (mahdis), бесконечно провозглашающими догму, превращенную в эликсир, слово, превращенное в квинтэссенцию торжествующего декадизма»².

Настроения упадка в обществе ассоциировались с мировой историей; общим местом было сравнение Второй Империи во Франции с Римом периода упадка, а поражение – с падением Римской Империи от вторжения германских варваров.

Журнал «Литературный и художественный декадент» выходил до 1889 г.³, но наиболее влиятельным он был в первый год своего существования. Литературным мэтром декадентов считался Верлен, чье стихотворение «Томление» («Langueur», 1883) воспринималось как манифест декаданса, возникшего до создания группы Бажю. Сам Верлен любил словечко «декадизм» (существует версия, что он сам его и придумал), однако написанное специально для журнала стихотворение назвал более традиционно: «Баллада для Декадентов» («Ballade pour les Décadents». 1887. № 12).

Впоследствии, в 1887 г., Бажю выпускает небольшую книгу «Декадентская школа», и это показательное и очень претенциозное название, ибо речь идет не о богеме, не о свободном «клубе», не о тайном сообществе или «ордене», а именно о поэтической «школе» как настоящей институции. Это вдвойне любопытно, ибо по своим политическим взглядам Бажю был анархистом. Но все в книге подчеркивало ее институциональность: издатель книги – знаменитый Леон Ванье – был обозначен на титуле как «декадентский издатель», а на рекламных страницах в конце книги можно найти еще и сведения о «декадентской типографии». В книге Бажю описывает историю «декадизма» и дает анализ основных его принципов, а также предлагает панораму конкурирующих поэтических школ. Бажю утверждает, что «декадизм» возник еще в творчестве Бодлера (он видит семена декадентских «красот» в «Цветах зла», стр. 2⁴), среди предшественников он называет Верлена и Малларме, а также Рембо с его стихотворением «Первые Причастия» (1871). И хотя тенденции были и прежде, они стали особенно сильными в сопротивлении натурализму Золя «с его страстью к низменным, вульгарным или отвратительным предметам» (стр. 2), «самой имморальной из литератур» (стр. 4).

Бажю создает свою школу «в целях универсализации Красоты» (стр. 3). Отдельный раздел книги называется по-бодлеровски – «Современный сплин»: «наша эпоха не больна, она устала, и, главное, ей противно». Человек испытывает «глубокое отвлечение» и «неизлечимый, неизбежный сплин» (стр. 7): «...Современный человек печален, пессимистичен... Победенный фатальностью, он знает, что рана его смертельна; но более сильный в своем поражении, чем его победитель, он вытесняет боль в самую глубь своего сердца и прячет ее за видимостью веселости, высшего вызова, который она бросает судьбе, чтобы показать, что она может его уничтожить, но не способна смирить его неукротимую и смелую гордыню» (стр. 8). И он придает

¹ Mitchell B. Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886–1914. Anthologie critique. Paris, 1966. P. 19.

² Mitchell B. Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886–1914. P. 20.

³ В 1888 и 1889 гг. выходил под названием «Декадент».

⁴ Здесь и далее в скобках даются страницы по изданию: Baji A. Ecole Décadente. Paris, 1887.

«декадентской литературе или очень серьезную, или очень веселую форму, в зависимости от того, выплескивает ли он всю свою горечь или горькую иронию по поводу своего невыносимого отчаянья».

Далее следует раздел «декадизм», в котором поэты характеризуются как «интеллектуальная элита современного общества» (возможно, здесь полемика с понятием маргинальной богемы), которая стремится к «жизни»: «Мы хотим жизни» (стр. 9).

Как утверждал Бажю, «декадентская литература ставит перед собой цель отразить этот охваченный сплином мир. Она берет только то, что непосредственно касается жизни. Никаких описаний: мы убираем все известное. Только быстрый синтез, выражающий впечатление, производимое вещами. Не описывать, но заставлять прочувствовать: дать сердцу ощущение предметов или посредством новых конструкций, или посредством символов, вызывающих идею с еще большей силой посредством сравнений. Материю – синтезировать, но сердце – анализировать». Это и есть «простая программа, в полной гармонии с современной жизнью» (стр. 10).

Критерием новой литературы является довольно наивная категория *Сердца*, души: «Писатели, проникнутые духом конца этого века, должны быть кратки и передавать борьбу Сердца... ибо человеческое сердце так же огромно, как Бесконечность» (стр. 11). Таким образом, в декадентской литературе должны выражаться три тайны: *Сердце, Бесконечность, Вечность*.

Описывая историю журнала, Бажю подчеркивает, что его название было настоящим противоречием («un véritable contre sens», стр. 11), и сам журнал отличался гостеприимством. Это журнал «открытый всем умам»: «...мы никого не исключали. Наш журнал представлял школу вообще – символисты, верленисты, маллармисты, квинтэссенцисты...» (стр. 16). В последней части книги Бажю говорит о том, что пресса сначала просто не восприняла всерьез его предприятия, но потом все же признала, что речь идет о новой школе в поэзии. Делая выводы, Бажю не боится больших политических метафор. Переход от натурализма к декадизму был очень резким: «Это больше, чем эволюция, это революция» (стр. 30). Но революция, разумеется, в культуре, о чем свидетельствует постоянное повторение слова «Искусство» с заглавной буквы.

Упоминание Бажю о конкуренции было не случайным. В это время начинает выходить еженедельник с «конкурирующим» названием «Декаданс: художественный и литературный», где Рене Гиль во вступительной статье «Наша школа» высказал сожаления по поводу усилий Бажю, считая его самого «слишком мелкой фигурой, чтобы руководить поэтической или литературной школой»¹. Мы еще вернемся к рассуждению Гиля.

18 сентября того же 1886 г. в газете «Фигаро» появляется манифест Жана Мореаса «Символизм», который послужил основой для создания новой литературной школы. Вопрос о названии принципиален, и Мореас продолжает подспудно вести полемику с упомянутой статьей Бурда. Прежде всего, пишет Мореас, «название, предложенное нами, – символизм, – единственно подходящее для новой школы, только оно передает без искажений творческий дух современного искусства»². Утверждая, что искусство развивается посредством смены циклов, Мореас пишет

¹ Mitchell B. Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886–1914. P. 17.

² Цит. по: Поэзия французского символизма / Сост., предисл., коммент. Г.К. Косикова. М., 1993. С. 429.

о преемственности новой школы – поэзии Виньи, Шекспира, Бодлера, Малларме, Верлена и Теодора де Банвиля, которые стремились к «Высшей гармонии».

В центре теории Мореаса – понятия «символистского синтеза» и «идеи», восходящие, разумеется, к размышлениям Малларме. «Символическая поэзия... стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму, однако эта форма – не самоцель, она служит выражению Идеи, не выходя из-под ее власти... Символическое искусство противится тому, чтобы Идея замыкалась в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними». Символистское творчество, согласно Мореасу, должно быть и традиционным, и новаторским одновременно, особенно если речь касается просодии: «...символистскому синтезу должен соответствовать особый, первоначально-всеохватывающий стиль; отсюда непривычные словообразования, периоды то неуклюже тяжеловесные, то пленительно гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность – все дерзко и образно, а в результате – прекрасный французский язык, древний и новый одновременно»¹. В заключение Мореас пишет о символизме в романе, выступая прежде всего против натурализма Золя. И, между делом, упоминается главный принцип символизма – суггестивность – в связи с Эдмоном де Гонкуром и его «по-современному суггестивным импрессионизмом» («*impressionnisme modernement suggestif*»).

1 октября 1886 г. начинает выходить упомянутый еженедельник «Декаданс. Художественный и литературный» («*La Décadence. Artistique et littéraire*»; 1886. № 1–4), издателем которого был Эмиль-Жорж Раймон (бывший также издателем газеты «Скапен: литературный, художественный и театральный» – «*Le Scapin: littéraire, artistique et théâtral*», созданной в конце 1885 г.), а секретарем редакции и соредакторами были поэты Рене Гиль и Андре Бюке.

Рене Гиль пишет передовую статью «Наша школа» и заявляет, что газета «Декаданс» является печатным органом «Символической и гармонической школы» («*Ecole symbolique et harmoniste*»). Разумеется, произнося слово «школа», Гиль явно полемизирует с Бажю. Но слово «школа» оправдано прежде всего тем, что Гиль пишет о технике стихосложения, провозглашая необходимость «инструментовки» *Стиха* и *Поэмы*, научного и точного использования *Слов*, *Слогов* и даже *Букв*, внимания ко всем нюансам звучания и смысла. Таким образом, поэзия снова возвращалась в лоно *Искусства*, но это было не возвращение к идеям Парнаса, а изобретение своих, ни на какие школы не похожих техник и принципов поэзии. В начале манифеста Гиль пишет о двух мэтрах новой школы – Малларме и Верлене, об особой мелодике Верлена, отбросившего цезуру и писавшего одиннадцатисложные стихи (самое большое нарушение классического александрийского стиха, какое можно было себе вообразить на тот момент). Вслед за Верленом, утверждает Гиль, поэты вообще стали отказываться от общепринятых правил французского стихосложения. Спасительным для поэтов, как он считает, стал *Символ*: «Символизировать означает заклинать, но не высказывать, и не рассказывать, и не живописать: предмет (который должен быть сам по себе предан забвению) важен только тогда, когда благодаря своему свойству порождать грезы и суггестию, он возрождается в виде идеи и проникает сквозь сознательно набро-

¹ Поэзия французского символизма. С. 430.

шенное покрывало мысли, в которую она превращается»¹. Среди приверженцев новой школы Гиль называет такие имена: Жан Мореас, Жан Винье, Гюстав Кан, Жюль Лафорг, Теодор де Визева, Виктор Маргеритт, Луи де Шардоннель, Эфраим Микаэль, Родольф Дарзанс, Пьер Кийяр, Лео д'Орфер, Жорж Ванор, Анри де Ренье. Он представляет новую школу как своеобразный культ почитания *Мэтра* – Малларме. Соответственно, члены группы называются «учениками» (disciples) и одновременно почитателями (vénérateurs) и «прогрессистами» (progressistes, в значении «желающие измениться»). Таким образом, используя банальное слово «школа», Гиль имеет в виду то, что мы бы могли сейчас назвать неформальным «художественным сообществом». Литературная часть еженедельника «Декаданс» в очень большой степени была ориентирована на мэтров: первая публикация открывалась стихотворением Верлена «Аллея» и стихотворением в прозе Малларме «Трубка». Опираясь на Малларме, Гиль создает свою научную теорию «инструментовки» поэзии, которая нашла свое воплощение в вышедшем в том же 1886 г. «Трактате о слове», предисловие к которому написал *Мэтр*: каждому звуку здесь приписывается особый смысл.

После издания трех выпусков, «Декаданс» Гиля сливается со своим «источником» – дружественной газетой «Скапен». Несмотря на свое эфемерное существование, этот еженедельник стал поворотным пунктом в организации символистского движения во Франции. Именно здесь проявились основные его черты: стремление к созданию новой поэтической школы, неопределенность границ между близкими между собой по сути, но конкурирующими группами, какими были символисты и декаденты, формирование группы вокруг харизматического лидера, определенная «дисциплина» культа *Мэтра*, чем группа явно отличалась от богемных клубов 1870-х – начала 1880-х гг.

С 6 октября 1886 г. по четвергам² стал выходить еженедельник «Символист» («Le Symboliste»; 1886. № 1–4), главным редактором его был Жан Мореас, издателем – Гюстав Кан, секретарем – Поль Адан. В газете не было откровенных манифестов, но из публикаций видно, что они ориентировались на манифест Жана Мореаса. В первом же номере появилась большая рецензия Феликса Фенеона на публикацию «Озарений» Артюра Рембо. Вывод Фенеона парадоксален, он констатирует, что иногда лиризм Рембо перетекает в безумие: «Произведение за пределами всякой литературы, и, возможно, выше всякой литературы». Напомним, что в том же 1886 г. в парижском журнале «Ля Вог» вышло по частям первое издание «Озарений», автор которых к тому времени уже давно отказался от поэзии. Это событие очень важно: символизм тем самым обрел еще одного *Мэтра*, а «расстройство всех чувств», которое, согласно Рембо, послужило источником его вдохновения, станет одним из культовых понятий символизма, хотя по сути своей оно, возможно, ближе как раз к декадансу.

Как видно из приведенных фактов, во Франции время оформления декаданса практически совпадает с кристаллизацией символизма как направления в культуре. В какой-то степени именно институционализация декаданса спровоцировала объединения писателей, которые причисляли себя к «символизму». 1885–1886 гг. были переполнены литературной полемикой, подчас даже борьбой между декадансом и символизмом, однако многие поэты оказывались мэтрами и для тех, и

¹ Здесь и далее цитируется по: La Décadence. Artistique et littéraire. Paris, 1886. 1 octobre.

² Журнал Гиля выходил по пятницам, таким образом, «Символист» не хотел конкурировать с дружественным ему по сути журналом.

для других группировок. История поэзии того периода стала представляться, по преимуществу, как противостояние символизма и декаданса: помимо книги Мореса, упомянем, из наиболее влиятельных, труды Реми де Гурмона «Книга масок» (1896) и Гюстава Кана «Символисты и декаденты» (1902). С точки зрения борьбы литературных групп и школ французский декаданс был поглощен символизмом, и процесс этот начался как раз около 1886 г. Однако если рассматривать оба явления в широком смысле, то декаданс более стоек в культуре XX в. с характерным для нее «надрывом», если воспользоваться словом Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

- Малларме С.* Соч. в стихах и прозе / Сост. Р. Дубровкина. М.: Радуга, 1995. 568 с.
- Поэзия французского символизма / Сост., предисл., коммент. Г.К. Косикова. М.: МГУ, 1993. 512 с.
- Baju A.* Ecole Décadente. Paris: Léon Vanier, 1887. 32 p.
- Biétry R.* Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896). Paris: Slatkine, 2001. 387 p. (1-е изд.: 1989).
- Bourde P.* Les poètes décadents // Le Temps. Paris, 1885. 6 août. P. 3.
- Bourget P.* Décadence (Notes sur quelques poètes contemporains) // Le Siècle littéraire. Paris, 1876. № 12–13. 1^{er} avril. P. 265–273.
- Bourget P.* Théorie de la décadence // Bourget P. Essais de psychologie contemporaine. Vol.1. Paris:Plon, 1920. P. 19–26.
- David-de Palacio M.-F.* Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle. Berne: Peter Lang, 2005. 422 p.
- Goudeau E.* Dix ans de bohème. Paris: La Librairie illustrée, 1888. 286 p.
- Grojnowski D. Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste. Paris: José Corti, 1997. 329 p.
- Grojnowski D., Sarrazin B. L'esprit fumiste et les rires fin de siècle. Paris: José Corti, 1990. 691 p.
- Joudre P.* Les Délivrescences d'Adoré Floupette, ou l'imitation crée le modèle // Romanisme, 1992. Vol. 22. No 75. P. 13–20.
- La Décadence. Artistique et littéraire. Paris, 1886. 1 octobre. 4 p.
- Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora. Byzance: chez Lion Vanné, éditeur, 1885. 233 p.
- Kamerbeer J. Style de decadence // Revue de la littérature comparée. 1965. No 2. Avril-juin. P. 268–286. .
- Laforgue J.* Les Complaintes. Paris: Léon Vanier, 1885. 146 p.
- Mallarmé S.* Igitur, Divagations, Un coup de dés. Paris: Gallimard, 1993. 444 p.
- Mitchell B.* Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886–1914. Anthologie critique. Paris: Seghers, 1966. 199 p.
- Moréas J.* Les Premières armes du Symbolisme. Paris: Léon Vanier, 1889. 52 p.
- Palacio J. de.* Configurations décadentes. Louvain-Paris: Peeters, 2007. 312 p.
- Palacio J. de.* La Décadence: le mot et la chose. Paris: Les Belles lettres, 2011. 341 p.
- Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours. Modern French Identities, Dir. Dousteysier-Khoze C. & Place-Verghnes F. Vol. 55. Oxford and Bern: Peter Lang, 2006. 361 p.

Richard N. A l'aube du Symbolisme: Hydropathes, fumistes et décadents. Paris: Nizet, 1961. 335 p.

Richard N. Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents, Paris: Nizet, 1968. 284 p.

Scepi H. Poétique de Jules Laforgue. Paris: PUF, 2000. 262 p.

Thorel-Cailleteau S. L'épiphanie de l'oxymore // Lettres actuelles. 1995. No 4. Janvier-fév. P. 54–59.

REFERENCES

Baju A. (1887) Ecole Décadente. Paris. Léon Vanier. 32 p.

Biétry R. (2001) Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896). Paris. Slatkine, 387 p. (1^e изд. 1989).

Bourde P. Les poètes décadents. *Le Temps*. Paris, 1885. 6 août. P. 3.

Bourget P. Décadence (Notes sur quelques poètes contemporains). *Le Siècle littéraire*. Paris, 1876. No 12–13. 1^{er} avril, pp. 265–273.

Bourget P. Théorie de la décadence. En: Bourget P. Essais de psychologie contemporaine. Vol. 1. Paris. Plon. 1920, pp. 19–26.

David-de Palacio M.-F. (2005) Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle. Berne. Peter Lang. 422 p.

Goudeau E. (1888) Dix ans de bohème. Paris. La Librairie illustrée. 286 p.

Grojnowski D. (1997) Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste. Paris. José Corti. 329 p.

Grojnowski D., Sarrazin B. (1990) L'esprit fumiste et les rires fin de siècle. Paris. José Corti. 691 p.

Joudre P. Les Délivrescences d'Adoré Floupette, ou l'imitation crée le modèle. *Romanisme*. 1992. Vol. 22. No 75, pp. 13–20.

La Décadence. Artistique et littéraire. Paris. 1886. 1 octobre. 4 p.

Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora. Byzance: chez Lion Vanné, éditeur, 1885. 233 p.

Kamberbeer J. Style de decadence. *Revue de la littérature comparée*. 1965. No 2. Avril-juin, pp. 268–286.

Laforgue J. (1885) Les Complaintes. Paris. Léon Vanier. 146 p.

Mallarmé S. (1993) Igitur, Divagations, Un coup de dés. Paris. Gallimard. 444 p.

Mallarmé S. (1995) Selected Poetry and Prose / Compiled by R. Dubrovkin. Moscow. Raduga Publ. 568 p.

Moréas J. (1889) Les Premières armes du Symbolisme. Paris. Léon Vanier. 52 p.

Mitchell B. (1966) Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886–1914. Anthologie critique. Paris. Seghers. 199 p.

Palacio J. de. (2007) Configurations décadentes. Louvain-Paris. Peeters. 312 p.

Palacio J. de. (2011) La Décadence: le mot et la chose. Paris. Les Belles lettres. 341 p.

Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours. Modern French Identities. Dir. Dousteysier-Khoze C. & Place-Verghnes F. Vol. 55. Oxford and Bern. Peter Lang. 2006. 361 p.

Poetry of French Symbolism / Foreword, Commentary, Compilation by G.K. Kosikov. Moscow. Lomonosov Moscow State University Press. 1993. 512 p.

Richard N. (1961) *A l'aube du Symbolisme: Hydropathes, fumistes et décadents*. Paris. Nizet. 335 p.

Richard N. (1968) *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Paris. Nizet. 284 p.

Scepi H. (2000) *Poétique de Jules Laforgue*. Paris. PUF. 262 p.

Thorel-Cailleteau S. *L'épiphanie de l'oxymore*. *Lettres actuelles*. 1995. No 4. Janvier-fév., p. 54–59.

Сведения об авторе:
Елена Дмитриевна Гальцова,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова,
историко-филологический факультет РГГУ,
ведущий научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А.М. Горького, РАН

Elena D. Galtsova,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University,
Historical and Philological Faculty RSUH,
Leading Researcher
Gorky Institute of World Literature, RAS
newlen2006@mail.ru

**Institutionalization of the “Decadence” of France in 1885–1886:
About the Formation of the Literary Process Terminology
at the Turn of the 20th century**

А.Ю. Соловьев (Петербург)

**Державин, Херасков, Бобров
и «тайный ключ русской литературы»
(из комментария к «Путешествию в полуденную Россию» В.В. Измайлова)¹**

Аннотация: Статья представляет собой развернутый комментарий к упоминанию стихотворения «Ключ» Г.Р. Державина в «Путешествии в полуденную Россию» В.В. Измайлова. Контекстуальный анализ выявляет актуальные источники темы поэтического вдохновения. Отмечена связь между комментируемым фрагментом и литературными репутациями С.С. Боброва и М.М. Хераскова.

Ключевые слова: С.С. Бобров, Г.Р. Державин, В.В. Измайлов, М.М. Херасков, комментарий, литературная репутация

Abstract: This article comments on why and how V.V. Izmailov in his “Puteshestvie v poludennuyu Rossiyu” (“A Journey to Midday Russia”) makes a reference to the poem “Kljuch” (“The Fount”) by G.R. Derzhavin. A contextual analysis reveals sources of poetic inspiration. The article discusses a link between the commented fragment and literary reputations of S.S. Bobrov and M.M. Heraskov.

Key words: S.S. Bobrov, G.R. Derzhavin, M.M. Heraskov, V.V. Izmajlov, commentary, literary reputation

Вопреки устоявшемуся мнению, которое нашло отражение, в частности, в комментарии к академическому изданию «Херсониды» С.С. Боброва², эта поэма была известна в литературной среде уже после первого издания, несмотря на удаленность автора от столиц. Неожиданным оказывается не центр популярности Боброва – круг московских писателей³, а литературный контекст интереса к «Тавриде». Произве-

¹ Статья написана на основании доклада, подготовленного к юбилейной научной конференции «Державин в истории русской литературы» (18 октября 2016 г., филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова).

² «Первый известный отклик на “Тавриду” (и единственный до выхода “Рассвета полночи”) принадлежит Радищеву» (Коровин В.Л. Поэзия С.С. Боброва и русская литература в конце XVIII – начале XIX в. // Бобров С.С. Рассвет полночи. Херсонида: В 2 т. / Изд. подг. В.Л. Коровин. Т. 2. М., 2008. С. 458). Первое издание поэмы под названием «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонисе» вышло в Николаеве в 1798 г. «Херсонида» – название второй редакции, появившейся в 1805 г. в составе собрания сочинений Боброва «Рассвет полночи».

³ Литературный дебют Боброва состоялся при посредничестве М.М. Хераскова в «Покоящемся трудолюбце» – издании «университетских питомцев» (см.: Коровин В.Л. Поэзия С.С. Боброва и русская ли-

дение, в котором она упоминается, – «Путешествие в полуденную Россию» (1800–1802) В.В. Измайлова¹.

Этот травелог, продолживший традицию «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, наполнен аллюзиями, по которым можно составить представление о круге литературных интересов Измайлова. Повествователь примеряет на себя маску философа из повести Б. Сен-Пьера «Индийская хижина», в некоторых эпизодах опирается на литературные модели поведения (Вертера, Сен-Прё). Часто произведения цитируются в подходящих случаю местах (так, вольный пересказ элегий Овидия составляет основу повествования о нем в Овидиополе – предполагаемом месте ссылки римского поэта² и т. п.). Упоминания классических и новых западноевропейских поэтов (Вергилий, Овидий, Гораций, Дж. Мильтон, Вольтер, Ж.-Б. Руссо, Ж. Делиль) соседствуют в книге с именами русских авторов, и в их числе – Г.Р. Державин, М.М. Херасков и С.С. Бобров.

Посвященная Крыму поэма Боброва дважды упоминается в первом томе «Путешествия», на пути к полуострову. Путешественник читает «Тавриду» в ожидании увидеть своими глазами описанное в ней: «Я сам пошел пешком из города, оставив экипаж назади – и увидя сию густую аллею, сел отдохнуть под деревьями на берегу реки. <...> Я долго стоял, радовался и наконец начал в сем сладком убежище читать поэму “Таврида”, которая была со мною»; «Так – я в Крыму; но не встречаю еще прелестей славного полуострова, не вижу величественных гор, <...> не слышу томного журчания Салгира, оживленного на бумаге кистию одного поэта (прим. Измайлова: «Смотри поэму “Таврида”»). – А.С.); не вижу ничего, кроме диких степей, татарских селений и бедного Перекопа»³.

В описании самого Крыма (во втором томе, вышедшем два года спустя) Измайлов, однако, уже не вспоминает о Боброве. Одно из умолчаний, на наш взгляд, особенно знаменательно: оно приходится на то самое место, в котором единственный раз в «Путешествии...» упомянут Державин.

В тех точках маршрута, где появление имени Державина было бы уместно, Измайлов обходится без отсылок к нему. Так, в Николаеве, говоря о Г.А. Потемкине, он описывает «скуку и беспокойство» «русского нашего Ришелье» в новороссийских землях и отмечает запустение резиденции вельможи, но лишь одно выражение (ставшее, вероятно, к тому времени общим местом) может быть сочтено слабым отзвуком «Водопада»: «Подумайте о ничтожности вещей человеческих»⁴. Зато Путешественник вспоминает Державина при рассказе о месте, на

тература. С. 433–434). Ср.: *Зайонц Л.О.* Бобров Семен Сергеевич // *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 1: А–И. Л., 1988. С. 97.

¹ Другой сентименталистский текст, правда, более поздний, в котором нами отмечена отсылка к «Тавриде», – «Аделаида и Арист, или Колонисты (Крымская повесть)» (1812) кн. П.И. Шаликова. См.: *Соловьев А.Ю.* «Таврида» С.С. Боброва и русские сентименталисты: к постановке вопроса о взаимовлиянии // *Текстология и историко-литературный процесс*. Вып. 2. М., 2014. С. 45–46.

² Путешествие в полуденную Россию, в письмах, изданных Владимиром Измайловым. М., 1800. Ч. 1. С. 372–375. Ср. предположения других писателей о месте ссылки и захоронения Овидия: *Формозов А.А.* Легенда о гробнице Овидия в русской литературе // *Вестник древней истории*. 1976. № 4. С. 122–130.

³ Путешествие в полуденную Россию. Ч. 1. С. 57–58, 405–406.

⁴ Там же. С. 318. Ср. у Державина: «Не жизнь ли человек нам / Сей водопад изображает? <...> Где слава? Где великолепье? / Где ты, о сильный человек? <...> Вся наша жизнь не что иное, / Как лишь мечтание пустое» (*Державин Г.Р.* Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и общая ред. Д.Д. Благого; прим. В.А. Западова. Л., 1957. С. 180, 187). Ср. с этим обширные цитаты из «Описания потемкинского праздника» в травелог А.Ф. Воейкова, зависящие от карамзинско-измайловской традиции: *Воейков А.Ф.* Екатеринослав (Из записок одного русского путешественника) // *Новости литературы*. 1825. Сентябрь. С. 121–126.

первый взгляд ничем не связанном с его поэзией, но описанном в поэме Боброва. Речь идет о водопаде Акар-Су (Учан-Су): «С каменной горы, около 150 сажен вышины, низвергается быстрый поток <...>. Эта долина, этот водопад, это небо и земля ожидают кисти поэта или живописца. Я ошибаюсь. Один великий поэт воспел его. *Гребеневский ключ гремит, сияет и льется*, как водопад Акар-Су»¹.

Как известно, Гребеневский ключ упоминается в стихотворении Державина «Ключ» (1779), разрабатывающем тему поэтического творчества и приуроченном к выходу «Россияды» Хераскова. Гребенево (Гребнево) – имение матери Хераскова, в котором тот часто бывал во время создания поэмы; весной 1779 г. там был устроен парк с фонтанами, статуями античных божеств и т. д. Однако водопада в нем, кажется, не было, а сам ключ – «текущий с горной высоты»² – приобрел в стихотворении высоту истока скорее за счет метафорического сближения с Кастаньским ключом, чем из-за особенностей подмосковного ландшафта. Вряд ли эти строки могли привести Измайлова к заблуждению, что Державин писал о водопаде³.

Конечно, ссылка на державинский «Ключ» появилась вовсе не из-за описанного в нем водоема. У Державина источник напоил Хераскова «водой стихотворства», и сам поэт, «сгорая стихотворства страстью», приближается к ручью, чтобы, напившись, подобно Хераскову, утолить ее. Та же роль отводится, по-видимому, и водопаду в «Путешествии...», и речь в отрывке идет о поэте-предшественнике. Но чьей же кисти, по Измайлову, ожидали небо и земля Тавриды?

Первый кандидат – сам Державин. Измайлов мог иметь в виду совпадение своего и державинского описаний или то, что увиденное им было воспринято сквозь призму прочитанного текста, предвосхитившего реальные впечатления (такое отношение к чтению характерно для литературы сентиментализма)⁴. Чтобы проверить это, сопоставим описания водоемов в «Ключе» и в «Путешествии...»:

Источник шумный и прозрачный,
Текущий с горной высоты,
Лука поящей, доли злачны,
Кропящий перлами цветы,
О, коль ты мне приятен зришься!
Ты чист – и восхищаешь взоры,
Ты быстр – и утешаешь слух;
<...>

Когда в дуги твои серебристы
Глядится красная заря,
Какие пурпуры огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!
Гора, в день стадом покровенну,
Себя в тебе, любуясь, зрит;
В твоих водах изображенну
Дуброву ветерок струит,
Волнует жатву золотую.

С каменной горы, около 150 сажен вышины, низвергается быстрый поток, ударяется об каменные своды, катится ручьями с камня на камень, с угла скалы на угол, рассыпая блестящие брызги, играя в разноцветных радугах, и наконец с кипением, с пеною, с новым шумом разбиваясь в падении своем на тысячу мелких ручьев, которые орошают землю и делятся на разные рукава, чтобы бежать по луку и струиться по камешкам.

Ярость потока, которого движение никогда не утихает, и которого гром ни день, ни ночь не умолкает в долине; грозное и величественное падение вод, игра водяных капель и лучей солнечных; дикая угрюмость скалы, покрытой мхом и плесенью; удаление птиц, которых не видно полета и не слышно песней, зрелище величественное и разительное; таков водопад Акар-Су.

¹ Путешествие в полуденную Россию... М., 1802. Ч. 3. С. 119–122. Курсив мой. – А.С.

² Державин Г.Р. Стихотворения. С. 83.

³ Подробнее о принадлежности имения Трубецким – Херасковым и об устройстве парка см.: *Послыхалин А.* История усадьбы Гребнево. М., 2013. С. 78–79. Там же – о визуальном «прототипе» образа ключа в стихотворении Державина.

⁴ О чтении как приеме сентиментальной прозы – медиаторе восприятия см.: *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994. С. 156–189.

Багряным брег твой становится,
Как *солнце* катится с небес;
Лучом кристалл твой загорится,
В дали начнет синеться *лес*,
Туманов море разольется.
О! коль ночьюю темною
Приятен вид твой при луне,
Как бледны холмы над тобою
И *рощи* дремлют в тишине,
А ты один, шумя, сверкаешь!*

* *Державин Г.Р.* Стихотворения. С. 83–84. Курсив мой. – *А.С.*

** Путешествие в полуденную Россию... Ч. 3. С. 119–121. Курсив мой. – *А.С.*

Стою в долине в нескольких сажнях от него; водяная пыль, подобно мелкому дождю, орошает меня; с одной стороны расстилается по горам кудрявый и зеленый *лес*; с другой осеняет меня сосновая *роща*; в ногах моих по прекрасному лугу тихо бежит тот самый ручей, который грозно с утеса проливается; за ручьем стоит селение Агутка на цветущей равнине, и цепь гор венчает сию картину**.

Выделенные курсивом слова с запасом исчерпывают лексические совпадения двух текстов, но они серьезно разнятся и на уровне образов, а также – что наиболее важно – на уровне принципа описания. В державинском стихотворении облик ключа меняется на протяжении суток; у Измайлова описание водопада статично (хотя его водопад «ни день, ни ночь не умолкает», это постоянная характеристика, а не описание процесса), но строится на другом контрасте – «приятного» и «ужасного», причем с использованием и слуховых, и «осязательных» образов («водяная пыль <...> орошает меня»). Однако сближение все же не лишено оснований: в финале отрывка Измайлов использует ту же метафору, что и Державин, продолжая цепочку дальше (Кастальский ключ поил «водой стихотворства» древних поэтов, а Гребеневский ключ – Хераскова / Гребеневский ключ поил Хераскова, а водопад Акар-Су будет поить нового «поэта или живописца»). Выбор глагола («воспел», а не «описал») усиливает тему поэтического потенциала. Хотя Путешественник и не высказывает желания напиться из источника, вдохновение приходит к нему: именно в Крыму – и более нигде в тексте «Путешествия...» – в прозаическое повествование включаются его собственные стихи. В любом случае, можно утверждать, что «Ключ» повлиял на восприятие водопада как источника поэзии.

В паре «Державин – Херасков», актуализированной упоминанием «Ключа», на наш взгляд, не меньшую значимость имел и второй участник. К концу 1790-х гг. Херасков оставался «главным» писателем в общем мнении, знатоком литературы и образцом для молодых авторов¹. Измайлов был близок к литераторам, входившим в 1780-е гг. в новиковский кружок: И.В. Лопухину, И.П. Тургеневу, В.С. Подшивалову. Здесь слава автора «Россияды» была, конечно, еще громче, чем в литературной среде в целом. Завершающее «Путешествие...» рассуждение о скором возвращении к «литеральному собратству» в Москву и входящее в него трогательное посвящение Лопухину² свидетельствуют о том, что Измайлов ориентировался на их мнение и рассчитывал именно на их отклик. Прямых доказательств того, что под «литеральным собратством» Измайлов подразумевал остатки Дружеского ученого общества, конечно, нет. Однако мы располагаем множеством сведений о связях

¹ См. внушительную подборку произведений из «венка Хераскову»: *Любжин А.И.* «Русский Гомер»: Опыт о литературной репутации. Ч. 1 // Вестник Московского университета. 2011. Сер. 9, Филология. № 5. С. 87–88 (прим. 9). Измайлов посвятил Хераскову эпитафию: *Измайлов В.В.* На кончину Михайла Матвеевича Хераскова // Вестник Европы. 1807. Ч. 36. № 23. С. 192–193. О репутации Хераскова к концу XVIII в. помимо указанного сочинения см.: *Кочеткова Н.Д.* Херасков Михаил Матвеевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3: Р–Я. СПб., 2010. С. 359.

² Путешествие в полуденную Россию. Ч. 4. С. 198–199.

Измайлова с членами этого сообщества¹. Даже если Измайлов и не испытывал воздействия репутаций, сложившихся среди бывших «новиковцев», неоспоримо его собственное восторженное отношение к маститому поэту: в «Путешествии...» немало страниц уделено похвалам в адрес Хераскова и его поэзии (в основном в главе о родине поэта Переяславле).

Напомним, что «Ключ» был посвящен не просто Хераскову, а Хераскову, только что выпустившему в свет «Россияду». Специфика его репутации как эпического поэта заключалась в разностороннем таланте, способности работать в разных жанрово-стилевых регистрах и создавать «картины <...> выше сил одного живописца»². Таврический полуостров представлял в глазах сентиментального путешественника картину, требующую столь же разностороннего мастера. Соединение возвышенного и приятного – лейтмотив крымских описаний Измайлова (что видно и по цитированному отрывку о водопаде); именно такое сочетание было общим местом в оценках современниками эпического дара Хераскова³. Безусловно, Измайлов стремился усвоить указанную особенность, распространявшуюся и на поэтику, и на мировоззрение, и Гребеневский ключ был как нельзя более кстати уподоблен водопаду, напоминая читателям об образце.

Наконец, «питомцем» водопада мог быть и третий поэт – Бобров⁴. Его поэма, как было отмечено выше, послужила лишь одним из множества источников, использованных Измайловым в работе над «Путешествием...», – зато, пожалуй, в наибольшей степени была книгой, входившей в круг чтения сентиментального героя травелога. По фразе «...не слышу томного журчания Салгира, оживленного на бумаге кистию одного поэта»⁵, видно: Измайлов был знаком с описанием в «Тавриде» по крайней мере этого водного объекта. И если при въезде в Крым он и не дочитал поэмы, то уж ко времени работы над вторым томом своей книги должен был добраться до описания водопада, отделенного от описания Салгира восьмьюдесятью строками. У Боброва Аккар-Су – «ужасна сребрена стремнина», которая «стремглав стремится прямо в бездну», увлекая за собой «отторженную» с горы сосну⁶, и это картина преимущественно «ужасная», в ней нет нисколько ни «приятного», ни «величественного». В собственном описании Измайлова «дикая угрюмость скалы» и «разительное зрелище» соседствуют с «кудрявым и зеленым лесом» и «цветущей равниной». Несмотря на интерес, который возбуждает в Путешественнике «ужасное» (см. посещение киевских подземелий, пещерного города гнуэзцев, рассказ о землетрясении в горном поселке⁷), Измайлов, в стремлении к гармонии, никогда не забывает о

¹ См.: *Лобанова Л.П.* Измайлов Владимир Васильевич // *Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь.* Т. 2. М., 1992. С. 408.

² Выражение С.Г. Домашнева, цит. по: *Кочеткова Н.Д.* Херасков Михаил Матвеевич. С. 352.

³ См.: *Любжин А.И.* «Русский Гомер»: Опыт о литературной репутации. С. 85, 87.

⁴ Наше предыдущее толкование этого места как завуалированной критики Боброва (см. упомянутую выше статью) представляется неубедительным.

⁵ Путешествие в полуденную Россию. Ч. 2. С. 191–192.

⁶ *Бобров С.С.* Рассвет полночи. Херсонида. Т. 2. С. 393, 58. Отметим переключку с «Водопадом» Державина: «Ветрами ль сосны пораженны? / Ломаются в тебе в куски; / Громами ль камни отторженны?..» (*Державин Г.Р.* Стихотворения. С. 179), которая, возможно, также повлияла на обращение Измайлова к другому державинскому тексту – «Ключу». Маловероятно, что он перепутал «Ключ» и «Водопад», так как в новом издании (1805 г.), исправлявшем немало ошибок, именно в этом фрагменте изменений не последовало.

⁷ Путешествие в полуденную Россию. Ч. 1. С. 113–118; Ч. 3. С. 78–82, 109–111.

«приятной» стороне прекрасного¹. Заостренное новаторство Боброва, вероятно, было ему чуждо². Однако их сближал характер разработки античного ассоциативного ряда применительно к Тавриде. Бобров не только густо заселяет ее пространство античными богами, нимфами и топонимами, но мыслит переход полуострова к России как возвращение муз домой, смещая акцент с политических успехов на будущие поэтические:

<...> если б росски Геркулесы,
Одушевленные Минервой,
Ступая на сии хребты,
Здесь лики водворили муз
И преселили в мирны сени
Столетни опыты *Европы*
На помощь медленной природе,
Тогда бы гордый *Чатырдаг*
Меонией прекрасной был;
Салгир – чистейшей *Иппокреной*;
<...>
Бессмертны б музы совершили
Столь дивно странствие свое
И *эллиптический* свой путь
Скончали б там, где начинали³.

По «крымской» части книги Измайлова рассыпаны похожие высказывания, озвучивающие надежды на расцвет в Тавриде «новой жилы поэзии», подобной той, что была в Древней Греции. Путешественник полагает, что на полуострове «хранится <...>, может быть, тайный *ключ* русской литературы»⁴. Бобров как автор «Тавриды», безусловно, «новороссийско-древнегреческий» поэт. Его поэма сама по себе выполняла функцию «возвращения муз», которую он приписывал обретению Крыма Россией. Измайлов же, говоря о поэте или живописце, чья кисть опишет полуденную землю и небо, напоминал о появившемся претенденте на роль «певца Тавриды» гораздо ярче, чем если бы просто его назвал. Важнейший для русской литературы XVIII в. ориентир – классическая традиция – сплетается в творчестве Боброва с преромантическими тенденциями, и соединение в «Путешествии...» Боброва с Херасковым, осененное именем Державина, является, на наш взгляд, свидетельством признания важности этого процесса современниками.

Любопытным, хотя и побочным нашему сюжету фактом является то, что в 1787 г. Бобров перевел 13-ю оду III книги Горация, которая легла в основу «Ключа», и воспользовался при этом несколькими строками Державина⁵.

Все три имени – Державин, Херасков, Бобров – по тем или иным причинам заслуживали упоминания. Державинская интенция вдохновения, универсализм Хераскова, античный «ренессанс» Боброва – эти контексты взаимодействуют

¹ О преромантическом пейзаже в «Путешествии...» в связи с общими тенденциями сентиментальной литературы см.: *Бешкарев А.А.* Традиция сентиментального путешествия в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв.: (Н.М. Карамзин и В.В. Измайлов) // Вестник Сыктывкарского университета. Сер. 9, Филология. Сыктывкар, 2001. Вып. 4. С. 42–43.

² Вплоть до белого стиха поэмы, не находящего соответствия ни у Хераскова, ни даже у Державина.

³ *Бобров С.С.* Рассвет полночи. Херсонида. Т. 2. С. 189–190.

⁴ Путешествие в полуденную Россию. Ч. 3. С. 231–232. Курсив мой. – *А.С.*

⁵ *Бобров С.С.* Рассвет полночи. Херсонида. Т. 1. С. 381. Об этом переводе и о внимании Державина к нему см.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: [В 9 т.]. Т. 1. СПб., 1864. С. 77–78.

и дополняют друг друга в рамках одного рассмотренного нами высказывания. А стремление к гармоничному сочетанию разнородных (в том числе историко-литературных) явлений свойственно как литературе сентиментализма, так и творческому облику Измайлова. Описание водопада, актуализирующее тему «стихотворства», характеризует и сосуществование трех традиций в поэтике «Путешествия...», и способы бытования литературных репутаций.

Наши выводы во многом строятся на предположениях. Но применительно к эпохе, когда литературная критика в России только зарождалась, а репутации складывались в устно-письменной кружковой традиции, большую значимость приобретает любой факт подобного рода.

ЛИТЕРАТУРА

Бешкарев А.А. Традиция сентиментального путешествия в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв.: (Н.М. Карамзин и В.В. Измайлов) // Вестник Сыктывкарского университета. Сер. 9, Филология. Сыктывкар, 2001. Вып. 4. С. 33–47.

Бобров С.С. Рассвет полночи. Херсонида: В 2 т. / Изд. подг. В.Л. Коровин. Т. 2. М., 2008. 624 с. (сер. «Литературные памятники»)

Воейков А.Ф. Екатеринослав (Из записок одного русского путешественника) // Новости литературы. 1825. Сентябрь. С. 119–144.

Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и общая ред. Д.Д. Благого; прим. В.А. Западова. Л., 1957. 470 с. (Библиотека поэта. Большая сер.)

Зайонц Л.О. Бобров Семен Сергеевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1: А–И. Л., 1988. С. 96–99.

Измайлов В.В. На кончину Михаила Матвеевича Хераскова // Вестник Европы. 1807. Ч. 36. № 23. С. 192–193.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994. 282 с.

Кочеткова Н.Д. Херасков Михаил Матвеевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3: Р–Я. СПб., 2010. С. 344–361.

Лобанова Л.П. Измайлов Владимир Васильевич // Русские писатели 1800–1917. Т. 2. М., 1992. С. 408–409.

Любжин А.И. «Русский Гомер»: Опыт о литературной репутации // Вестник Московского университета. 2011. Сер. 9, Филология. № 5. С. 83–96.

Послыхалин А. История усадьбы Гребнево. М., 2013. 346 с.

Путешествие в полуденную Россию, в письмах, изданных Владимиром Измайловым: В 4 ч. М., 1800–1802.

Соловьев А. «Таврида» С.С. Боброва и русские сентименталисты: к постановке вопроса о взаимовлиянии // Текстология и историко-литературный процесс. Вып. 2. М., 2014. С. 37–51.

Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: [В 9 т.]. Т. 1. СПб., 1864. ЛIII, 819 с.

Формозов А.А. Легенда о гробнице Овидия в русской литературе // Вестник древней истории. 1976. № 4. С. 122–130.

REFERENCES

- Beshkarev A.A. The Tradition of Sentimental Travelogue in Russian Literature of the late 18th – early 19th Centuries: (N.M. Karamzin & V.V. Izmajlov). *Vestnik Syktyvkarского Univer-siteta. Ser. 9: Filologia*. 2001. No 4, pp. 33–47.
- Bobrov S.S. *Rassvet polnochi. Hersonida*: In 2 vols. / Ed. by V.L. Korovin. Vol. 2. Moscow. 2008. 624 p. (series *Literaturnye pamyatniki*).
- Derzhavin G.R. *Poems / Introduction, composition of the text and ed. by D.D. Blagoj; commentaries by V.A. Zapadov*. Leningrad. 1957. 470 p. (series *Biblioteka poeta*)
- Derzhavin's Works with Explanatory Commentaries of Ya. Grot.: [In 9 vol.]. Vol. 1. St.-Petersburg. 1864. LIII, 817 p.
- Formozov A.A. The Legend of Ovid's Tomb in Russian Literature. *Vestnik Drevnej Istorii*. 1976. No 4, pp. 122–130.
- Izmajlov V.V. On the Death of Mihail Matveevich Heraskov. *Vestnik Evropy*. 1807. Vol. 36. No 23, pp. 192–193.
- Kochetkova N.D. *The Literature of Russian Sentimentalism: Aesthetic and Art Quests*. St.-Petersburg. 1994. 282 p.
- Kochetkova N.D. Heraskov Mihail Matveevich. In: *Dictionary of Russian Writers of the 18th century*. Vol. 3. St.-Petersburg. 2010, pp. 344–361.
- Lobanova L.P. Izmajlov Vladimir Vasilievich. In: *Russian Writers. 1800–1917*. Vol. 2. Moscow. 1992, pp. 408–409.
- Lyubzhin A.I. «Russian Homer»: Essay of Literary Reputation. *Moscow State University Bulletin. Ser. 9. Philology*. 2011. No 5, pp. 83–96.
- Poslyhalin A. (2013) *The History of Grebnevo*. Moscow. 346 p.
- Puteshestvie v poludennuyu Rossiyu, v pis'mah, izdannyh Vladimirom Izmajlovym* [Journey at the Midday Russia, in Letters Published by Vladimir Izmailov]: In 4 parts. Moscow. 1800–1802.
- Soloviev A. S.S. Bobrov' «Tavrida» & Russian Sentimentalists: to the Problem of Reciprocal Influence. In: *Textology and Historical-Literary Process*. Issue 2. Moscow. 2014, pp. 37–51.
- Voejkov A.F. Ekaterinoslav (From the Notes of a Russian Traveler). *Novosti Literaturny*. 1825. September, pp. 119–144.
- Zajonc L.O. Bobrov Semen Sergeevich. In: *Dictionary of Russian Writers of the 18th century*. Vol. 1. Leningrad. 1988, pp. 96–99.

Сведения об авторе:
Андрей Юрьевич Соловьев,
канд. филол. наук
научный редактор
ФГУП «Издательство “Наука”»

Andrei Solovyov
PhD
Science Editor
Nauka Publishing House
an.solovjov@gmail.com

**Derzhavin, Heraskov, Bobrov and “the Secret Key of Russian Literature”
from the Commentary to V.V. Izmajlov’s “A Journey to Midday Russia”**

И.Б. Ничипоров

Речь автора и голоса эпохи в «Солнце мертвых» И. Шмелева

Аннотация: В статье исследуется многоголосая речевая ткань повести И.С. Шмелева «Солнце мертвых». Прослежено соотношение голоса повествователя с «голосами» природы, речевыми проявлениями как отдельных персонажей, так и послереволюционной эпохи в целом. Автор-повествователь воспроизводит и хранит в памяти голоса многих знакомцев и собеседников, сопровождает их высказывания емкими психологическими комментариями, вслушивается в потаенную «речь» страдающего и оскудевающего мира природы и, противостоя обезличенным крикам и вою современности, выражает в своих исповедальных монологах опыт стоического переживания и преодоления исторических катастроф.

Ключевые слова: Шмелев, революция, современность, голос автора и голоса персонажей

Abstract: The article discusses polyphonic voices in I. Shmelev's novel "The Sun of the Dead": the narrator's voice, discursive styles of characters, voices of nature, and voices of the post-revolutionary time. The narrator reproduces and stores in his memory voices of many people, combines them with delicate commentaries, and shares his stoic experiences in confessional monologues..

Key words: Shmelev, revolution, modernity, author's voice, voices of characters

Повесть И.С. Шмелева «Солнце мертвых» (1923) явила трагедийное полотно современности, запечатленное на пересечении авторского исповедального самовыражения и панорамного изображения эпохи, звучащей различными голосами. Поистине «тут целый погибающий мир вбран, и вместе со страданием животных, птиц. В полноте ощущаешь масштабы Революции, как она отразилась и в делах, и в душах»¹. Взаимодействием авторских монологов, комментариев, ремарок с индивидуализированными голосами персонажей, собирательными речевыми проявлениями окружающего мира обусловлены эпическая многомерность повести, представляющей «зарисовки послереволюционной крымской жизни как эпопею о страшных переменах в России»², ее композиция и стилевые особенности, поскольку, «сплетаясь, пересекаясь, контрастируя, эти "голоса" создают

¹ Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // Новый мир. 1998. № 7. С. 186.

² Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие. М., 2005. С. 51.

сложную ткань художественного повествования, определяют ее выразительность и смысловое богатство»¹.

Речь повествователя выполняет у Шмелева «скрепляющую» композиционную функцию, служит смысловым и стилевым обрамлением как всей картины, так и отдельных речевых портретов. Отчасти повествователь проявляет себя как «паразитарный идеалист»²; «начатая тоном отреченности от жизни и всего дорогого, повесть и вся прокатывается в пронзительной безысходности»³.

В экспозиционных главах произведения авторская речь, сливающаяся порой с голосом собирательного «мы», сфокусирована на надрывном свидетельстве о распадающемся, но все же продолжающем свое существование повседневном быте: «Надо начинать день, увертываться от мыслей. Надо так завертеться в пустяках дня, чтобы бездумно сказать себе: еще один день убит! Как каторжанин-бессрочник, я устало надеваю тряпье – милое мое прошлое, изодранное по щажам. Каждый день надо ходить по балкам, царапаться с топором по кручам: заготавливать к зиме топливо. Зачем – не знаю. Чтобы убивать время. Мечтал когда-то сделаться Робинзоном – стал. Хуже, чем Робинзоном. У того было будущее, надежда: а вдруг – точка на горизонте! У нас не будет никакой точки, повек не будет. И все же надо ходить за топливом. Будем сидеть в зимнюю долгую ночь у печурки, смотреть в огонь. В огне бывают видения... Прошлое вспыхивает и гаснет...»⁴ Потрясение от того, как теперь «гноят и расстреливают в подвалах», вызывает у повествователя отчаянный порыв к «отмене» всего мироустройства, окончательному самозабвению, ибо «Бога у меня нет: синее небо пусто», «нет никакого Парижа-Лондона», а самому «надо разучиться думать! Надо долбить шифер мотыгой, таскать землю мешками, рассыпать мысли».

В раздумьях повествователя намечаются и пути спасительного исхода из тупиков потрясенного и отчужденного от действительности сознания – через общение со страждущим природным бытием. Первые, сентиментально звучащие приветствия («Милое утро, здравствуй», «Здравствуйте и вы, горы!») сменяются чутким проникновением в нарушенные ритмы жизни тварного мира. Повествователю близка трагическая экспрессия «речи» павлина («в нем роковое что-то, связанное со мной»), который «жалуется», «тоскует», «пустынным криком кричит», ощущает, подобно художнику, бессмысленность красоты в наступившем хаосе. Обращение к корове Тamarке оборачивается горестным, но облегчающим душу доверительным «разговором» об ужасах современности: «И я не могу понять, Тamarка... Понять не могу, кому и зачем понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью! А помнишь, еще недавно каждый мог тебе дать кусок душистого хлеба с солью, каждый хотел потрепать твои теплые губы, каждый радовался на твое ведерное вымя. Кто же это выпил и твои соки?» Авторское сознание вступает в невербальный диалог с потаенными голосами и думами природы: это и «немые, коровьи слезы» Тamarки, которая «знает великую силу человека» и «не может... понять, почему не кормит ее хозяин»; и орешник, становящийся адресатом родственного послания повествователя («Грецкий орех, красавец... Он входит в силу. Впервые зачавший, он подарил нам в прошлом году три орешка – поровну всем...

¹ Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей. «Привычное дело» Василия Белова (1968) // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. М., 1982. С. 65–66.

² Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых». С. 187.

³ Там же.

⁴ Текст повести И.С.Шмелева «Солнце мертвых» приводится по: az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0070shtml

Спасибо за ласку, милый»); и море, которое «молчит, играет»; и крымские горы, со своих высот обозревающие ход человеческой истории: «Я вижу тайную их улыбку – улыбку камня... Века глядела гора в человечье стойло».

Человеческий мир изначально увиден в повести затерянным среди гримас революции, заглушенным утробными воплями «этих, что убивать ходят» («Что убивать ходят»). Трагическое противостояние индивидуальных голосов и обезличенных криков, которыми выражает себя революционная эпоха, оказывается в центре повествовательного поля. Постепенно из хаоса и тьмы на короткое время высветляются фигуры и голоса отдельных персонажей, чем порождена напряженная сюжетная динамика, когда «один за другим, как на предсмертный показ, проплывают отдельные люди, часто даже друг с другом никак не соотносясь, не пересекаясь, все ободиночели»¹.

Ключевая партия в неслаженном хоре голосов эпохи принадлежит монологам «старика доктора Михайлы Васильича», развернутым в целой череде главок («С визитом», «Мemento мори», «Сады миндальные», «Под ветром») и увенчанным пронзительными раздумьями повествователя после его гибели («Конец доктора»). Ностальгической настрой этого «чуждашного» рассказчика, похоронившего «старуху няньку, сумасшедшего сына Федю и жену», проступает в его раздумьях об утраченной «поэзии» минувшей жизни. Однако лирическая стихия исподволь вытесняется в речи доктора гротесковым изображением его надорванного сознания, доходящем до безумия в навязчивых воспоминаниях об «оригинальном гробе» для жены, «справленном» из кухонного шкафа и сохраняющем для покойницы запах «любимого варенья». Синдром «бывшего» интеллигента («сейчас мы с вами бывшие интеллигенты, и всё вокруг – только бывшее!») перерастает из сферы социального опыта во всеобъемлющее болезненное ощущение жизни, обреченной на погружение в беспомыслие («Я вам говорил, что недавно забыл, как читается “Отче наш”... Вы представьте только, что все, все забудут, как читается “Отче наш”?!») и втянутой, как показала история с купленными в Лондоне и утраченными затем часами, в стремительный «круговорот вселенной». Попытка доктора вербализовать свою историческую рефлексию, «главное высказать», сберечь «последние атомы прозаической, трезвой мысли» разбивается перед осознаваемым им вопиющим бессилием логических мотивировок революционных событий, что позволяет продолжить физическое существование лишь в качестве «подпольного», погибающего «экспериментатора»: «На себе изучаю, как голод парализует волю, и постепенно весь атрофируешься». Голос доктора, переданный местами «с откровенным, непреодолимым заимствованием из Достоевского»², пронизан интуициями о надвигающемся небытии и расчеловечении человека («мы... распадаемся на глазах», «и всё это вымрет», «и мы не суть», «бациллы человечьи», «обезьяна нагадила, что с обезьяны спрашивать?..») и сопровождается психологически красноречивыми авторскими ремарками. Повествователь сострадательно вживается в содержание и пафос «таких... человечьих разговоров», ощущает причастность к апокалиптическим предчувствиям собеседника и одновременно ужасается непоправимой личностной деформации того, кто «смотрит неподвижно, как уже не сущий», кто «словно хватает ветер, руками черпает» и от кого «уже пахнет тленем».

Слово автора, который «подчас приглушает свои эмоции, передавая жестокость происходящего во внешне сдержанном, летописном тоне»³, нередко подавляется

¹ Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых». С. 188.

² Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых». С. 187.

³ Сорокина О. Москвитина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий; Скифы, 1994. С. 164.

в произведении агрессивными шумами революционной поры. Напряжению его индивидуальной воли и голоса противостоит антиличностная стихия крика, рева, доносящая пульсацию времени. В главках «Волчье логово», «Чудесное ожерелье», «В глубокой балке», «Конец Тamarки» голоса «новых творцов жизни», которые «пьяными глотками выли “тырционал”», обнаруживают меру обывательского озверения, когда «содраны с человеческих душ покровы», «на клочки изорваны родимые глаза-лица», когда «забытыми» оказались насущные каждодневные слова вроде «печеного хлеба», а привычный «голос человеческий» оттеснен в почти омертвевшем мире «воющим бабьим голосом», «рыком сиплым», звучащим так, «словно перерезают горло». В противоборствующих голосах, столах и воплях обманутых и обездоленных революцией людей воссоздается речевой срез эпохи гражданской уособицы.

Из безликого гула творческим усилием автора «выхватываются» еще не утраченные своей индивидуальности голоса погибающих, «растерявшихся», «бегущих» от революции персонажей, чьи высказывания иногда перетекают в исповедальные признания повествователя и вкупе создают трагическую симфонию о современности. Пронзительны и голос ребенка, просящего крупы для умирающего младшего брата («Чудесное ожерелье»); и драматургически, с емкими психологическими ремарками воспроизведенные, бесхитростные детские откровения о семейной трагедии («На пустой дороге»):

Слово за слово – она доверчиво рассказала мне свою сказку.

– Мы из-под «Линдена», Глазковы фамилия. Знаете?! Так вы повыше живете? Так это у вас павлин... Теперь знаю. А вы мне перышков дай-те!.. Нашего папашу арестовали, будто корову у Коряка зарезал. А это... – поглядела она на меня, решила что-то и сказала: – Мы не знаем, кто у него Рябку зарезал. Мы с голоду калеем, Миша и Колюк убежали в горы... – вы никому не сказывайте! – братья старшие. А то бы их Коряк заканителил. Камунист он. Отплотим ему... как он папашу бил! Сказать татарам знакомым... Он через перевал хо-дил... Хорошо, Колюк покажет!.. – сказала она с детской злостью, и у ней задрожали губы.

– Мы... Коряка... уьем! камнем уьем!.. – крикнул галчонок и погрозил кулачком. – Сволочь!

– У него сундуки ховали... все булзуи... мамаса скажет... – отозвалась меньшая.

– Молчи, дура! – крикнула старшая. – Нос вот утри. Все зло от Коряка пошло. Стали мы голодать без папашы... Вот мамаша и послала нас собрать шиповник или что попадет... ажину там. Велела повыше в горы идти, а то тут все погорело. И буковые орешки-пьянки... а такие, буковые. От них голова пьяная бывает, если много грызть, а то они жи-ирные, вку-усные! Пошли мы... шли-шли... – нет ничего, все пересохло. И через лес прошли, на Яйлу вышли, у Куш-Каи... Человечьи кости сколько видели...

Через вслушивание в пьяные признания сторожа Федора Лягуна («На пустой дороге»), растерянные речи местного «праведника» почтальона Дрозда («Голос из-под горы»), в рассказы «играющего со смертью» восторженного «счастливец» писателя Б. Шишкина («Игра со смертью»), в обреченные сетования собирателя «матерьялов для истории языка» – вологодского старика с «умирающими, все выплакавшими глазами» («Там, внизу»); в воспоминаниях об умершем с голоду чудо-мастере Кулеше («Миндаль поспел»), сгоревшем в собственном доме докторе («Конец доктора»), о «зовах-взглядах» многих иных «человеческих лиц – уже отошедших» – автором прорисовывается то безмолвный, то звучащий многими головами масштабный образ старой среды, отнюдь не идеализируемой, исполненной многими конфликтными столкновениями, но, в отличие от наступившей эпохи, оставлявшей место для сокровенного личностного бытия.

В противовес всеобщему распаду, иссяканию жизненной энергии выведенных в произведении персонажей, ослабеванию и умолканию их измученных голосов – от одной главки к другой крепнет звучание лирических монологов повествователя, подхватывающего и творчески преображающего речь истребляемого мира: «Праведники... В этой умирающей щели, у засыпающего моря, еще остались праведники. Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки, – и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всесокрушающему камню. Гибнет дух? Нет – жив. Гибнет, гибнет... Я же так ясно вижу!» Скорбные, безответные обращения повествователя («Кто такой это – я?!», «Где ты, страждущая душа... что там развеяно...»), его самоощущение на грани гибели («Хожу по саду, дохаживаю свое... Красные ключья вижу в себе я внутренними глазами – содом жизни») соединяются с настойчивым стремлением хотя бы в малой степени сохранить молитвенный настрой, разглядеть в отдельных событиях, встречах то, что «небо пришло из тьмы»: «Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами. Из темного угла смотрит, из маленьких глаз татарина. Татарин привел Его! Это Он велит дождю сеять, огню – гореть. Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети! Ты солнце вложил в сучок и его отдаешь солнцу... Ты все можешь! Не уходи от нас, Господи, останься. В дожде и в ночи пришел Ты с татаринцом, по грязи... Пребудь с нами до солнца!» («Жива душа!»).

В образном и речевом строе повести «Солнце мертвых» высветилась трагедийная картина пока еще существующего и говорящего мира. Разноголосая речевая стихия произведения передает неравное столкновение стихающих, уходящих в небытие голосов природы, отдельных персонажей – и нарастающего «рыка» нового времени. На пике этого противостояния пребывает вопрошающее, потрясенное сознание повествователя, который прислушивается к речам собеседников, стенаниям собственной души, бережет в памяти голоса прошлого и в своих наблюдениях, исповедальных признаниях, молитвах – посреди многих бед – все же сохраняет стоическое мировидение.

ЛИТЕРАТУРА

Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие. М., 2005. 365 с.

Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей. «Привычное дело» Василия Белова (1968) // *Кожин В.В.* Статьи о современной литературе. М., 1982. С. 65–82.

Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // *Новый мир.* 1998. № 7. С. 184–193.

Сорокина О. Московянин: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий; Скифы, 1994. 391 с., илл.

REFERENCES

Buslakova T.P. (2005) Russian Literature Abroad: A Course of Lectures. Moscow. 2005. 365 p.

Kozhinov V.V. The Author's Voice and Voices of Characters. "Privychnoe Delo" ["Usual Thing"] Vasily Belov (1968). In: Kozhinov V. V. Articles on Contemporary Literature. Moscow. 1982, pp. 65–82.

Solzhenitsyn A.I. Ivan Shmelev and "Solntse Myortvykh" ["The Sun of the Dead"]. *New World.* 1998. No 7, pp. 184–193.

Sorokina O. (1994) *Moscovian: The Life and Works of Ivan Shmelev*. Moscow. Moskovsky Rabochiy Publ.; Skify Publ. 1994. 391 p., il.

Сведения об авторе:
Илья Борисович Ничипоров,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ilya B. Nichiporov,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
il-boris@yandex.ru

**The Author's Voice and Voices of the Time
in I. Shmelev's "The Sun of the Dead"**

О.А. Сапрыкина

Аллегория в португальской риторической перспективе

Аннотация: В статье рассматривается аллегория как один из вариантов иносказания, основанный на образном представлении абстрактных понятий и носящий назидательный и дидактический характер. Прослеживаются основные этапы эволюции понятия аллегории в трудах античных и средневековых мыслителей. Исследуется семантический механизм аллегории и его связь с переносом референции. Проводится разграничение между понятиями аллегории, метафоры и символа. На материале текстов средневекового португальского драматурга и поэта Жила Висенте выявляются способы аллегоризации концепта «путь» в отдельном слове или в цепи суждений.

Ключевые слова: аллегория, иносказание, аллегоризация, путь, португальская средневековая литература

Abstract: The article focuses on allegory as a figurative expression of an abstract notion, designed to instruct, preach, or teach. It provides insights into its semantics, different from metaphor and symbol, and discusses how it was evolved by ancient and medieval philosophers. Allegorisation can be regarded through a single word or a chain of judgments. An example in question is the poetry and prose of the Portuguese playwright and poet Jil Vicente. To illustrate this, the article analyzes the JOURNEY concept in Vicente's works.

Key words: allegory, allegorization, figurative meaning, Portuguese medieval literature

Приемы, способы, механизмы художественного познания находят выражение в риторической перспективе. Риторическая перспектива исторически детерминирована: на разных этапах эволюции художественной словесности выступают на первый план разные методы иносказательного выражения. Расцвет мифологии в античности обусловил появление широкой палитры образных средств словесного выражения. Среди них и миф, и метафора, и аллегория, и символ, и сравнение. В Средние века ведущую роль стали играть аллегория и символ, так как они в максимальной степени позволяли персонифицировать, приблизить мир идей и абстрактных понятий.

В риторической перспективе взаимодействуют явленность и сущность. Явленность многообразна и разворачивается буквально и иносказательно. Один из типов иносказания – это аллегория. Под аллегорией (греч. *αλληγορία* – «иносказание») традиционно понимается высказывание, в котором наглядный образ означает нечто «иное», чем есть он сам. Этот образ предназначен для того, чтобы истолковать

скрытый, тайный смысл, сделать его доступным, наглядным, выразить неизъяснимое. С помощью аллегории можно обнаружить ведущие к истине смыслы. Как риторический прием, аллегория появилась довольно рано и на разных этапах развития словесности то усиливала, то теряла свою роль.

В риторической традиции аллегорией было названо выражение отвлеченного понятия с помощью конкретного образа. Фигура женщины с завязанными глазами и весами – это изображение Фемиды, ее аллегорический смысл – Правосудие; летящая Ника, богиня Победы, указывает на Славу, Победу; лев традиционно олицетворяет Силу, орел – Зоркость.

В аллегории олицетворяются общие абстрактные состояния или свойства человеческого или природного мира. Амбивалентная аллегория соединяет аллегорический образ и аллегорический смысл.

Для всех видов иносказания принципиально важно то, что в них «говорится одно, а подразумевается другое». Другими словами, вне иносказания существует некий референт, имеющий в языке буквальное выражение и значение. Но с помощью иносказания словесная форма обретает интенциональный смысл, который расходится с буквальным. Выявить дополнительный смысл позволяет когнитивно-дискурсивный подход [1]. Анализ функционирования аллегории в тексте дает основания утверждать, что иносказание базируется на использовании образа с измененной референцией.

По В. Далю, аллегория – это «иносказание, инословие, иноречие, околица, обиняк, проображение; речь, картина, изваяние в переносном смысле; притча, картинное, чувственное изображение мысли» [2: 10]. Даль указывает сразу на несколько характерных признаков аллегории: аллегория – «это нечто, сказанное другими словами», «вложенный в образ смысл является переносным», «мысль, данная посредством образа, – это загадочное объяснение (обиняк)».

Важно то, что аллегория антиномична: в ней есть образ и смысл, причем смысл господствует над образом. Совершенно очевидно, что в аллегории преобладает абстрактный, отвлеченный смысл. Как правило, он отстоит от индивидуального, конкретного его проявления. Смысл аллегории может сводиться к отдельному понятию, категории (вера, любовь, справедливость, раздор, война, мир, весна, зима, смерть) или развертываться в цепь суждений (как в притче или басне).

В аллегории связь между смыслом и образом условна, конвенциональна. Образ соединяется со смыслом чаще всего ассоциативно, по аналогии. Образ аллегории прост, взят из ближайшего человеку обихода, его повседневной жизни или окружающего животного мира. Образ аллегории трафаретен.

В аллегорическом образе проявляется парадоксальное противопоставление между идеей и формой. Форма имеет привычный для обыденного сознания характер, идея часто наделена назидательным, поучительным смыслом, другими словами – этически ориентирована. С точки зрения Г. Гегеля, в частности, главная цель аллегории состоит в том, что идея становится субъектом и, следовательно, персонифицируется: поучает, наказывает, летит и т. п. [3: 108–109].

В отличие от *метафоры* аллегория прагматически ориентированна (содержит просветительскую, дидактическую или разоблачительную установку мысли), в ней надорвана очевидная, «умопостигаемая» связь между смыслом и образом. Иногда аллегория называют развернутой метафорой. Если метафора – это троп, с помощью которого познается многосторонность явлений окружающего мира и может пополняться словарный состав *языка*, то аллегория – прежде всего фигура *речи*, *иносказание*.

По сравнению с *символом* связь между смыслом и образом в аллегории проста и однозначна. Символ многозначен и может быть соотнесен с разнообразными элементами универсума.

Аллегория возникла из *мифа* тогда, когда появилась необходимость объяснить, истолковать содержание этого мифа. Сложность мифа сводится в аллегории к простейшей рассудочной формуле.

Метод аллегорического толкования, именуемый аллегорезой, появился в античности. Философско-теологические скрытые смыслы – либо «физические» (космогонические), либо «моральные» – искали в древних мифах и произведениях Гомера.

Со времен иудейско-греческого философа **Филона Александрийского** (21 г. до н. э. – 41 или 49 г. н. э.) аллегорическое истолкование смыслов применяется к Священному Писанию. В дальнейшем аллегория начинает играть важнейшую роль в христианской экзегетике. Как пишет С.С. Аверинцев, «лишь через посредство аллегории вера в Откровение и навыки платонической спекуляции могли соединиться в единую систему» [4: 43].

Экзегетический метод блестяще разработал в Средневековье **Августин Блаженный** (354–430). В Священном Писании, тверди божественного авторитета, считал он, дано изложение откровений веры. Задача христианина состоит в том, чтобы верно истолковать Писание. В равной мере Боговдохновенными являются и еврейский и греческий тексты Писания. Тексты Писания рассматриваются Августином как системы своеобразных знаков (*signa*), для толкования которых используются «свободные науки»: риторика, диалектика, математика, музыка [5].

Августином были заложены основы интерпретации смысла. В его трудах возникают идеи о том, что выражения в языке можно понимать буквально, «литерально» и еще в трех смыслах: аллегорическом (иносказательном), тропологическом (нравоучительном) и анагогическом (с точки зрения высшего, божественного разума).

Истоки аллегорической образности в Средние века можно найти в поэме **Аврелия Пруденция Клемента** (348–405) «Психомехия» (*Psychomachia*). Пруденций изобразил внутреннюю борьбу в душе человека как борьбу Добродетелей и Пороков [6]. Добродетели у Пруденция (Вера, Целомудрие, Терпение, Смирение, Надежда, Воздержанность, Разум, Милосердная Любовь, Согласие) одерживают победу над Пороками (Идолопоклонством, Гневом, Блудом, Гордыней, Ложью, Своеволием, Чувственной Любовью, Скупостью и Раздором). К поэме Пруденция в поисках вдохновения не раз обращались средневековые поэты, философы и художники.

Аллегория – характерное явление в средневековом искусстве. Рефлексия средневекового автора направлена на всеобщность, универсальность – и в этом случае аллегорический метод изображения духовных сущностей становится основным. Средневековые мыслители и художники придавали аллегории ключевой характер. Они признавали, что вещи, события имеют собственный смысл, и в то же время указывали на что-то находящееся вне данной вещи – в духовной реальности.

Академик Ю.С. Степанов отмечает, что «по отдельности “принцип аллегории” проявляется во множестве частных случаев у множества различных средневековых авторов» [7: 371]. Одно из самых ярких употреблений «принципа аллегории» принадлежит майнцкому епископу **Рабану Мавру** (Rhabanus Maurus; ок. 784–856). Например, лев, считает Рабан Мавр, может указывать и на Христа, и на дьявола, и на молодых праведников, и на грешников-еретиков. Аллегорический смысл зависит от атрибутов вещи, образ которой выбран в качестве аллегории [8].

Доктрина, согласно которой библейский текст имеет четыре смысла (буквальный, или исторический, типологический, моральный и анагогический), была использована **Данте Алигьери** (1265–1321) в его светской теории многосмыслия.

Великий итальянский поэт поделил все смыслы, входящие в поэтическое произведение, на четыре разновидности: смысл буквальный, смысл аллегорический, смысл моральный и смысл анагогический.

Впервые Данте представил систему смыслов в трактате «Пир». Свою теорию он согласовал с тем, как смыслами пользуются поэты. До Данте поиски многосмыслия велись только по отношению к авторитетным богословским сочинениям.

Каждому из смыслов Данте дал развернутую характеристику: «...Писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным [и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов – таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим]; он таится под покровом этих басен и является истинной, скрытой под прекрасной ложью» [9: 135]; «Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам. Такой смысл может быть открыт в Евангелии, например, когда рассказывается о том, как Христос взошел на гору, дабы преобразиться, взяв с собою только трех из двенадцати апостолов, что в моральном смысле может быть понято так: в самых сокровенных делах мы должны иметь лишь немногих свидетелей» [9: 135–136]; «Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания...» [9: 136].

По Данте, все смыслы соотносятся друг с другом: «...Смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же аллегорического. Это невозможно потому, что в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего; и так как [буквальное значение] есть всегда внешнее, невозможно понять иные значения, в особенности аллегорическое, не обратясь предварительно к буквальному» [9: 136].

Теорию многосмыслия Данте развивал и в письме к Кан Гранде делла Скала: «Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения не прост: более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело – смысл, который несет буква, другое – смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй – аллегорическим или моральным. Подобный способ выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: “Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова – из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею его, Израиль владением Его”. Таким образом, если мы посмотрим лишь в букву, мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тяжести греха к блаженному состоянию; анагогический – переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы. И хотя эти таинственные смыслы называются по-разному, обо всех в целом о них можно говорить как об аллегорических, ибо они отличаются от смысла буквального или исторического. Действительно, слово аллегория происходит от греческого *alleion* и по-латыни означает “другой” или “отличный”» [9: 387].

Аллегория в формах олицетворения и притчи характерна для творчества **Жила Висенте** (1465–1537), основоположника португальского театра, драматурга и поэта переходной эпохи, когда наступил закат Средневековья и утверждалось Возрождение. Висенте писал на португальском и испанском языках. По профессии Ж. Висенте был золотых дел мастером – ювелиром. В 1509 г. король Мануэл назначил Ж. Висенте, ювелира вдовствующей королевы Леонор, на должность смотрителя (*vedor*) всех работ, выполнявшихся по золоту и серебру. В 1513 г. Висенте получил должность «магистра весов» (*mestre de balança*) Монетного двора в Лиссабоне. Неизвестный сотрудник королевской канцелярии в документе о назначении Висенте на новую должность назвал его «трубадуром, магистром весов» (*trovador mestre de balança*) [10: 194].

Большая заслуга Ж. Висенте состоит в создании особого жанра средневекового театра – ауто («действие»). Начав с пьес религиозного содержания, первая из которых вышла в свет в 1502 г., Висенте постепенно расширил палитру тем, лежащих в основе его произведений. Последнее ауто было написано драматургом в 1536 г. Еще при жизни Висенте решил собрать все свои произведения в книгу сочинений – «*Copilaçam*». Однако задуманное удалось осуществить только его сыну – Луису Висенте. Собрание сочинений было опубликовано в 1561–1562 гг.

Основной способ аллегории у Висенте – придание статуса агенса (т. е. наделенного суверенной волей одушевленного участника события) общему представлению. Подобным образом поэт персонифицирует такие духовные сущности, как «вера» *Fé*, «любовь» *Amor*, «благоразумие» *Prudência*, «смирение» *Humildade*, «зима» *Inverno*. К разряду аллегорий он относит и социальные типы, лишённые идентифицирующего их имени собственного: «девушка» *Moça*, «дворянин» *Fidalgo*, «ростовщик» *Onzeneiro*.

Иронический талант Висенте раскрывается в двух известных аллегориях, обратная сторона которых неконкретна. Дело в том, что способ называния этих образов прономинальный – *Ninguém* «Никто» и *Todo o Mundo* «Все», «Весь мир». *Ninguém* как бы отрицает бытие одушевленного существа и буквально значит «нет человека». Вводя *Ninguém* в сферу существования, Ж. Висенте парадоксально смещает семантику отрицательного местоимения, используя его для обозначения несуществующего в земном мире человека.

Аллегоризации у Висенте подвергаются известные метафоры. Одна из них – «путь»: *caminho*, *carreira*, *jornada*, *passagem*, *romagem*. В мифопоэтической и религиозной традициях «путь» имеет характер мифологемы: путь соединяет две точки пространства – рождение и смерть, он проложен через все возрастающие трудности и опасности, конец пути – высшие сакральные ценности мира. Отмечаются разные временные и пространственные координаты пути, его участки.

Слова со значением «путь», «дорога» во многих мифопоэтических и религиозных традициях употребляются в метафорическом значении «вся жизнь человека». Так происходит, в частности, в текстах Священного Писания. В книге Иова, например, путь как жизнь человека не может укрыться от Бога, Бог держит в своей руке все пути: «Не видел ли он путей моих, и не считал ли всех моих шагов?» (Иов 31: 4). «От Господа направляются шаги человека: человеку же как узнать путь свой?» (Притч. 20:24) – говорится в Книге притчей Соломоновых.

Некоторые аллегорические смыслы образа «путь» у Ж. Висенте совпадают с принятыми в христианской традиции толкованиями пути: это поведение, жизненные устои, «хождение» человека. Согласно Библии, люди не пребывают в покое,

а постоянно находятся в движении и к чему-то стремятся. «Хождение» является одним из основных понятий библейской этики. Так, один из персонажей пьесы «Ауто о Душе» Блаженный Августин призывает Душу к следующему:

Caminhemos, caminhemos; esforçae oga, alma sancta, esclarecida [11].	Пойдем, пойдем, ныне соберись с силами, о святая, просвещенная душа*.
---	--

* Здесь и далее в текстовых примерах перевод наш. – О.С.

Лексемы *caminho* «путь», «дорога» и *caminhar* «идти», «ходить», «передвигаться» восходят к слову из народной латыни *cammini* – «путь». Предполагается, что *cammini* – слово кельтского происхождения (ср. гэльск. *cam* «путь», бретонск. *kamm* «шаг»). Слово *caminho* в португальском языке предполагает указание не только на дорогу, накатанную полосу, тропу, но и на способ, средство, образ достижения цели. В «Ауто о Душе» Душа названа «бредущей по пути» – *alma caminheira* [11].

Ж. Висенте также прибегает к использованию имени существительного *carreira* «дорога» < лат. *carraria (via)* «дорога», «путь». *Carreira* – это «путь по проложенной колее», дорога, т. е. «накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяжение, для езды, для проезда или прохода». О грустном пути жизни говорит Блаженный Августин: *nesta triste carreira desta vida* [11: 77].

Нарастание аллегорических смыслов у слов со значением «путь» усиливается, когда эти слова указывают на «духовный путь», «средство или возможность достичь спасения»:

E nos laços infernaes, E nas redes de tristura, Tenebrosas, Da carreira que passais Não caiais! [11]	И не падите в адские тенеты и в мрачные сети уныния, пока идете по своему пути.
--	---

Аллегорические смыслы наполняют и другие слова данного синонимического ряда – *jornada, romagem / romaria*. *Jornada* – путь, пройденный за день, т. е. путь, имеющий определенную временную протяженность. Этот путь может иметь предел, что связано с кратковременностью земного существования:

Que a jornada Muito em breve he fenecida [11].	Потому что путь вскоре закончится.
---	---------------------------------------

Romagem – паломничество, путешествие с целью поклониться святыне. Прервать движение Души по этому пути стремится дьявол:

Dae folga a vossa passagem D' hoje a mais: Descansae, pois descansarão Os que passarão Por esta mesma romagem Que levais [11].	Своему пути посвятите себя отныне и до века: отдохните, потому что отдохнут те, которые пройдут по пути, по которому вы идете.
---	--

Аллегорические параметры задаются и другими «вещами», которые часто встречаются на «жизненном пути». На «дороге жизни» стоят «постоялый двор» и «гостиница с помещениями для приезжих и столом», в них гостей встречает «хозяйка». Аллегорические смыслы этих слов отличаются от их буквальных значений: под гостиницей подразумевается христианская церковь, хозяйка гостиницы – христианское вероучение, которое излагают отцы Святой церкви:

A hospeda tem graça tanta,
Far-vos-há tantos favores...
He a Madre Igreja Sancta,
E os seus sanctos Doutores
Hi com ella [11].

Хозяйка столь милосердна,
что она окажет вам столько благодеяний...
Потому что она и есть Мать Святая церковь
и ее святые отцы вместе с ней.

В известной трилогии о лодках Ж. Висенте предлагает аллегорическое истолкование заимствованного из мифологии образа «корабля»: *barca, caravela, batel, traquitana*. Традиционно корабль – символ спасения или странствий. В греческой традиции Харон перевозит в загробный мир души умерших; в раннехристианском искусстве – это символ церкви. Интересно, что в качестве аллегии корабль обычно указывает на Надежду или Фортуны. У современника Ж. Висенте Себастьяна Бранта на «корабле дураков» (*Narrenshiff*) собраны все виды человеческой глупости. Идея «корабля дураков» существовала в народной фантазии и ранее: так, у И. Босха на «пьяном корабле» собираются шут, монахи, монахини, мачта же уподобляется Мировому древу.

На корабль, направляющийся в ад, Висенте собирает грешников из разных сословий: дворянина, ростовщика, распутного монаха, сводницу. Эти люди обижали или обманывали других, лгали, лжесвидетельствовали, крали, прелюбодействовали.

Трансформация символа корабля в аллегию происходит через введение в поле иносказания различных атрибутов корабля: *dar a vela* («поднять парус»), *venha o caro a ré* («поставить мачту под ветер»), *atesar aquel palanco* («натянуть трос паруса»), *âncora a pique* («поднять якорь»), *ei-la prancha* («поставить трап»).

Обращаясь к наследию мифопоэтического и религиозного сознания, Ж. Висенте использует традиционные «литературные» смыслы известных аллегорий. Принимая вызов современной ему действительности, он наполняет аллегии просветительским, дидактическим или разоблачительным смыслами. Ж. Висенте задал траекторию аллегорического иносказания в последующей португальской риторической традиции.

Аллегория заняла значительное место в трудах Падре Антониу Виейры, выдающегося португальского миссионера и проповедника XVII в. Его творческой фантазии принадлежит одна из самых распространенных аллегорических фигур того времени – «осьминог» *polvo*. Она появляется в известной проповеди Виейры на Святого Антония («Проповеди к рыбам»):

Mas já que estamos nas covas do mar, antes que saíamos delas, temos lá o irmão polvo, contra o qual têm as suas queixas, e grandes, não menos que S.Basilio e Santo Ambrosio. O polvo, com aquele seu capelo na cabeça, parece um monge; com aqueles seus raios estendidos, parece uma estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo desta aparência tão modesta, ou desta hipocrisia tão santa, testemunham constantemente os dois grandes Doutores da Igreja Latina e grega que o dito polvo é o maior traidor do mar.

Прежде чем мы выйдем из глубин морских, вспомним об обитающем в них брате осьминоге. Жалобы, и не маленькие, воссылают на него Святой Василий и Святой Амвросий. С капюшоном на голове осьминог подобен монаху; когда раскинет он свои щупальца, напоминает звезду; не имеющий ни костей ни хребта, осьминог – воплощенные мягкость и податливость. За скромной внешностью, за лицемерным благочестием упомянутого осьминога таится, как свидетельствуют два великих доктора церкви, латинской и греческой, величайший предатель в морях.

Consiste esta traição do polvo primeiramente em se vestir ou pintar das mesmas cores de todas aquelas cores a que está pegado. As cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia; as figuras, que em Proteu são fábula, no polvo são verdade e artifício. Se está nos limos, faz-se verde; se está na areia, faz-se branco; se está no lodo, faz-se pardo; e se está em alguma pedra, como mais ordinariamente costuma estar, faz-se da cor da mesma pedra. E daqui que sucede? Sucede que outro peixe, inocente da traição, vai passando descautelado, e o salteador, que está de emboscada dentro do seu próprio engano, lança-lhe os braços de repente, e fã-lo prisioneiro. Fizera mais Judas? Não fizera mais, porque não fez tanto. Judas abraçou a Cristo, mas outros o prenderam; o polvo é o que abraça e mais o que prende. Judas com os braços fez o sinal, e o polvo dos próprios braços faz as cordas. Judas é verdade que foi traidor, mas com lanternas diante: traçou a traição às escuras, mas executou-a muito às claras. O polvo, escurecendo-se a si, tira a vista aos outros, e a primeira traição e roubo que faz é a luz, para que não distinga as cores. Vê, peixe aleivoso e vil, qual é a tua maldade, pois Judas em tua comparação já é menos traidor [12]!

Первое предательство осьминога состоит в том, что одет он или раскрашен в цвета всего того, по соседству с чем обитает. Праздничный наряд хамелеона у осьминога – воплощение злых умыслов; сказочные образы, в которые облекается Протей, у осьминога – обнаженная правда и притворство. В водорослях осьминог становится зеленым; на песке – он белый; в иле – серого цвета; на камне – а обычно осьминог располагается на камнях – того же цвета, что и камень. Что же из этого следует? А следует то, что проплывет мимо рыбка, забывшая об осторожности и не ведающая о предательстве, – и схватит ее хищник, замысливший обман в своей засаде, и превратит он ее в свою пленницу. Поступил ли хуже этого Иуда? Нет, не поступил, большего предательства Иуда не содеял. Иуда обнял Христа, но схватили его другие; осьминог же – тот, кто обнимает, и одновременно тот, кто хватает, лишает свободы. Иуда своими руками дал знак, осьминог же собственные руки превращает в веревки насильника. Нет сомнения в том, что Иуда был предателем, но его светильники не были потайными: замыслив предательство во мраке, он совершил его при свете дня. Осьминог же, скрывающийся в собственной тени, не дает видеть другим; сначала он похищает свет, чтобы нельзя было различить никаких цветов. Вот в чем, вероломный и подлый гад морской, содеянное тобой зло: Иуда, по сравнению с тобой кажется меньшим предателем!

Из приведенного примера видно, что «осьминог» – образ предательства, низости, подлости и коварства. Внешний вид осьминога (щупальца, капюшон), характерные для него цвета, способность их менять в зависимости от обстоятельств (зеленый, белый, серый), повадки хищника – все это указывает на его вероломство, приспособленчество, двуличие.

Таким образом, развитие аллегорического способа мышления заключается в усилении образной составляющей, соотносимой с абстрактным референтом. Если в Средневековье аллегорические образы были более трафаретны (например, «женщина» – добродетель, сострадание, «отцы церкви» – истина, «сатана» – зло), то в эпоху барокко они заимствуются из разных сфер жизни и становятся более причудливыми, необычными. Впоследствии аллегория усилила свою роль как указателя иного смысла и закрепилась в таких жанрах, как притча и басня. К аллегории стали все чаще прибегать создатели сатирических произведений. В них особенно акцентируется назидательный характер аллегории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гричин С.В., Демешкина Т.А.* Авторизация в тексте научного произведения: когнитивно-дискурсивный аспект // *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология.* 2016. № 6(44). С. 5–19.
2. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1978. 699 с.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 326 с.
4. *Аверинцев С.С.* София – Логос. Словарь. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
5. *Августин Блаженный.* Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. www.antology.rchgi.spb.ru/Sanctus_Aurelius_Augustinus/Confessiones.rus.html
6. *Пруденций Аврелий Клемент.* Сочинения. М.: Водолей, 2012. 264 с.
7. *Степанов Ю.С.* Язык и метод. К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. 784 с.
8. *Рабан Мавр.* О воспитании клириков. Книга III. www.antology.rchgi.spb.ru/Rabanus_Maurus/_opus_rus.html
9. *Данте Алигьери.* Малые произведения. М.: Наука, 1968. 651 с.
10. *Saraiva A.J., Lopes O.* História da literatura portuguesa. Porto: Porto Editora, 1955. 1222 p.
11. *Vicente G.* Obras. Porto: Lello & Irmão Editores, 1965. 1468 p.
12. *Vieira Padre António.* Sermão de Santo António aos peixes // *Selecta de textos da época gongórica e arcádica.* Porto: Porto Editora, 1965. P. 156–160.

REFERENCES

1. Grichin S.V., Demeshkina T.A. Evidentiality in the Text of a Scientific Paper: A Cognitive-Discursive Aspect]. *Tomsk State University Journal of Philology.* 2016. No 6 (44), pp. 5–19.
2. Dal' V. (1978) Dictionary of the Russian Language: In 4 vols. Vol. 1. Moscow. Russky Yazyk Publ.
3. Hegel G.V.F. Aesthetics: In 4 vols. Vol. 2. Moscow. Iskusstvo Publ. 1969. 326 p.
4. Averincev S.S. (2006) Sophia – Logos. Dictionary. Kiev. DUH I LITERA Publ. 912 p.
5. Augustine Saint. Confessions of Saint Augustine of Hippo. www.antology.rchgi.spb.ru/Sanctus_Aurelius_Augustinus/Confessiones.rus.html
6. Prudentius Aurelius Clemens (2012) The Works. Moscow. Vodolej Publ. 264 p.
7. Stepanov Ju.S. (1998) Language and Method. On Modern Philosophy of Language. Moscow. Jazyki russkoy kultury Publ. 784 p.
8. Rabanus M. De institutione clericorum. Book III. www.antology.rchgi.spb.ru/Rabanus_Maurus/_opus_rus.html
9. Dante Alighieri (1968) Short Writings. Moscow. Nauka Publ. 651 p.
10. Saraiva A.J., Lopes O. (1955) História da literatura portuguesa. Porto. Porto Editora. 1222 p.
11. Vicente G. (1965) Obras. Porto: Lello & Irmão Editores. 1468 p.
12. Vieira Padre António (1965). Sermão de Santo António aos peixes. *Selecta de textos da época gongórica e arcádica.* Porto. Porto Editora, pp. 156–160.

Сведения об авторе:
Ольга Александровна Сапрыкина,
докт. филол. наук
профессор

филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Olga A. Saprykina,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
olgasaprykina@mail.ru

Allegory in Portuguese Rhetoric

И.В. Тресорукова

**Структура препозитивных наречных выражений
в современном греческом языке / Διαμόρφωση προθετικών επιρρηματικών
ιδιωτισμών στη νεοελληνική γλώσσα**

Аннотация: Как известно, существует целый ряд классификаций фразеологических единиц. В ряду различных классификаций ФЕ выделяются так называемые «грамматические фразеологизмы» (ГФ), которые обычно не принято включать в категорию фразеологических единиц, но ГФ обладают всеми признаками, присущими ФЕ (устойчивость, воспроизводимость, надсловность). С формальной точки зрения эта группа ФЕ будет выражать разные уровни смысла, утратив свое первоначальное, буквальное, значение, а существующее значение будет складываться из суммы значений ее компонентов. В данной статье представлен анализ препозитивных наречных выражений, которые по своим характеристикам относятся к группе грамматических фразеологизмов.

Ключевые слова: фразеология, грамматические фразеологизмы, наречные конструкции, предлог

Περίληψη: Στη σειρά διάφορων ταξινομήσεων των ΦΜ υπάρχουν οι λεγόμενοι γραμματικοί ιδιωτισμοί (ΓΙ), οι οποίοι συνήθως δεν συμπεριλαμβάνεται στο σύνολο των ΦΜ, ενώ οι περισσότεροι ερευνητές χαρακτηρίζουν τους ΓΦ ως «συντακτικές εκφράσεις» ή «προθετικές εκφράσεις», ενώ είναι μια ξεχωριστή ομάδα των ΦΜ που περιέχουν δύο και περισσότερες λέξεις και χαρακτηρίζονται από απαιτούμενη για την ΦΜ «παγίωση» της έννοιας από την άποψη σημασιολογίας, από την άποψη της γραμματικής έχουν σχέση με ασυνήθιστη χρήση γραμματικών κανόνων κ. α. Στο παρόν άρθρο γίνεται προσπάθεια ανάλυσης των προθετικών επιρρηματικών ιδιωτισμών που κατατάσσονται στους ΓΦ από την άποψη της σημασίας και της δομής τους.

Λέξεις-κλειδιά: φρασεολογία, γραμματικοί ιδιωτισμοί, επιρρηματικοί ιδιωτισμοί, πρόθεση, προθετικό ονοματικό σύνολο

Abstract: As is known, some scholars single out grammatical phraseological units (GPU), i.e. combinations of two and more words which are cemented semantically and grammatically. GPU are based on typical use of grammar rules and their sense is a sum total of the constituent parts, yet their conceptual grounds are different. The paper seeks to distinguish GPU types and focus on prepositional adverbial expressions.

Key words: phraseology, grammar units, adverbial expressions, preposition, prepositional adverbial expressions

Η φρασεολογία είναι ένας σχετικά νέος κλάδος της γλωσσολογίας. Για το λόγο αυτό υπάρχει μια σειρά από διαφορετικές θεωρίες για την κατάταξη των ΦΜ (φρασεολογικών μονάδων) και τη διαφορετική ορολογία για την ονομασία τους [Baranov, Dobrovolsky 2008: 8].

Στη σειρά διάφορων ταξινομήσεων των ΦΜ υπάρχουν οι λεγόμενοι γραμματικοί ιδιωτισμοί (ΓΙ) [Baranov, Dobrovolsky 2008: 74–76]. Η ομάδα αυτή συνήθως δεν συμπεριλαμβάνεται στο σύνολο των ΦΜ, οι περισσότεροι ερευνητές την αποφεύγουν και την κατατάσσουν στην κατηγορία «συντακτικές εκφράσεις» ή «προθετικές εκφράσεις», ενώ είναι μια ξεχωριστή ομάδα των ΦΜ που περιέχουν δύο και περισσότερες λέξεις και χαρακτηρίζονται από απαιτούμενη για την ΦΜ «παγίωση» της έννοιας από την άποψη σημασιολογίας, από την άποψη της γραμματικής έχουν σχέση με ασυνήθιστη χρήση γραμματικών κανόνων κ.α. [Baranov, Dobrovolsky 2013: 75]. Από την τυπική άποψη αυτή η ομάδα των ΦΜ θα εκφράζει διάφορα επίπεδα έννοιας, αφού έχει χάσει την πρώτη, κυριολεκτική σημασία, ενώ η υπάρχουσα έννοια θα συντελείται από άθροισμα εννοιών των δομικών συστατικών της.

Με βάση τα προαναφερόμενα στην ελληνική γλώσσα κατόπιν έρευνας που έγινε σε σώματα κειμένων¹, ξεχωρίζουμε τις ομάδες των προθετικών ΓΙ:

ιδιωτισμοί – σύνδεσμοι (*ως συνέπεια, ως αποτέλεσμα*) (ΙΣ)

ιδιωτισμοί – προθέσεις (*σε σύγκριση με, στα πλαίσια, εκτός από, με βάση*) (ΙΠ)

επιρρηματικοί ιδιωτισμοί (*με το αζημίωτο, ούτε κατά διάνοια, εν γένει*) (ΕΙ)

Αναλύοντας την κάθε κατηγορία εν όψει τον ισχυρισμό που παρατίθεται πιο πάνω και αφορά τη μη κανονική έκφραση του σημαίνοντος, οφείλουμε να πούμε ότι λόγω της υπάρξεως στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα των παγιωμένων γραμματικών μορφών (τύπου «εν όψει») οι οποίες προέρχονται από την αρχαία ελληνική γλώσσα, μπορούμε να πούμε ότι εδώ παρατηρείται μια εξαίρεση στη γραμματική διαμόρφωση αυτών των μονάδων του λόγου.

Στις προθετικές ΦΜ σε αυτή την περίπτωση εντάσσονται και οι τρεις κατηγορίες, όσο οι ΙΣ, τόσο και ΙΠ και ΕΙ, όπου απαντώνται παγιωμένες γραμματικές μορφές οι οποίες προέρχονται από τις μορφές της αρχαιοελληνικής γραμματικής. Στην προκειμένη περίπτωση θα αναλύσουμε μόνο την κατηγορία των προθετικών ΕΙ (ΠΕΙ) ως πιο ενδιαφέρουσα από την άποψη της σχετικότητάς της με τους κανόνες της γραμματικής της νέας και της αρχαίας ελληνικής γλώσσας.

Σημειωτέον ότι οι ΠΕΙ στην πρόταση παίζουν το ρόλο του επιρρηματικού ή του επιθετικού προσδιορισμού και αντιστοιχούν στα επιρρήματα ή στα επίθετα. Για την ελληνική γλώσσα μάλιστα είναι χαρακτηριστικός ο συνδυασμός πρόθεση + όνομα ή επίρρημα + όνομα ο οποίος θα δημιουργήσει στις περισσότερες φορές μια επιρρηματική έκφραση: π.χ., *επί ποδός, για πλάκα, κατά κανόνα, από καρδιάς*) / Ταυτόχρονα αυτοί οι ΠΕΙ μπορούν να παίζουν στην πρόταση το ρόλο του κατηγορουμένου και επιθετικού προσδιορισμού: π.χ. *είναι για δέσιμο, δια βίου μάθηση*). Πολύ σημαντικό είναι ότι οι περισσότεροι ΠΕΙ είναι παγιωμένες εκφράσεις, προερχόμενες από την καθαρεύουσα, όπως ο συνδυασμός πρόθεση + όνομα στην Γενική ή πρόθεση + όνομα στην Δωτική: π.χ. *μετά βίας, αφ' υψηλού, εν όψει* είτε επίρρημα + όνομα στην Γενική: π. χ. *εντός ει-*

¹ Ως βασική πηγή χρησιμοποιούμε το ΕΘΕΓ και έπειτα διάφορα ερμηνευτικά, όπως π.χ. Χρηστικό Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας, 2015, κ.α.

σαγωγικών, χάριν γούστου). Εδώ, βεβαίως, πρόκειται για την ποικιλία και τον πλούτο της ελληνικής γλώσσας καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξής της και μάλιστα κάποτε οι συγκεκριμένοι ΠΕΙ δεν εντάσσονταν στην ομάδα των ΦΜ, όντας προθετικά σύνολα

Ως γνωστόν, οι ΦΜ αποτελούν το μη παραγωγικό μοντέλο της έκφρασης από την άποψη της διαμόρφωσής της, επειδή στον ΠΕΙ ένα δομικό στοιχείο είναι καθ'εαυτό του ο ιδιωτισμός. Στην περίπτωση με τους ΠΕΙ στην ουσία έχουμε ημιτελείς λέξεις, αφού προτού γίνουν μέρος της πρότασης, «βρίσκουν» το «ταίρι» τους, την πλήρη λέξη και διαμορφώνουν μια έκφραση η οποία δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη, επειδή ένα δομικό στοιχείο της είναι ο ιδιωτισμός: π.χ. *μιλήσαμε επ'αορίστου, πήγε απ'ευθείας*, όπου «μιλήσαμε» και «πήγε» είναι πλήρεις λέξεις, ενώ «επ'αορίστου», «απ'ευθείας» είναι εξαρτώμενοι από αυτές ΠΕΙ. Δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για μη κανονική διαμόρφωση του μοντέλου της έκφρασης: πλήρης λέξη + ΠΕΙ.

Κατά την ανάλυση διακρίνονται τα εξής μοντέλα διαμόρφωσης των ΠΕΙ:

ΠΥΡΗΝΑΣ ΤΟΥ ΠΕΙ – ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΟ

- πρόθεση + ουσιαστικό (244 ΠΕΙ – *επ' ευκαιρία, κατ'ευθείαν, μέχρι θανάτου*)
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό (153 ΠΕΙ – *με το πάσο, στην ώρα*)
- πρόθεση + επίθετο + ουσιαστικό (72 ΠΕΙ – *με σταυρωμένα χέρια, από πρώτο χέρι*)
- πρόθεση + ουσιαστικό + ουσιαστικό (18 ΠΕΙ – *εν ριπή οφθαλμού, εν βρασμό ψυχής*)
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + άρθρο + ουσιαστικό (17 ΠΕΙ – *από τον καιρό του Νώε, στην τούρλα του Σαββάτου*)
- επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό (12 ΠΕΙ – *έξω από τα δόντια, μέσα στα όρια*)
- πρόθεση + ουσιαστικό + σύνδεσμος + ουσιαστικό (10 ΠΕΙ – *εν πομπή και παρατάξει, μεταξύ Σκύλλας και Χάρυβδος*)
- πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό (9 ΠΕΙ – *δια της τεθλασμένης οδού, με την πρώτη ευκαιρία*)
- πρόθεση + ουσιαστικό + πρόθεση + ουσιαστικό (8 ΠΕΙ – *από ώρα σε ώρα, από στόμα σε στόμα*)
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό (7 ΠΕΙ – *με το κλειδί στο χέρι, με το σταυρό στο χέρι*)
- ουσιαστικό + πρόθεση + ουσιαστικό (5 ΠΕΙ – *φάτσα με φάτσα, σπιθαμή προς σπιθαμή*)
- πρόθεση + αριθμητικό + ουσιαστικό (4 ΠΕΙ – *μεταξύ δύο πυρών*)
- σύνδεσμος + πρόθεση + ουσιαστικό (4 ΠΕΙ – *ως δια μαγείας*)
- πρόθεση + ουσιαστικό + σύνδεσμος + πρόθεση + ουσιαστικό (3 ΠΕΙ – *κατά μήκος και κατά πλάτος*)
- επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό (3 ΠΕΙ – *μέσα στην τρελή χαρά*)
- ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό (2 ΠΕΙ – *λόγο στον λόγο*)

Από μία περίπτωση είναι τα μοντέλα όπως:

- ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό
- πρόθεση + ουσιαστικό + άρθρο + ουσιαστικό
- πρόθεση + ουσιαστικό + αριθμητικό + ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + σύνδεσμος + ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό

- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + άρθρο + επίθετο
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + σύνδεσμος + πρόθεση+άρθρο+ουσιαστικό
- πρόθεση+άρθρο+επίθετο+άρθρο+ουσιαστικό
- πρόθεση+άρθρο+επίθετο+αντωνυμία+ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + αντωνυμία + ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + αριθμητικό + ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + επίρρημα
- πρόθεση + άρθρο + επίρρημα + επίρρημα + άρθρο + ουσιαστικό
- πρόθεση + άρθρο + αριθμητικό + ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό
- πρόθεση + αντωνυμία + ουσιαστικό
- πρόθεση + αντωνυμία + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό
- πρόθεση + αριθμητικό + σύνδεσμος + αντωνυμία + ουσιαστικό
- πρόθεση + αριθμητικό + ουσιαστικό + αριθμητικό + ουσιαστικό
- επίρρημα + επίθετο + άρθρο + ουσιαστικό

Οι υπόλοιποι ΕΙ, πιο σύνθετοι από την άποψη της διαμόρφωσης, π. χ. επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + αντωνυμία + ουσιαστικό ή οι ΕΙ όπου ο κεντρικός πυρήνας είναι άλλο μέρος του λόγου (π. χ. επίθετο, επίρρημα, αντωνυμία, ρήμα κ. α.) αναπαριστώνται με ελάχιστο αριθμό παραδειγμάτων.

Το πιο συχνό μοντέλο της διαμόρφωσης των ΠΕΙ είναι πρόθεση + ουσιαστικό. Εδώ τη μεγαλύτερη ομάδα αποτελούν επιρρηματικές εκφράσεις, όπου:

η πρόθεση (στις περισσότερες περιπτώσεις είναι λόγιες προθέσεις) συνδυάζεται με το ουσιαστικό χωρίς άρθρο, ενώ οι πιο συχνόι ΠΕΙ θα είναι επιρρηματικοί προσδιορισμοί τρόπου, όπου το ουσιαστικό θα είναι στην πτώση Γενική με την πρόθεση **εκ** (εξ), όπως π. χ. εξ αγχιστείας, εξ αίματος, εξ ανάγκης, εξ απροόπτου, εξ επαφής, εκ θεού, εξίσου, εξ ορισμού, εκ παραδρομής, εκ περιτροπής, εκ προθέσεως, εκ προμελέτης, εκ φύσεως, καθώς και οι επιρρηματικοί προσδιορισμοί τόπου: π. χ. εξ αποστάσεως

οι συνδυασμοί του ουσιαστικού στην πτώση Δωτική¹ συνδυάζονται με την πρόθεση **εν**: π. χ. εν ανάγκη, εν ανεπάρκεια, εν γένει, εν γνώσει, εν ισχύι, εν κινήσει, εν λευκώ, εν μέρει, εν περιλήψει, εν στάσει, εν συντομία, εντάξει, εντέλει, εν ψυχρώ, εν χορώ, (время) εν καιρώ

το ουσιαστικό ή το επίθετο στην πτώση γενική συνδυάζεται με την πρόθεση **μέχρι** και έχουν τη σημασία χρόνου ή τόπου: μέχρι θανάτου, μέχρι εσχάτων κ.α.

το ουσιαστικό στην πτώση Αιτιατική και χωρίς άρθρο συνδυάζεται με την πρόθεση **κατά**: (τρόπος) π. χ. κατ'ανάγκην, κατά βάθος, κατ'εξοχήν, κατ'ιδίαν κατά κανόνα, (χρόνος) π. χ. κατ'αρχήν, κατ'αρχάς, (τόπος) π. χ. καθ'οδόν.

Ένα μέρος αυτών των ΠΕΙ στη σύγχρονη γλώσσα πλέον δεν αντιμετωπίζεται ως προθετικός προσδιορισμός και απεικονίζεται ως μία λέξη π. χ. εντάξει, εξίσου, κατεξοχήν, επικεφαλής κ. α.. Επίσης ανάμεσα στους ΠΕΙ αυτής της κατηγορίας απαντώνται ουσιαστικά στην πτώση Γενική με την πρόθεση **από**: (τρόπος) από καρδιάς, από κοινού, (χρόνος) απ'αρχής, ουσιαστικά στην πτώση Γενική με την πρόθεση **προ** στην

¹ Η Δωτική πτώση ως γραμματική κατηγορία δεν υπάρχει στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα, ώστε για την ταυτοποίηση της μορφής χρησιμοποιούμε τους ορισμούς της αρχαίας ελληνικής γλώσσας.

έννοια του χρόνου: *πρό ολίγου, πρό παντός, πρό πολλού*, και ουσιαστικά στην πτώση Γενική με την πρόθεση **άνευ**: (τρόπος) *άνευ αποδοχών*, (χρόνος) *άνευ προηγουμένου*. Απαντώνται επίσης τα ουσιαστικά στην πτώση Γενική με την πρόθεση **δια**: (τρόπος) *δια ζώσης*, (τόπος) *δια ξηράς*, με την πρόθεση **επί** (τόπος) *επί τάπητος, επί τόπου*, με την πρόθεση **μετά**: (τρόπος) *μετά φόβου*, με την πρόθεση **περί**: (τρόπος) *περί πολλού*, καθώς και τα ουσιαστικά στην πτώση Δωτική με την πρόθεση **επί**: (τρόπος) *επ' αυτοφώρω. επί λέξει. επί πιστώσει*, τα ουσιαστικά στην πτώση Αιτιατική με την πρόθεση **εις**: (τρόπος) *εις βάρος, εις μάτην*, (χρόνος) *εις βάθος, εις πέρας*, με την πρόθεση **προς**: (τρόπος) *π. χ. προς τιμήν*, με την πρόθεση **υπό**: (τρόπος) *υπό αίρεσιν, υπ'ατμόν, υπό διωγμόν*. Όπως φαίνεται, πιο συχνά με τις προθέσεις απαντώνται ουσιαστικά στην πτώση Γενική, έπειτα στην πτώση Δωτική και στην πτώση Αιτιατική, ενώ ένα μέρος των ΠΕΙ, όπως *π,χ, εξ ίσου*, απαντώνται ήδη σε αρχαία κείμενα. Όλοι οι ΠΕΙ αυτής της κατηγορίας διακρίνονται για την έλλειψη του άρθρου και έτσι αποκτούν μια γενική σημασία, ενώ στην περίπτωση που μεταξύ του ουσιαστικού και της πρόθεσης εισάγεται ένα άρθρο, ο ΠΕΙ αμέσως χάνει τη σημασία της ΦΜ και περνάει στην κατηγορία των ελεύθερων εκφράσεων, αλλάζοντας τη σημασιολογία του.

Σημειωτέον ότι οι περισσότεροι ΠΕΙ αυτής της κατηγορίας (πρόθεση + ουσιαστικό) απαντώνται με την πρόθεση **κατά** (68 ΠΕΙ), ταυτόχρονα το ουσιαστικό έχει τη λόγια κατάληξη -ν: *κατά μέτωπον, κατ'αντιμωλίαν, κατ'ιδίαν*. Η δεύτερη στη συχνότητα έρχεται η πρόθεση – **εν** (38), ακολουθούν **επί** (34), **εκ** (32). Ελάχιστοι είναι οι ΠΕΙ, όπου απαντώνται προθέσεις της δημοτικής γλώσσας τύπου **σε, με, από**: έτσι με την πρόθεση **σε** διακρίνονται 5 ΠΕΙ, **με** – 7, **από** – 15. Κατά τη γνώμη μας αυτό το γεγονός σχετίζεται πρωτίστως με την συγκεκριμένη κειμενολογική χρήση συγκεκριμένων ΠΕΙ, και κάτι τέτοιο στερεί αυτά τα ονοματικά σύνολα της δυνατότητας να αναπτύσσονται ενεργά στη γλώσσα, επειδή τα συμφραζόμενα τα στερεί τη πολύπλευρη σημασία και την ασυμμετρία του γλωσσικού σήματος.

Όσον αφορά το συντακτικό ρόλο των ΠΕΙ της κατηγορίας *πρόθεση + ουσιαστικό* (αναλύθηκαν 272 ΠΕΙ), οφείλουμε να πούμε ότι σχεδόν όλοι οι ΠΕΙ αυτής της κατηγορίας στην πρόθεση εμφανίζονται ως επιρρηματικοί προδιορισμοί τρόπου, χρόνου ή τοπου, ταυτόχρονα οι περισσότεροι ΠΕΙ μπορούν να επιθετοποιούνται και να γίνονται επιθετικοί προσδιορισμοί, *π. χ.*

Το Γενικό Δικαστήριο της ΕΕ, σήμερα, ακύρωσε εν μέρει μία απόφαση του 2012 της Ευρωπαϊκής Επιτροπής / Οι γιατροί είναι αποφασισμένοι να παρακολουθούν από κοντά τις εξελίξεις με νομικά μέσα αναφορικά με το πλαφόν συνταγογράφησης μετά την χθεσινή εν μέρει απόφαση του Υπουργού Υγείας¹.

Η δεύτερη στη συχνότητα κατηγορία των ΠΕΙ είναι *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό*. Εδώ οι περισσότεροι ΠΕΙ διαμορφώνονται με βάση το μοντέλο *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό* (ή επίθετο) στην πτώση Γενική: (τρόπος) *δια της βίας, εκ των ενόντων, επί της ουσίας*, (χρόνος) *εκ των προτέρων, εκ των υστέρων, μέχρι ενός σημείου, προ του φαγητού*, (τόπος) *προ των πυλών κ.α.* Η επόμενη στη συχνότητα κατηγορία είναι συνδυασμός *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό* στην πτώση Αιτιατική: (τρόπος) *π. χ. υπέρ το δέον*, (χρόνος) *π. χ. προς το παρόν*, ή *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό* στην πτώση Δωτική: (χρόνος) *εν τη γενέσει, συν τω χρόνω*.

Οι ΠΕΙ που διαμορφώνονται με το μοντέλο *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό* (με το καντάρι, στα όρθια) είναι πιο παραγωγικοί από την άποψη της διαμόρφωσης των ονοματικών συνόλων, κατά τη γνώμη μας κάτι τέτοιο σχετίζεται με την ύπαρξη του άρθρου ως δομικού στοιχείου που συγκεκριμενοποιεί το κάθε ονοματικό σύνολο. Εδώ

¹ www.newsbeast.gr/greece/arthro/705195/akurothike-en-merai-apofasi-gia-tis-dapanes-ston-tomea-tou-oinou

παρατηρείται μια απότομη αύξηση των ΠΕΙ με τις προθέσεις που ενεργά χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα: έτσι, οι περισσότεροι ΠΕΙ περιέχουν την πρόθεση **σε** (51 ΠΕΙ), έπειτα ΠΕΙ με την πρόθεση **με** – 30. Σημειωτέον ότι στην κατηγορία αυτή μειώνεται σημαντικά ο αριθμός των λογίων προθέσεων: από 12 λόγιες προθέσεις που απαντώνται στην πρώτη ομάδα, εδώ παραμένουν μόνο 8, ενώ μειώνεται εξίσου σημαντικά ο αριθμός των επιρρημάτων στη μορφή της πρόθεσης. Παράλληλα εδώ οι ΠΕΙ σχεδόν δεν έχουν μονολεκτικά συνώνυμα και έτσι οι ΠΕΙ αναλαμβάνουν το ρόλο του λεξήματος, ενώ ο συντακτικός τους ρόλος παραμένει σταθερός: οι ΠΕΙ στην πρόθεση υπάρχουν μόνο ως επιρρηματικοί προσδιορισμοί του τρόπου στις περισσότερες φορές, ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις είναι του χρόνου ή του τόπου (από 158 ΠΕΙ 22 και 6 αναλόγως).

Η τρίτη στη σειρά κατηγορία διαμορφώνεται με το μοντέλο *πρόθεση + επίθετο + ουσιαστικό*: π. χ. *εν πάση περιπτώσει, εν εύθετω χρόνω*. Στην κατηγορία αυτή απαντάται πιο συχνά το μοντέλο *πρόθεση + επίθετο + ουσιαστικό στην πτώση Αιτιατική*, ενώ σχετικά μοντέλα με το επίθετο και το ουσιαστικό στην πτώση Δωτική και Γενική απαντώνται αναλόγως 11 και 9 φορές. Ταυτόχρονα πιο συχνή εδώ είναι η πρόθεση **με** (17 ΠΕΙ), ακολουθούν οι προθέσεις **σε** (13), **κατά** (9), **εν** (8), **από** (6), **εκ** (5), **μέχρι** (2), **παρά** (2), **για** (2) και από ένα ΠΕΙ με τις προθέσεις **προς**, **σαν**, **χωρίς**, **υπό**. Ο συντακτικός ρόλος επίσης είναι επιρρηματικός προσδιορισμός.

Το μοντέλο *πρόθεση + ουσιαστικό + ουσιαστικό* στις περισσότερες φορές έχει το μοντέλο *πρόθεση + ουσιαστικό (στην πτώση Γενική) + ουσιαστικό (στην πτώση γενική ως ετερόπτωτος προσδιορισμός)*, συνολικά απαντώνται 8 ΠΕΙ, έπειτα ακολουθεί η πτώση Αιτιατική – 7 ΠΕΙ και η πτώση Δωτική – 3 ΠΕΙ (π. χ. *από καταβολής κόσμου, επί ζύρου ακμής, εν βρασμώ ψυχής*). Ταυτόχρονα οι προθέσεις έχουν σχεδόν την ίδια συχνότητα: **από** (3), **για** (1), **εκ** (2), **εν** (3), **επί** (2), **με** (1), **μέχρι** (1), **περί** (1), **σε** (3), **υπό** (1). Σημειωτέον ότι η πρόθεση **από** εδώ διατηρεί τις λειτουργίες της από την αρχαιοελληνική γλώσσα και συνδυάζεται με τη πτώση Γενική, ενώ όλοι οι ΠΕΙ με την πρόθεση αυτή στην πρόθεση θα εμφανίζονται ως επιρρηματικοί προσδιορισμοί του χρόνου. Εν γένει δε, ο μέγιστος συντακτικός ρόλος αυτών των ΠΕΙ θα είναι επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου.

Το μοντέλο *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + άρθρο + ουσιαστικό* τις περισσότερες φορές περιέχει ουσιαστικά στην πτώση Δωτική που αφορά και το μοντέλο *επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό*. Οφείλει να σημειωθεί ότι ο βασικός συντακτικός ρόλος εδώ θα είναι επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου, του χρόνου ή του τόπου (σε ίσες ποσότητες).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μοντέλο *πρόθεση + ουσιαστικό + σύνδεσμος + ουσιαστικό*. Εδώ σχεδόν όλοι οι ΠΕΙ προέρχονται από τον αρχαίο ή τον βυζαντινό πολιτισμό, και έτσι απαντώνται οι ΠΕΙ τύπου:

Άνευ λόγου και αιτίας

Εν χορδαίς και οργάνους (= με κέφι)

Εν πομπή και παρατάξει

Μεταξύ σφυράς και άκμονος

Μεταξύ Σκύλλας και Χάρυβδος

Μεταξύ τυρού και αχλαδιού

Μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας

Μεταξύ ζωής και θανάτου

Περί ανέμων και υδάτων

Υπέρ βωμών και εστιών

Ο βασικός ρόλος αυτών των ΠΕΙ θα είναι επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου, του χρόνου ή του τόπου.

Το μοντέλο *πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό* στο μέγιστο βαθμό αποτελείται από τους ΠΕΙ που διαμορφώθηκαν με βάση τη γραμματική της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας, ενώ ο συντακτικός τους ρόλος θα είναι επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου (5), του χρόνου (2) και του τόπου (1).

Το μοντέλο *πρόθεση + ουσιαστικό + πρόθεση + ουσιαστικό* και το μοντέλο *ουσιαστικό + πρόθεση + ουσιαστικό* διαμορφώθηκαν με τη χρήση του ίδιου ουσιαστικού: π. χ. *από ώρα σε ώρα, από στόμα σε στόμα, φάτσα με φάτσα, λέξη προς λέξη*. Το βασικό χαρακτηριστικό τους είναι η έλλειψη του άρθρου και κάτι τέτοιο τους κατατάσσει στην ομάδα των ΦΜ από την άποψη της δομής. Ο συντακτικός τους ρόλος είναι επιρρηματικός προσδιορισμός του χρόνου και του τόπου (πρώτο μοντέλο), όπου μάλιστα πρόκειται για το χρονικό και το τοπικό διάστημα, όπου χρησιμοποιείται συνδυασμός προθέσεων **από – σε** (6), **από – μέχρι** (2). Το δεύτερο μοντέλο πιο συχνά χρησιμοποιείται στην πρόταση ως επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου, η πιο συχνή πρόθεση είναι **παρά**.

Πιο ελεύθερο στη λειτουργία είναι το μοντέλο *πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό + πρόθεση + άρθρο + ουσιαστικό* που παρόλα αυτά διατηρεί τα χαρακτηριστικά της ΦΜ. Αυτό το μοντέλο χρησιμοποιεί στις περισσότερες περιπτώσεις τις προθέσεις **από – ως** στην έννοια του χρόνου ή τις προθέσεις **με – σε** στην έννοια του τρόπου, όπου η πρόθεση **με** χρησιμοποιείται με το ουσιαστικό στην πτώση Αιτιατική οργάνου, ενώ η πρόθεση **σε** σε συνδυασμό με το ουσιαστικό στην πτώση Αιτιατική θα έχει την έννοια του τόπου: π.χ. *με το κλειδί στο χέρι, με το χέρι στη καρδιά*.

Τα υπόλοιπα μοντέλα (*πρόθεση + αριθμητικό + ουσιαστικό, σύνδεσμος + πρόθεση + ουσιαστικό, πρόθεση + ουσιαστικό + σύνδεσμος + πρόθεση + ουσιαστικό, επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό*) από την άποψη της δομής τους πλησιάζουν στα ελεύθερα ονοματικά σύνολα, με μία και μόνο διαφορά, ότι στους περισσότερους ΠΕΙ λείπει το άρθρο: π. χ. *ως εκ θαύματος, ούτε κατά διάνοια, κατά μήκος και κατά πλάτος*. Στο μοντέλο *επίρρημα + πρόθεση + άρθρο + επίθετο + ουσιαστικό* υπάρχει το οριστικό άρθρο και κάτι τέτοιο δείχνει ότι αυτό το μοντέλο πρόσφατα έχει ενταχτεί στην κατηγορία των ΦΜ.

Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στους ΠΕΙ υπάρχουν σχεδόν όλα τα πιθανά μοντέλα διαμόρφωσης, ενώ οι περισσότεροι ΠΕΙ θα απαντώνται στην πρόταση ως επιρρηματικοί προσδιορισμοί του τρόπου, λιγότεροι φανερώνουν τόπο ή χρόνο. Επίσης παρουσιάζει ενδιαφέρον η διαμόρφωση των ΠΕΙ με βάση τους κανόνες της γραμματικής της αρχαίας ελληνικής γλώσσας που τους κατατάσσει αυτόματα στους ανώμαλους γραμματικούς τύπους των ονοματικών συνόλων, δηλαδή στην κατηγορία των ΦΜ.

ЛИТЕРАТУРА

Баранов, Добровольский 2008 – Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии, М.: Знак, 2008. 656 с.

Баранов, Добровольский 2013 – Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Основы фразеологии. М.: Флинта, 2013. 312 с.

REFERENCES

Baranov A.N., Dobrovolsky D.O. (2008) Aspects of the Theory of Phraseology. Moscow. Znak Publ. 656 p.

Baranov A.N., Dobrovolsky D.O. (2013) Bases of Phraseology. Moscow. Flinta Publ. 312 p.

Сведения об авторе:
Ирина Витальевна Тресорукова,
канд. филол. наук
доцент
кафедра византийской и новогреческой филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Irina V. Tresorukova,
PhD
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
itresir@mail.ru

Structure of Prepositional Adverbial Expressions in Modern Greek Language

Материалы и сообщения

Communications and Materials

Д.А. Яламас

**Греческий поэт К. Варналис и его отношения с СССР.
По материалам переписки с переводчицей его произведений
на русский язык Т.В. Кокуриной**

Аннотация: Публикуется (с переводом на русский язык и комментариями) переписка греческого поэта, лауреата Ленинской премии (1959), К. Варналиса и его супруги Д. Моацу-Варнали с переводчицей его произведений Т.В. Кокуриной. Греческий поэт-коммунист посетил Советский Союз трижды: в 1934, 1959 и 1962 гг. В переписке содержится информация о его пребывании в СССР, контактах с живущими там греческими политэмигрантами, а также ответы на вопросы переводчицы, поясняющие разные нюансы его произведений.

Ключевые слова: греческая литература, греческий поэт, Варналис, КПГ, греческие политэмигранты, Ленинская премия 1959

Abstract: The paper focuses on the correspondence of the Greek communist poet K. Varnalis and his wife D. Moatsou-Varnali with T.V. Kokurina, who translated Varnalis into Russian. Varnalis visited the Soviet Union three times: in 1934, 1959, and 1962. In 1959, he became a Lenin Prize laureate. The correspondence discusses his stay in the USSR, his contacts with Greek political refugees living there, and his interpretations of his poetry.

Key words: Modern Greek literature, Greek poetry, Varnalis, Greek political refugees

Впервые греческий поэт и прозаик Костас Варналис приехал в СССР в 1934 г., приглашенный на Первый всесоюзный съезд советских писателей¹ (14 августа – 1 сентября) вместе с Димитрисом Глиносом. Оба писателя, после своего возвращения на родину, опубликовали ряд статей о своих впечатлениях от «России Советов», как называет Варналис Советский Союз². По архивным источникам до нас дошло немного информации об этой поездке. Сохранились три тетради

¹ Яламас Д.А. К истории русских переводов новогреческой литературы (1934–2006). М.: Пашков дом, 2011. С. 11; Vitti M. Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή. Αθήνα, 1995. Σελ. 78; Τσαντσάνογλου Μ. Χρονολόγιο 1905–1934 / Λογοτεχνία και άλλες τέχνες // Ρωσική Πρωτοπορία 1910–1930. Η Συλλογή Κωστάκη. Τ. 1. Αθήνα, Εκδόσεις Αδάμ, 1995. Σελ. 645.

² Βάρναλης Κ. Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ / Επιμέλεια Ν. Σαραντάκος. Αθήνα, Εκδόσεις Αρχείο, 2014. Об этом см. также: Маркеζέλι-Λούκα Α. Συμβολή στην εργογραφία του Κώστα Βάρναλη: Αισθητικά-Κριτικά 1911–1944. Αθήνα, Κέδρος, 1985; Αντωνοπούλου Μ. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην αισθητική του Κώστα Βάρναλη // Κώστας Βάρναλης: Φως πού πάντα καίει. Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2012. Σελ. 200; Πλατανιά Β. Για τα άρθρα του Βάρναλη στον Ελεύθερο Άνθρωπο: «Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ» // Κώστας Βάρναλης: Φως πού πάντα καίει (...). Σελ. 338.

с записями Варналиса¹ и ряд фотографий. По одной сохранившейся фотографии можем делать вывод, что К. Варналиса и Д. Глиноса сопровождал (и переводил) советский грек Ф. Канониди², руководитель греческого театра в г. Сухуми.

Вторая поездка Варналиса в СССР состоялась в августе 1959 г. и связана с вручением ему Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»³. Варналис с супругой Дорой Моацу-Варнали оставались в СССР две недели и посетили Москву и Ленинград. Его сопровождала переводчица Т.В. Кокурина («... вспоминаю незабываемые дни, проведенные с вами здесь и в Ленинграде...»⁴), с которой он познакомился еще в Греции, незадолго до его поездки в Советский Союз⁵.

Интересные детали о вручении Варналису Международной Ленинской премии мы читаем в архивных документах ЦК КПСС (ныне Центр хранения современной документации), где есть запись беседы заведующего 5-м европейским отделом МИД СССР П.С. Дедушкина с временным поверенным в делах Греции в Москве Капсамбелисом:

17 августа 1959 г.
Секретно. Экз. № 2
Из дневника Дедушкина П.С.

Сегодня принял Капсамбелиса по его просьбе.

Капсамбелис сказал, что, как ему стало известно, в ближайшие дни состоится торжественное вручение Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» греческому писателю Костасу Варналису. Присуждение этой премии греческому гражданину является большой честью для Греции. Однако в этой связи он, Капсамбелис, хотел бы высказать одну просьбу, которая носит не столько официальный, сколько личный характер. Просьба касается выступления Костаса Варналиса при вручении ему премии. Капсамбелис не хотел бы, чтобы в своей речи Варналис допустил «резкие замечания» в адрес греческого Правительства в связи с судебным процессом над Глезосом. Капсамбелис понимает, что он затронул вопрос весьма деликатного свойства, но он вынужден просить меня о содействии перед Комитетом по Международным Ленинским премиям о том, чтобы Варналису был дан «совет» не критиковать греческое Правительство в своем выступлении. Иначе он, Капсамбелис, может оказаться в неудобном положении как официальный представитель Греции, будучи приглашенным на церемонию вручения премии.

Ответил Капсамбелису, что в Комитете не практикуются какие-либо «советы» лауреатам и другим ораторам относительно содержания их речей. Это дело сугубо самых выступающих.

Капсамбелис все же настоятельно просил информировать о нашем разговоре Комитет по Международным Ленинским премиям «За укрепление мира между народами».

¹ Архив К. Варналиса хранится в Библиотеке «Геннадис» (Афины). Небольшие фрагменты опубликованы в: *Βάρναλης Κ. Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ. Σελ. 269–270.*

² Упоминания Варналиса о Канонидисе см. там же: лл. 124, 144, 170, 171 (фото).

³ Вручение премии лауреатам состоялось 16 мая 1959 г., но Варналис, по состоянию здоровья (ему было тогда уже 75 лет), смог приехать в Москву лишь три месяца спустя. Ленинскую премию вручил ему на специальном заседании в Кремле поэт Илья Эренбург. См.: *Кокурина Т.В. Людей неинтересных в мире нет. М.: Греческий культурный центр, 2009. С. 42–47.*

⁴ Письмо (№ 4) Т.В. Кокуриной К. Варналису и Д. Моацу-Варнали от 28.10.1959 г.

⁵ «По окончании гастролей (артистов Московского цирка в Афинах. – Д.Я.) в Советском Посольстве был устроен прием. В числе приглашенных был и Варналис с супругой, поэтессой Дорой Моацу-Варнали. Сбылась моя мечта: меня с ним познакомили. Узнав, что я переводчица, он на другой день прислал мне свои книги...» (*Кокурина Т.В. Людей неинтересных в мире нет. С. 43.*)

Примечание. Из беседы с работниками Комитета выяснилось, что в проекте речи Варналиса вопрос о процессе над Глезосом вообще не поднимался. Поэтому вопрос о беседе с ним на эту тему, естественно, не имел необходимости...¹

Третий и последний раз, Варналис и его супруга посетили Москву три года спустя, весной 1962, как гости Всемирного конгресса «За мир и разоружение». И на этот раз их сопровождала Т.В. Кокурина, с которой они дружили уже четвертый год.

Письма, отправленные К. Варналисом и Д. Моацу-Варнали Т.В. Кокуриной, мы нашли в личном архиве переводчицы² в Москве. Письма Т.В. Кокуриной Варналисам мы обнаружили в Архиве К. Варналиса в Библиотеке «Геннадийос» в Афинах.

Изучая переписку, приходим к выводу, что сохранились практически все письма, поскольку нет каких-либо видимых пробелов и наблюдается непрерывность в очередности писем.

Переписка велась не систематически, имела в большинстве случаев личный и довольно эмоциональный характер, отражающий, с одной стороны, преданность и восхищение Т.В. Кокуриной знаменитым поэтом, который явно был ее кумиром: «...мне было бы очень грустно не познакомиться с новым произведением моего любимого греческого поэта и мудреца» (Письмо № 16); это отмечает и А. Зеи: «...это была очень симпатичная женщина, которая обожала Варналиса и восхищалась им» (см. приложение I); с другой стороны, отражает утопические взгляды поэта-коммуниста К. Варналиса о советском человеке³: «Все вы таковы: настоящие люди, добрые и честные» (Письмо № 13); или: «...но самое главное то, что все вы, русские и иностранцы, которые живут в вашей огромной стране, добрые, простые и чувствительные люди» (Письмо № 9), а также чувства благодарности обоим супругам Варналисов за ее внимание и заботу, что видно почти во всех их письмах к ней (Письма № 1, 2, 5, 8, 9, 10, 13 и 15).

При издании писем сохранена оригинальная орфография. Исправления внесены только в пунктуацию и написание заглавных букв там, где в этом была необходимость для более правильного понимания текста. Также, в отличие от авторского текста, используется современная система постановки ударения в новогреческом языке (μονοτονικό σύστημα).

¹ ЦХСД. Ф. 5. Оп. 59. Д. 154. Л. 185–188. Подлинник. См.: *Контис Б., Мурелос Я., Папулидис К., Прозуменициков М.Ю., Смирнова Н.Д., Томилини Н.Г.* КПСС и формирование советской политики на Балканах в 1950-х – первой половине 1960-х гг. (Сборник документов). Фессалоники: Паратиритис, 2003. С. 262.

² Архив Т.В. Кокуриной сегодня принадлежит А.В. Соколюку, которого мы сердечно благодарим за предоставленную возможность работать с этими материалами.

³ *Яламас Д.А.* Тема смерти И.В. Сталина в новогреческой литературе 1950-х гг. // Вторая международная конференция по классической, византийской и новогреческой филологии памяти И.И. Ковалевой: Тезисы и материалы (Москва, 15–17 апреля 2013 г., МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет). М., 2013. С. 78–83. Однако Варналис, прямой и честный человек, не мог не видеть и некоторые серьезные проблемы советского строя. Например, среди его записей из поездки мы читаем: «Σ' όλους τους λόγους τέλος ο Στάλιν. Αυτή η προσωπολατρία τι σημαίνει;» (Во всех выступлениях конец [всегда один] – Сталин. Что же означает этот культ личности?) (*Βάρναλης Κ.* Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ. Σελ. 269).

1. ΠΙΣЬМО Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΑ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αιδηψός, 14–9–59

Αγαπητή μου φίλη,

Δε θα ξεχάσω τις περιποιήσεις σου, την καλή συντροφιά σου και την... εξυπνάδα σου. Από την Αιδηψό, όπου βρισκόμαστε με την κα Δώρα, στέλνω τους πιο εγκάρδιους χαιρετισμούς σε σένα και στον άντρα σου.

Παντοτεινά φίλος

Κώστας Βάρναλης

[Эдипсос, 14–9–59

Моя дорогая подруга!

Я никогда не забуду твою заботу, твое приятное общество и твой... острый ум.

Из Эдипсоса, где мы находимся с госпожой Дорой, шлю самые сердечные приветы тебе и твоему мужу.

Твой друг навсегда,

Κοστας Βαρναλις]

Частная коллекция.

Рукопись. Эдипсос, 14.09.1959 г.

Автограф К. Варналиса. На обратной стороне фотографии. На фото Т. Кокурина и еще одна женщина (в письме Д. Моацу-Варнали упоминается некая Клавдия).

2. ΠΙΣЬМО Δ. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αιδηψός, 14–9–59

Καλή μου Τατιάνα

Πιστεύω να λάβεις σύντομα τα «Αισθητικά». Ανέλαβαν να σου τα στείλουν απ' τον εκδοτ. Οίκο «Κέδρος» μαζί με τον κατάλογο των φιλοσοφικών βιβλίων με το όνομα του εκδοτ. οίκου για το καθένα. Αν τύχει και δεν τα έχεις λάβει άμα πάρεις το γράμμα μου, γράψε μου αμέσως: Σπύρου Μερκούρη 27, Αθήνα. Περιμένω γράμμα από τη Λάρα για να πάω να τη βρω στη Σαλονίκη – στείλε μου σε παρακαλώ τις διευθύνσεις του Σεβαστίκογλου, του Μουσούρη και του Αντώνη. Πες του Αντ. πως τηλεφώνησα στη γυναίκα του και του Απόστολου τα παράπονά μου, που δε μούδωσε τη διεύθυνση της γυναίκας του. Την έμαθα όμως από δω και θα πάω να τη βρω. Επίσης να του πεις πως στενοχωρέθηκα πολύ που δεν τον είδα πριν φύγουμε – θα θύμωσε με τα παλαβά φερσίματα του άντρα μου κείνο το βράδυ. Χαιρέτα μου επίσης και τον Κεσίδη, τον εξαίρετο νεαρό φιλόσοφό μας.

Δεν ξεχνούμε όλες τις φροντίδες σου για μας και κάθε μέρα μιλάμε για σένα και για όλους τους φίλους μας αυτού.

Ελπίζω να σε ξαναδούμε σύντομα. Με πολλήν αγάπη σε φιλώ και περιμένω νέα σου. Την φωτογρ. αυτή μου την τύπωσαν εδώ, στην Αιδηψό, δεν καταλαβαίνω γιατί την περιφρόνησαν στη Μόσχα. Θα στείλω και μια στην κ. Κλαύδια.

Και πάλι φιλιά

Δώρα

[Эдипсос, 14–9–59

Дорогая моя Татьяна!

Надеюсь, ты скоро получишь «Эстетику». Издательство «Кедрос» обязалось ее тебе прислать вместе со списком книг по философии, каждая с указанием на издательство. Если вдруг ты не получишь их до этого письма, сразу же напиши мне об этом: Спиру Меркури, 27, Афины. Жду письма от Лары, чтобы поехать к ней, когда она будет в Салониках. Отправь мне, пожалуйста, адреса Севастикоглу, Мусурица и Андониса.

Передай Андонису, что я по телефону поговорила с его женой, и Апостолосу, что я обиделась на то, что он не дал мне адрес своей жены. Но я сама его здесь узнала и пойду к ней. Еще передай ему, что я очень расстроилась, что мы не встретились перед нашим отъездом. Видимо, он рассердился на глупости, которые вытворял мой муж в тот вечер. Передай от меня привет Кессиди, нашему замечательному молодому философу. Мы никогда не забудем твоей заботы о нас и каждый день говорим о тебе и обо всех наших друзьях там.

Надеюсь, мы скоро увидимся. С любовью целую тебя и жду новостей. Эту фотографию мы напечатали здесь, в Эдипсосе. Не понимаю, почему ее обошли вниманием в Москве. Я отправляю такую же и госпоже Клавдии.

Еще раз целую.

Дора.]

Частная коллекция.

Рукопись. Эдипсос, 14.09.1959 г.

Автограф Д. Моацу-Варнали. Написано и отправлено вместе с письмом К. Варналиса на обратной стороне фотографии.

Περὶ μένω γράμμα ἀπὸ τῆ Λάρα – Речь идет о переводчице Тюриной Ларисе.

τοῦ Σεβαστίκογλου – Георгос Севастикоглу (1913–1991). Греческий драматург, переводчик и режиссер. В те годы жил в Москве как политэмигрант вместе с женой, писательницей Альки Зеи.

τοῦ Μουσοῦρη – Апостолос Мусурис (1917–1996). Греческий фотограф, политэмигрант, диктор греческой программы московского радио.

τοῦ Αντόνη – Имеется в виду греческий актер политэмигрант Андонис Яннидис.

Χαίρετα μοῦ ἐπίσης καὶ τὸν Κεσίδη – Феохарий Харалампиевич Кессиди (1920–2009). Советский философ греческого происхождения. Ф.Х. Кессиди участвовал в переводе книги К. Варналиса «Эстетика. Критика» (М.: Иностранная литература, 1961). Изучая архивные записи Т.В. Кокуриной, можно сделать вывод, что она переводила следующие главы книги:

- Предисловие автора к греческому изданию 1958 года
- Что такое эстетика
- Пластические искусства (Принцип и цель)
- Сократ и искусство
- Платон и поэзия
- Поэзия людоедов
- Народ-поэт
- Романтизм и классицизм по заказу
- Кто такие классики
- Малые народы – малое искусство
- Радость и горе в театре
- «Смысл искусства»
- Литературное толкование
- Поэтический язык
- Экзистенциализм
- Инфантилизм, или Сказка о белом медведе
- Псевдореализм
- Теория, творчество, критика
- Иностранные влияния на нашу литературу
- «Квинтэссенция искусства», или «Поэтика Грипариса»
- Волки и овцы
- Государство – искусство – народ.

Соответственно, Ф.Х. Кессиди перевел следующие главы:

- Развлечение – обучение
- Гиппий Большой («О ниспровергающем прекрасное»)
- Плотин и прекрасное
- Природа и искусство

- Религиозное и светское искусство
- Искусство и идеал
- Полезность искусства
- Искусство и мораль
- Отношение между личностью художника и его произведением
- Стихийность или сознательность?
- Материальные предпосылки искусства
- Эстетические парадоксы
- Молитва и поэзия
- Война и искусство
- Формализм и упадок
- Теория и жизнь
- Нужда и гениальность
- Радость – страдание
- Искусство – труд
- Искусство и политика

Судя по заметкам на полях второго тома (*Βάρναλης Κ. Αισθητικά-κριτικά. Τόμος Β΄. Αθήνα: Κέδρος, 1958*), Т.В. Кокурина начала работать над его переводом, который, однако, никогда не был издан на русском языке.

3. ПИСЬМО Т.В. КОКУРИНОЙ К. ВАРНАЛИСУ И Д. МОАЦУ-ВАРНАЛИ

Μόσχα, 21.IX.59

Αγαπητή κυρία Δώρα και κύριε Κώστα,
Διάβασα στις εφημερίδες ότι έχετε φτάσει [με] καλά και χάρηκα πολύ. Τώρα με μεγάλη ευχαρίστηση διαβάζω σειρά άρθρων στην «Αυγή» – «Πως είδα τη Ρωσία».

Σας στέλνω – όπως υποσχέθηκα – φωτογραφίες και μαθήματα της ρωσικής γλώσσας για τους Έλληνες ακροατές – ως το 70°.

Ελπίζω – και δεν θέλω να χάσω αυτήν την ελπίδα – να πάρω έστω και δύο λόγια από σας και να μάθω τα νέα σας. Περιμένω να πάρω σύντομα και τα «Αισθητικά – Κριτικά», που μου χρειάζονται πολύ για μετάφραση.

Όλοι οι δικοί μου σας χαιρετούν. Εγώ σας φιλώ θερμά.

Πάντα δική σας

Τατιάνα

Υ.Γ. Τα λεφτά που αφήσατε, < έβαλα στο Ταμείο στο λογαριασμό του κ. Κώστα. Έστειλα επίσης όλες τις κάρτες και < τηλεγραφήματα.

[Москва, 21.IX.59 г.

Дорогие госпожа Дора и господин Костас!

Я прочитала в газетах, что вы благополучно возвратились домой, и очень обрадовалась. Сейчас с большим удовольствием читаю серию статей в «Авги» – «Какой я увидел Россию».

Отправляю вам, как и обещала, фотографии и уроки русского языка для греческой аудитории – до 70-го урока.

Надеюсь, и не теряю этой надежды, получить хотя бы два слова от вас и узнать ваши новости. Жду, что скоро получу также и «Эстетику – Критику», которая мне очень нужна для перевода.

Привет вам от всех моих близких. Я вас крепко обнимаю.

Всегда ваша,

Татьяна

P.S. Деньги, которые вы оставили, я положила в Сберкассу на счет господина Костаса. Все телеграммы и открытки отправила.]

Библиотека «Геннадийос».

Рукопись. Москва, 21.09.1959 г.

Автограф Т.В. Кокуриной. По содержанию видно, что Т.В. Кокурина написала это письмо до получения писем К. Варналиса (№ 1) и Д. Моацу-Варнали (№ 2).

4. ΠΙΣΜΟ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΥ Ι Δ. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ

28.X.59

Αγαπητή κυρία Δώρα και κύριε Κώστα,

Σας ευχαριστώ ολόψυχα για το θερμό σας γράμμα και για την προσοχή, που δίνετε για μένα και τη δουλιά μου. Πήρα τα βιβλία, που μου στείλατε, τον κατάλογο όμως όχι.

Χάρικα πολύ, όταν η Λαρίσα μου είπε, ότι είστε καλά και γενικά αισθάνεστε πολύ καλύτερα στο σπίτι σας.

Με τον κ. Ηλίου σας έστειλα φωτογραφίες και <μικρό γράμμα. Δεν ξέρω όμως, αν τα πήρατε όλ' αυτά κι αν σας άρεσαν οι φωτογραφίες.

Σας στέλνω τις διευθύνσεις των φίλων σας:

Γεοργιос Σεβαστικογλυ

Ломоносовский проспект

д. 18, κВ. 1

Москва, В-296

Μυсуρις Αποστολος

Ул. Воровского, 25, κВ. 72

Москва

Σας θυμάμαι κάθε μέρα. Και όχι μόνο γιατί μεταφράζω τώρα τα «Αισθητικά». Η μεγάλη φωτογραφία σας βρίσκεται στη βιβλιοθήκη μου, την κυττάζω και θυμάμαι τις αλισμόνετε (sic. – Δ.Я.) μέρες που έχω περάσει μαζί σας εδώ και στο Λένινγκραδ.

Και τώρα θάθελα να σας πω τις απορίες[ς] μου. Αν δεν σας κάνει κόπο, γράψτε μου, παρακαλώ, το εξής:

1) Ποιος είναι ο Βράιλας Αρμένης (σελ. 55) κι' αν ζει.

2) Σε ποιο έργο του Γκαίτε μπορώ να βρω τ' απόσπασμα στη σελ. 151.

3) Το ίδιο για < Σαιντ-Μπεβ στη σελ. 152.

4) Στη σελ. 156 γράφει ο κ. Κώστας «Το παράδοξο αυτό σκηνικό δράμα παίχτηκε στην Αθήνα πριν από κάμποσα χρόνια». Πρέπει να ξέρουμε πότε γράφτηκε το άρθρο αυτό («Μικροί λαοί – μικρή τέχνη»).

5)¹Τι σημαίνουν τα στοιχεία Ε.Π. (σελ. 168–169); Δεν είναι «Ελεύτεροι Πολυορκιμένοι» (sic. – Δ.Я.);

6) Στη σελ. 147 έχει ένα όνομα γαλλικό – Αντρέ Μπιγύ. Γράψτε το, παρακαλώ, 7) γαλλικά.

Μη θυμώνετε μαζί μου, γιατί δεν σας απάντησα αμέσως. Περίμενα όμως τα βιβλία για να σας πληροφορήσω γι' αυτά.

Δυστυχώς, δεν πρόφτασα να τυπώσω και άλλες φωτογραφίες. Θα σας τα στείλω σ' άλλο γράμμα.

Σας φιλώ θερμά και περιμένω [τα] νέα σας. Πάντα δική σας,

Τατιάνα.

Υ.Γ. Αγαπητή κυρία Δώρα, όπως σας είναι γνωστό, είμαι πολύ απαιτητική: περιμένω και δικά σας βιβλία.

Η ίδια.

[Москва, 28.10.1959 г.

Дорогие госпожа Дора и господин Костас!

От всей души благодарю вас за ваше теплое письмо и то внимание, которое вы уделяете мне и моей работе. Я получила книги, которые вы мне прислали, но списка там не было.

¹ Тут автор письма (из-за того, что она уже повернула страницу) перепутала нумерацию пунктов и повторяет цифру 4. Соответственно, следующий пункт, 6-й, у нее встречается как 5-й.

Я очень обрадовалась, когда Лариса мне сказала, что у вас все хорошо, и что вообще вы дома лучше себя чувствуете.

С господином Илиу я отправила вам фотографии и маленькое письмо. Не знаю, получили ли вы все это и понравились ли вам фотографии.

Отправляю вам адреса ваших друзей:

Георгиос Севастикоглу
Ломоносовский проспект
д. 18, кВ. 1
Москва, В-296

Мусурис Апостолос
Ул. Воровского, 25, кВ. 72
Москва

Вспоминаю о вас каждый день. И не только потому, что перевозжу сейчас «Эстетику». Большая ваша фотография стоит у меня в книжном шкафу. Я смотрю на нее и вспоминаю незабываемые дни, проведенные с вами здесь и в Ленинграде.

А сейчас я хочу задать вам некоторые вопросы. Если вам не трудно, напишите мне следующее:

- 1) Кто такой Враилас Арменис (стр. 55) и жив ли он?
- 2) В каком произведении Гете я могу найти отрывок со стр. 151?
- 3) То же самое относительно Сент Бёв¹ на стр. 152.
- 4) На стр. 156 господин Костас пишет: «Эта необычная сценическая драма ставилась в Афинах несколько лет назад». Необходимо знать, когда была написана эта статья («Малые народы – малое искусство»).
- 5) Что означают инициалы «Е.П.» (стр. 168–169)? Случайно не «Свободные осажденные» («Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»)?
- 6) На стр. 147 встречается французская фамилия Андрэ Билли². Напишите мне, пожалуйста, ее по-французски.

Не обижайтесь на меня за то, что я не сразу вам ответила. Я ждала получения книг, чтобы вам сообщить об этом.

К сожалению, я не успела распечатать все фотографии. Я пришлю вам их следующим письмом.

Крепко вас обнимаю и жду новостей. Всегда ваша,
Татьяна.

P.S. Дорогая госпожа Дора! Как Вы знаете, я очень настойчивая: я жду и Ваших книг. Я же.]

Библиотека «Геннадиос».

Рукопись. Москва, 28.10.1959 г.

Автограф Т.В. Кокуриной.

τον κ. Ηλίου – Илиас Илиу (1904–1985). Греческий политик левых взглядов, депутат Единой Демократической Левой Партии (ΕΔΑ).

«Ελεύθεροι Πολιορκημένοι» (Sic) – Поэма греческого поэта Дионисиоса Соломоса, написана пятнадцатисложным ямбом. Поэт писал «Свободных осажденных» в период с 1834 по 1847 г. Сюжет рассказывает о блокаде турками города Мессолонги, где 14 апреля 1824 умер английский поэт-филэллин Д.-Г. Байрон.

5. ПИСЬМО К. ВАРНАЛИСА Т.В. КОКУРИНОЙ

Αθήνα 10 του Νοέμβρη 1959

Αγαπητή μας Τατιάνα,

¹ Сохраняется транслитерация имен, которую выбрала Т.В. Кокурина, ради соответствия с изданием книги «Эстетика-критика»). См.: *Варналис Костас*. Критика-эстетика. М.: Иностранная литература, 1961.

² Сохраняется транслитерация имен, которую выбрала Т.В. Кокурина.

Με πολλή χαρά πήραμε και τα δύο σου γράμματα και τις φωτογραφίες. Απαντώ στις απορίες σου.

1) Ο Βράιλας Αρμένης (1812–1884) εΐτανε πολιτικός, διπλωμάτης και φιλόσοφος. Έκανε πρεσβευτής και στην Πετρούπολη. Ως φιλόσοφος εΐναι ιδεοκράτης κ' εκλεχτικός, μαθητής του Γάλλου Victor Cousin.

2) Το απόσπασμα της σελίδας 151 δε θυμούμαι από ποιο έργο του Γκαΐτε εΐναι (μάλλον από τις «Συνομιλίες Γκαΐτε – Έκκερμαν»). Το απόσπασμα του Σαιντ-Μπεβ κι αυτό δε θυμάμαι καλά, πάντως από τις «Causeries du Lundi». Ομοίως δε θυμάμαι πότε ακριβώς γράφτηκε το άρθρο «Μικροί Λαοί – Μικρή Τέχνη». Όλα τα άρθρα των «Αισθητικών και Κριτικών» Α' τόμος, γραφτήκανε στην εφημερίδα «Πρωΐα» πριν ή κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εΐτανε εΐδος χρονογραφημάτων και τώρα, ύστερ' από 18 χρόνια δε θυμάμαι χρονολογίες. Πάντως, το έργο του Στραβίνσκυ παίχτηκε στην Αθήνα πριν από τον Πόλεμο.

3) Το ποΐημα «Ε.Π.» εΐναι, όπως το λέτε, οι «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι» του Σολωμού».

4) Ο Αντρέ Μπιγύ γράφεται γαλλικά ANDRÉ BILLY.

Να δώσεις τους χαιρετισμούς μας, τους δικούς μου και της Δώρας, στον καλό σου σύζυγο και στην καλή μας φίλη Λαρίσα. Να χαιρετίσεις και τα παιδιά και να τους πεις, πως δεν τους ξεχνάω και τώρα, έχω την αντρέσσα τους, θα τους γράψω.

Με τη Λαρίσα περάσαμε λίγες μέρες ευχάριστες. Αμποτε να έρθεις και συ κάποτε να σου ανταποδώσουμε τις τόσες κι αλησμόνητες περιποιήσεις σου.

Με τα φιλά μας

Κώστας

Στις κυρίες που μας περιποιήθηκαν επίσης και μας συνοδεύσανε: Κλαούντια, Λουντιμίλλα, Όλγα ως καθώς και στον καλό μας φίλο τον Ιβάν, όταν τους συναντήσετε, τους μεταβιβάζετε πολλούς χαιρετισμούς μας.

Κ.

Τα καλύτερα και αξιολογότερα ελληνικά φιλοσοφικά έργα εΐναι αριστερά:

α) «Η Τριλογία του Πολέμου», Δ. Γληνού,

β) «Εισαγωγή στη Φιλοσοφία» και

«Επίκουρος», Χ. Θεοδωρίδη και

γ) «Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας», Ι. Κορδάτου.

Αν τα θέλεις, γράψε μου να σου τα στείλω.

Κώστας

[Афины, 10 ноября 1959 г.

Дорогая наша Татьяна!

С большой радостью мы получили оба твоих письма и фотографии. Отвечаю на твои вопросы.

1) Врайлас Арменис (1812–1884). Он был политиком, дипломатом и философом. Служил Послом и в Петербурге. Как философ, он был идеалистом и эклектиком; ученик француза Виктор Кузэн.

2) Отрывок на стр. 151 – не помню, из какого это произведения Гете (скорее всего, из «Разговоров с Гете» Эккермана). Что касается фрагмента Сент Бёва, и его я плохо помню. Но точно это из «Causeries du Lundi». Также я не помню точно, когда написана статья «Малые народы – малое искусство». Все статьи первого тома «Эстетики – критики» были опубликованы в газете «Проиа» до или вовремя Второй мировой войны. Это были своего рода эссе, но теперь, 18 лет спустя, точных дат я не помню. Но произведение Стравинского, совершенно точно, было поставлено в Афинах до войны.

3) Поэма «Е.Π.», в самом деле, это «Свободные осажденные» («Ελεύθεροι Πολιορκημένοι») Соломоса.

4) Андрэ Билли по-французски ANDRÉ BILLY.

Передай наши с Дорой приветы твоему доброму мужу и нашей дорогой подруге Ларисе. Передай привет ребятам и скажи им, что я их помню. А сейчас, когда у меня есть их адреса, я им напишу.

С Ларисой мы провели несколько приятных дней. Дай бог, чтобы и ты когда-нибудь приехала, чтобы мы смогли отблагодарить тебя за твои незабываемые заботы и внимание.

Целуем,
Костас.

Госпожам Клавдии, Людмиле и Ольге, которые о нас заботились и нас сопровождали, а также хорошему другу Ивану, передайте при встрече наш горячий привет.

Самые лучшие и достойнейшие философские труды – все левые:

- а) «Трилогия войны» Д. Глиноса
- б) «Введение в философию» и «Эпикур» Х. Теохаридиса и
- в) «История древнегреческой философии» И. Кордатоса.

Если они тебе нужны, напиши, я тебе пришлю.

Костас]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 10.11.1959 г.

Автограф К. Варналиса.

Т.В. Кокурина переводила книгу Варналиса «Эстетика-критика» по изданию: *Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Τόμος Α΄. Αθήνα: Κέδρος, 1958*. Мы определили в ее архиве этот рабочий экземпляр (с ее собственноручными заметками) подаренный ей поэтом¹.

Βράιλας Αρμένης (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 55, 209 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 74*). По информации из этого письма Варналиса Т.В. Кокурина составила следующую ссылку: «Враилас Арменис (1812–1884) – греческий философ-идеалист, публицист и буржуазный государственный деятель (*Варналис К. Эстетика-критика. С. 249*).

«Το απόσπασμα του Σαιντ-Μπεβ» (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 152 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 179*).

«...το άρθρο «Μικροί Λαοί – Μικρή Τέχνη»...» (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 156–158 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 183–185*).

«...το έργο του Στραβίνσκυ παίχτηκε στην Αθήνα πριν από τον Πόλεμο...». Речь идет об «Истории солдата» (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 156 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 183*).

«Ε.Π.» (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 169 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 196*).

«Αντρέ Μπигύ» (*Βάρναλη Κ. Αισθητικά-Κριτικά. Σελ. 147–148 / Варналис К. Эстетика-критика. С. 174–175*).

Δ. Γληνού – Димитрис Глинос (1822–1943). Греческий педагог, философ, писатель марксистских убеждений. В 1934 г. в Москву приехал вместе с К. Ваналисом на Первый всесоюзный съезд советских писателей.

Χ. Θεοδώριδη – Хараламбос Теодоридис (1883–1957). Греческий философ, профессор Фессалоникского университета.

Ι. Κορδάτου – Яннис Кордатос (1891–1961). Греческий философ, историк и политик. Был одним из основателей Социалистической Рабочей Партии Греции (ΣΕΚΕ), предшественником Коммунистической Партии Греции (ΚΚΕ), Генеральным секретарем которой он являлся в период с 1921 по 1922 г. В 1924 г. отошел от партийной деятельности и в 1927 г. был исключен из партии.

6. ПИСЬМО Т.В. КОКУРИНОЙ К. ВАРНАЛИСУ И Д. МОАЦУ-ВАРНАЛИ

Μόσχα, 17.ΧΙΙ.59

Πήρα το γράμμα σας, που μου είχατε στείλει με τη Λίνα, καθώς και την ωραία κάρτα της κυρίας Δώρας και σας ευχαριστώ πάρα πολύ για το ενδιαφέρον σας για τη δουλειά μου και για τη φροντίδα σας.

¹ См. письмо № 2 от 14 сентября 1959 г., где Д. Моацу-Варнали ей пишет: «Надеюсь, ты скоро получишь “Эстетику”. Издательство “Кедрос” обязалось ее тебе прислать...».

Όλοι οι Μοσχοβίτες φίλοι σας, σας στέλνουν τους θερμούς τους χαιρετισμούς. Μονάχα τον Αντώνη δεν είδα πολύν καιρό. Ήτανε άρρωστος, τον επισκέφθηκα ενάμιση μήνα πριν περίπου. Ύστερα έφυγα για μερικές μέρες από την Μόσχα, ύστερα αρρώστησα η ίδια κ.λ.π., και έτσι δεν μπόρεσα ως τώρα να βρω την ευκαιρία να τον επισκεφθώ.

Με ανυπομονησία περιμένω το θεατρικό σας έργο, αγαπημένη μου κυρία Δώρα, καθώς και το έργο του κυρίου Κώστα. Δεν είναι τελειωμένο ακόμα;

Θα ήμουνα πολύ ευγνώμων αν μου στείλατε φιλοσοφικά βιβλία (του Γληνού, του Θεοδωρίδη και του Κορδάτου).

Ο σύζυγός μου με παρακαλεί να σας ευχαριστήσω ιδιαίτερα από μέρους του. Την ωραία κόκκινη γραβάτα την φοράει και καμαρώνει, γιατί είναι δώρο του συγγραφέα, που τον αγαπάει πολύ.

Η Λαρίσα μου έδωσε <τα> «Τραγούδια για παιδιά». Μου άρεσαν τόσο πολύ, που τέσσερα απ' αυτά <τα> μετάφρασα στα ρούσικα (φαντασθείτε το θράσος!) και τα χάρισα στα δικά μου παιδιά. Τους άρεσαν πάρα πολύ. Το τραγουδάκι για το παππάκι τόμαθαν απ' έξω. Προσπαθούν τώρα να το μάθουν και στα ελληνικά. Έπρεπε ν' ακούσετε, τί νόστιμα απαγγέλλουν: «Κούτσα, κούτσα το παπάκι, πάει, πάει στο ποταμάκι...».

Σας στέλνω και λίγες άλλες φωτογραφίες – αν και δεν είναι καλές. Και μια δική μου φωτογραφία, που σας είχα υποσχεθεί στη Μόσχα ακόμα...

Κι εγώ, φίλοι μου, θάθελα πολύ να πάω στην Ελλάδα να περάσω έστω και λίγες μέρες κοντά σας. Για την ώρα όμως δεν έχω τέτοια ευκαιρία. Θα περιμένω τον ερχομό σας του χρόνου.

Όλη η οικογένειά μου σας στέλνει τις καλλίτερες πρωτοχρονιάτικες ευχές.

Εγώ σας φιλώ θερμά.

Πάντα δική σας

Τατιάνα

[Москва, 17.ΧΙΙ.1959 г.

Я получила ваше письмо, которое вы мне отправили с Линой, а также красивую открытку госпожи Доры, и я вам очень благодарна за ваше внимание в моей работе. Все ваши московские друзья шлют вам горячий привет. Только Андониса давно не видела. Он болел, примерно полтора месяца назад я его навещала. Потом я на несколько дней уезжала из Москвы, потом и сама заболела и т. п. и так до сих пор я все никак не могу с ним встретиться.

Жду с нетерпением Вашу пьесу, дорогая моя госпожа Дора, а также произведение господина Костаса. Оно еще не закончено?

Я была бы очень Вам благодарна, если бы Вы прислали мне книги по философии (Глинноса, Теодоридиса и Кордатоса).

Мой муж просит поблагодарить вас от его имени. Красивый красный галстук он с гордостью носит, потому что это подарок от его любимого писателя.

Лариса мне передала «Песни для детей». Они мне так понравились, что четыре из них я перевела на русский язык (какая наглость!) и подарила своим детям. Им очень понравились. Песенку про утенка они выучили наизусть. Теперь они стараются выучить ее и по-гречески. Только послушать бы, как они забавно декламируют: «К речке уточка топ-топ...».

Отправляю вам и некоторые другие фотографии, хотя они не очень получились. А также мою фотографию, которую я вам обещала еще в Москве...

И я, дорогие мои друзья, очень хотела бы поехать в Грецию, чтобы провести хотя бы несколько дней рядом с вами. Но пока у меня нет такой возможности. Буду ждать вашего приезда в будущем году.

Вся моя семья поздравляет вас с наступающим Новым годом.

Крепко вас обнимаю,

Татьяна.]

Библиотека «Геннадис».

Рукопись. Москва, 17.12.1959 г.

Автограф Т.В. Кокуриной.

«Τραγούδια για παιδιά» – *Μοάτσου-Βάρναλη Δ.* Τραγούδια για παιδιά. Αθήνα, 1954.

7. ΠΙΣЬМО Д. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Т.В. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Τατιάνα μου,

Σου έστειλα και μία κάρτα ταχυδρομικώς. Σ' ευχαριστούμε για τις ωραίες φωτογραφίες. Δε λάβαμε όμως εκείνες, που μας έβγαλε ο φωτογράφος στο Λένινγκραντ και είχα παρακαλέσει τη Λάρα να φροντίσει, γιατί θα τις είχαμε σα μιαν ωραία ανάμνηση. Σε θυμόμαστε πολύ και σε αναζητάμε όπως όλους τους καλούς φίλους μας εκεί. Φρόντισε να έρθεις με κανέναν όμιλο ως διερμηνέας. Εγώ τώρα βγάζω εκείνο το θεατρικό μου έργο που σούχα δώσει να διαβάσεις. Μόλις κυκλοφορήσει, θα σου το στείλω. Η φίλη μας κ. Κατ. Στρατή μου είπε, πως θα φροντίσει να σου βρει τον κατάλογο των φιλοσοφικών έργων και θα σου τον στείλουμε. Εγώ γύρισα τα βιβλιοπωλεία γι' αυτήν τη δουλειά, μα... έχουνε μεσάνυχτα. Δεν ξαίραν τίποτα να μου πουν. Ό,τι θέλεις, γράφε μου. Ιδιαίτερα χαιρέτα μου το φίλο μας Αποστόλη. Είδα εδώ την αδερφή του.

Πολλά-πολλά φιλιά.

Δώρα.

Εκεί στη Μόσχα είναι τώρα για θεραπεία το ζεύγος Ιμβριώτη, καθηγητές και οι δύο. Ίσως κ' εκείνοι να μπορούν να σε πληροφορήσουν για τα φιλοσοφικά βιβλία.

Δ.

[Дорогая Татьяна!

Я отправила тебе по почте открытку. Спасибо за прекрасные фотографии. Но мы не получили те, которые нам сделал фотограф в Ленинграде, и я просила Лару достать их, чтобы они были для нас приятным воспоминанием. Мы помним тебя и скучаем по тебе, как и по всем хорошим друзьям там. Постарайся приехать с какой-нибудь группой, как переводчик. Я сейчас издаю ту пьесу, которую я тебе давала прочитать. Как только она выйдет, я тебе ее пришлю. Наша подруга, госпожа Кат. Страти, мне сказала, что она постарается найти для тебя список философских трудов, и мы тебе его пришлем. Я специально обошла для этого книжные магазины, но там ничего в этом не соображают. Они ничего не могли мне сказать. Пиши мне обо всем, что тебе нужно. Передавай особые приветы нашему другу Апостолису. Здесь я видела его сестру.

Много-много целую.

Дора.

В Москве сейчас на лечении находятся супруги Имвриотсы, оба профессора. Может быть, они смогут тебе дать информацию о философских книгах.

Д.]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины. Без даты. Скорее всего первая половина 1960 г.

Автограф Д. Моацу-Варнали.

το φίλο μας Αποστόλη – Имеется в виду Апостолос Μусурис.

το ζεύγος Ιμβριώτη – Яннис Имвриотис (1898–1979) и Роза Имвриоти (1898–1977). Греческие педагоги и философы, представители марксистской школы.

8. ΠΙΣЬМО Д. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Т.В. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αθήνα 17/7/960

Αγαπημένη μας Τατιάνα,

Από το τελευταίο σου γράμμα καταλάβαμε, πως δεν έλαβες τα δικά μας κι ούτε τα βιβλία που σου στείλαμε. Γι' αυτό τώρα, με την ευκαιρία που φεύγει ο φίλος μας κύριος Μπράγκιν και που είχε την καλοσύνη να δεχτεί ό,τι θα του δίναμε για τη Μόσχα, σου ξαναγράφουμε, σίγουροι αυτή τη φορά, πως θα λάβεις ό,τι σου στέλνουμε.

Εγώ σου ξαναστέλνω το εργάκι μου εκείνο το θεατρικό, που είχε βραβευτεί και που δόθηκε μια Κυριακή βράδι από το ραδιοσταθμό Αθηνών, με μουσική και μικρό κουτσούρεμα. Σου στέλνω δύο αντίτυπα, αν και είχα στείλει και σε σένα και στη Λαρίσα μέσω του «Ταςς» και

ταχυδρομικώς στον Σεβαστικόγλου, στον Μπάρμπα-Αντώνη, στον Π. Ανταίο. Δε μου έγραψε όμως κανείς αν τό λαβε. Αν τα έχετε, δόσε ένα από τα δύο στο φίλο μας κ. Μουσούρη. Γι αυτό δε βάζω αφιέρωση.

Ο Κώστας σας στέλνει πέντε γραβάτες (είναι απ' αυτές που πλένονται, δε σιδερώνονται και δε χαλάνε). Μια για τον άντρα σου, μια για τον άντρα της Λαρίσσας, μια για το Σεβαστικόγλου, μια για τον Π. Ανταίο και μια για τον Μπάρμπα-Αντώνη. Τη γυναίκα του τελευταίου είδα μια μέρα στο «Βασιλικό Κήπο» και κουβεντιάσαμε για τον Αντώνη και για την αρρώστεια του. Μ' ευχαρίστηση μάθαμε πως είναι καλά.

Επίσης, σου στέλνω κ' ένα «Θούριο», ένα δηλαδή Μαρς. Το είχα γράψει τώρα και δέκα χρόνια και μου είχε κάνει τη μουσική η γυναίκα του ζωγράφου Γουναρόπουλου, μα δε θέλησε να γράψει τ' όνομά της. Από καιρό της ζητούσα να μου το δώσει και μόνο τώρα τελευταία μου το έδωσε. Η μουσική του είναι πολύ επιτυχημένη. Μπορείτε να το μεταφράσετε και να το παίξετε... Ή κ' έτσι ελληνικό, εμένα δε με μέλλει. Φτάνει να μην πείτε τίνος είναι η μουσική, αφού δε θέλει.

Σας επιθυμήσαμε πολύ όλους. Όλο τον καλό κόσμο αυτού, που τόσο εγκάρδια μας φέρθηκε, να μας τον φιλήσεις. Ο Κώστας είναι καλά. Μα υποφέρει ακόμα λίγο και από αρθρικά και ψυχικά. Πάντα ίδιος: νευρικός κι αναποφάσιτος. Εγώ πάλι έχω πολλά... Γεροντικά! Ιδίως τρομερή αϋπνία. Ίσως όμως να ναι από τις έγνοιες. Τυπώνω επί τέλους το μυθιστόρημά μου και είμαι τώρα στο 14^ο τυπογραφικό. Φαντάζομαι πως θα φτάσει τα 20. Όπως πάει αργά-αργά, λογαριάζω πως θα 'ναι έτοιμο το φθινόπωρο. Για κοίταξε ναρθείς το Σ/βρη στην Έκθεση Θεσ/νίκης. Ωραία θα 'ναι να ξαναϊδωθούμε!

Τα φιλοσοφικά βιβλία που ζήτησες σου τα στέλνουμε κι αυτά.

Σ' ευχαριστώ για τα παιδικά τραγουδάκια που μου μετάφρασες. Όλα τα παιδάκια εδώ ιδιαίτερα αγαπούνε «Το παπάκι».

Ευχαριστούμε και για τις φωτογραφίες. Είναι πολύ ωραίες. Εγώ ακόμα δεν μπόρεσα να μάθω τη χρήση της φωτογρ. μηχανής. Μόλις ξεμπερδέσω με το μυθιστόρημά μου, θα πάω σ' έναν αντιπρόσωπο εδώ Σοβιετικών ειδών να μου δείξει.

Θέλω πολύ να ξανάρθω στη Μόσχα μα ο Κώστας είναι σαν το όστρακο! Δε θέλει να ξεκολλήσει από την Αθήνα. Παντού τον καλούνε και δε θέλει να πάει πουθενά. Όλο λέει πως υποφέρει από εντερικά, πως πρέπει να κάνει δίαιτα. Ούτε γύρω εδώ δεν αποφασίζει να πάει. Τατιάνα μου, σε φιλώ γλυκά-γλυκά και σ' ευχαριστώ πολύ για όλα. Αν δεις και την κ. Κλαύδια και τις διερμηνείς μας, όλες τις γιατρούς και τις νοσοκόμες του Μπαρβίχα, πες τους πως δεν τις ξεχνάμε, τις θυμόμαστε πάντα με πολλήν αγάπη.

Και πάλι πολλά φιλιά,

Δώρα Μοάτσου-Βάρναλη

[Афины, 17/7/960

Наша дорогая Татьяна!

Из твоего последнего письма мы поняли, что ты не получила наших писем, ни книг, которые мы тебе отправили. Поэтому сейчас, пользуясь случаем, мы снова пишем тебе, т. к. наш друг господин Брагин любезно согласился передать от нас все, что мы хотели бы отправить в Москву. И мы уверены, что на этот раз ты все получишь.

Снова отправляю тебе мою пьеску, ту, театральную, которая получила премию, и которую одним воскресным вечером передавали по Афинскому радио с музыкой, но несколько обрезанную. Отправляю тебе два экземпляра, хотя тебе и Ларисе я уже ее отправила через ТАСС, а также по почте господину Севастикоглу, дяде Андонису и П. Антеосу. Но никто из них не написал мне, получили ли они ее. Если вы их получили, тогда передай один экземпляр нашему другу господину Мусурису. Поэтому я отправляю книгу без дарственной надписи.

Костас отправляет вам пять галстуков (их можно стирать, не надо гладить и они не портятся). Один для твоего мужа, один – для мужа Ларисы, один – для Севастикоглу, один – для П. Антеоса и один для дяди Андониса. Жену последнего я недавно встретила в «Королевском саду» и мы говорили с ней об Андонисе и его болезни. С удовольствием мы узнали, что у него все хорошо.

Также отправляю тебе «Военную песнь», т. е. марш. Я написала его лет десять назад, а музыку написала жена художника Гунаропулоса, но она не захотела поставить свое имя. Давно я просила ее отдать мне его, но только недавно я получила от нее ноты. Музыка очень удалась. Музыка очень удачна. Вы можете перевести его и исполнить... Или так, как есть по-гречески, мне не важно. Важно, чтобы вы не говорили, чья музыка, раз она не хочет этого.

Мы по всем вам очень соскучились. Поцелуй от нас всех, кто нас принимал там так сердечно. У Костаса все хорошо, но он продолжает страдать от артроза и своих психологических проблем. Все то же: нервный и нерешительный. У меня тоже много всего... Старость! Особенно мучает ужасная бессонница. Может быть, это от забот. Я издаю наконец-то свой роман, и сейчас мы на 14-м печатном листе. Думаю, он дойдет до 20-ти. Судя по тому, как медленно двигается дело, я думаю, он будет готов лишь к осени. Попробуй приехать в сентябре на Выставку в Салониках. Было бы хорошо снова встретиться.

Философские книги, которые ты просила, мы тебе отправляем.

Спасибо большое за то, что ты перевела мои детские песенки. Все детишки здесь особенно любят «Утенка».

Спасибо за фотографии. Они замечательные. Я все еще не научилась пользоваться фотоаппаратом. Как только я освобожусь от своего романа, пойду к представителю советских товаров здесь, чтобы он мне показал.

Мне очень хотелось бы снова побывать в Москве, но Костас, как устрица, прилип к Афинам. Его везде приглашают, а он никуда не хочет ехать. Все время говорит, что страдает от кишечного заболевания и что ему надо соблюдать диету. Даже недалеко отсюда он не решается поехать.

Дорогая Татьяна, я тебя нежно целую и благодарю за все. Если ты увидишь госпожу Клавдию и наших переводчиц, всех врачей и медсестер в Барвихе, скажи им, что мы всех вспоминаем с любовью.

И снова целую,

Дора Моацу-Варнали]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 17.07.1960.

Автограф Д. Моацу-Варнали.

«σου ξαναστέλνω το εργάκι μου εκείνο το θεατρικό» – речь идет о книге *Μοάτσου-Βάρναλη Δ. Κάτω από το λιοντάρι της Βενετίας* (Емметро δράμα). Αθήνα: Κέδρος, 1959.

στον Π. Ανταίο – Πετροс Антеос (1920–2002). Греческий политэмигрант поэт, прозаик, переводчик.

«μου είχε κάνει τη μουσική η γυναίκα του ζωγράφου Γουναρόπουλου» – Жена художника Йоргоса Гунаропулоса была Мария Проиу, композитор.

«Τυπώνω επί τέλους το μυθιστόρημά μου» Δ. Μοάτσου-Βάρναλη – Роман вышел год спустя, в 1961 г.: *Κόρη της Εύας* (μυθιστόρημα). Αθήνα: Κέδρος, 1961.

9. ПИСЬМО К. ВАРНАЛИСА Т.В. КОКУРИНОЙ

Αθήνα 20 του Ιουνίου 1960

Αγαπημένη μου Τατιάνα,

Τίποτα δεν μπορούμε να κάνουμε για τους φίλους μας της Μόσχας, που να φτάνει την καλοσύνη τους και την ανθρωπιά τους. Ξεχωριστά για σένα, τη Λαρίσα και την κα Κλαύδια, νιώθουμε τη μεγαλύτερη φιλία κ' ευγνωμοσύνη. Μας φερθήκατε τόσο καλά κ' εγκάρδια, που δεν μπορούμε να σας ξεχάσουμε. Αλλά το σπουδαιότερο είναι, πως όλοι σας οι Ρώσοι κ' οι ξένοι που ζούνε στη χώρα σας την απέραντη, είναι όλοι καλοί κι απλοί κι αισθαντικοί. Τα βιβλία που σου στέλνω, είναι πολύ αξιόλογα και πρωτότυπα. Ο «Επίκουρος» του Θεοδώριδη κι' η «Τριλογία του Πολέμου» του Γληνού είναι έργα που αξίζει να τα προσέξουνε και λαοί προχωρημένοι στη φιλοσοφική σκέψη.

Όταν άλλος κανένας φίλος μας φύγει για τη Μόσχα, θα στείλω μερικά δώρα και σε κείνους τους φίλους, που τώρα δεν πρόφτασα να τους ευχαριστήσω.

Φιλιά πολλά σε σένα, στον άντρα σου, στη Λαρίσα και στον άντρα της.

Κώστας

[Αфины, 20 июня 1960 г.

Дорогая моя Татьяна!

Ничего мы не можем сделать для наших друзей в Москве, что можно было бы сравнить с их добротой и человечностью. Но особенно по отношению к тебе, Ларисе и госпоже Клавдии мы чувствуем особенно большие дружеские чувства и благодарность. Вы были так искренне добры к нам, что мы этого никогда не забудем. Но самое главное то, что все вы, русские и иностранцы, которые живут в вашей огромной стране, добрые, простые и чувствительные люди.

Книги, которые я тебе отправляю, интересные и оригинальные. «Эпикур» Теодоридиса и «Трилогия войны» Глиноса – книги, достойные внимания и народа с продвинутым философским мышлением. Когда кто-нибудь еще из наших друзей соберется в Москву, я передам с ним подарки и для тех друзей, кого сейчас не успел поблагодарить.

Целую тебя, твоего мужа, Ларису и ее мужа.

Κοστας.]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 20.06.1960 г.

Автограф К. Варналиса.

10. ΠΙΣЬΜΟ Δ. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ И Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΑ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αθήνα 28 Μαρτίου 1962

Αγαπημένη μας Τατιάνα,

Με πολλή συγκίνηση διαβάσαμε τα ευχητήριά σου λόγια για την εθνική μας γιορτή. Σ' ευχαριστούμε που μας θυμήθηκες. Εμείς δεν σε ξεχνάμε και πολλές φορές μιλούμε για σένα, που στη διαμονή μας στη Μόσχα μας στάθηκες τόσο πολύτιμη. Μακάρι να ξαναβρεθούμε σύντομα μαζί!

Εδώ δημοσιεύτηκε μεταφρασμένη στην «Αυγή», η εισήγηση του σοφού σας κ. Γ. Μπόρεφ για τα «Αισθητικά». Τη διάβασε ο Κώστας και πολύ ευχαριστήθηκε. Αν είχε τη διεύθυνσή του, θα του έγραφε δυο λόγια για να τον ευχαριστήσει για τη μεγάλη τιμή που του έκανε με την αναγνώριση της εργασίας του. Μα και σε σένα, Τατιάνα μου, ανήκει μ' αυτή σου τη μετάφραση η αξιοποίηση και η διάδοση στη Ρωσία του έργου του Κώστα.

Φιλιά

Με πολλή αγάπη,

Δώρα

Με όλη μου την καρδιά σε φιλώ, καθώς και τον άντρα σου, και πάντα σας θυμούμαστε με αληθινή αγάπη, καθώς και τη γλυκειά μας Λαρίσα κι όλους τους εκεί θαυμάσιους Έλληνες.

Κώστας

[Αфины, 28 марта 1962 г.

Дорогая наша Татьяна!

Мы были тронуты твоими поздравлениями по случаю нашего национального праздника. Спасибо, что не забываешь нас. Мы помним тебя и часто говорим о тебе, и вспоминаем, как во время нашего пребывания в Москве, ты была для нас такой незаменимой. Как хорошо было бы нам встретиться снова в скором времени!

Здесь в [газете] «Авги» вышла в переводе статья вашего мудрого г-на Ю. Борева по «Эстетике». Его прочитал Костас и остался очень доволен. Если бы у него был его адрес, он бы написал ему несколько слов благодарности за оказанную ему большую

честь и признание его работы. Но ведь признание и распространение произведений Костаса в России произошло благодаря твоему переводу, моя Татьяна.

Целую

С любовью,

Дора

От всего сердца целую тебя и твоего мужа; мы всегда помним вас с искренней любовью, а также нашу милую Ларису и всех славных греков там,

Костас

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 28.03.1962 г.

Автограф Д. Моацу-Варнали (первая часть, которую она подписывает) от К. Варналиса (последние строчки).

«δημοσιεύτηκε (...) η εισήγηση του σοφού σας κ. Γ. Μπόρεφ για τα “Αισθητικά”» – Ю.Б. Боров (р. 1925 г.). Советский и российский автор, прозаик, филолог, критик. Специалист в области эстетики. Он же написал предисловие в русском издании книги: *Варналис К. Критика-эстетика* / Предисловие Ю. Боев. Пер.: Ф. Кессиди, Т. Кокурина. М.: Иностранная литература 1961.

11. ПИСЬМО Т.В. КОКУРИНОЙ К. ВАРНАЛИСУ И Д. МОАЦУ-ВАРНАЛИ

Μόσχα, 15.5.62

Αγαπητοί και αξέχαστοι φίλοι,

Σας ευχαριστώ απ' όλη την καρδιά μου για το θερμό σας γράμμα και την κυρία Δώρα – για το βιβλίο της. Ήτανε για μένα μεγάλο δώρο, ακόμα και γιατί έφτασε στα χέρια μου ακριβώς την ημέρα, που στο Σύνδεσμο Φιλίας «ΕΣΣΔ – ΕΛΛΑΣ» έγινε βραδιά, αφιερωμένη στο έργο του κ. Κώστα. Με χαρά σας γράφω, ότι έχει μαζευτεί πολύς κόσμος και ότι η βραδιά είχε επιτυχία. Σας στέλνω προσκλητήριο – για ενθύμιο.

Γράψτε μου αν μπορούμε ν' ανταμώσουμε τον Ιούλιο.

Έχετε πολλά χαιρετίσματα απ' τον Αντώνη.

Πάντα δική σας,

Τατιάνα

Υ.Γ.: Μια παράκληση: μήπως μπορείτε να μου στείλετε κάτι υλικά, κάτι στοιχεία για τον Δ. Γληνό. Θάθελα πολύ να προτείνω το βιβλίο του για μετάφραση στα ρούσικα.

Η ίδια

[Москва, 15.5.62

Дорогие и незабываемые друзья!

От всего сердца благодарю вас за ваше теплое письмо, а госпожу Дору за ее книгу. Для меня это был большой подарок, в том числе и потому, что оно попало ко мне в руки как раз в тот день, когда в Обществе дружбы «СССР – Греция» был вечер, посвященный творчеству г-на Костаса. С радостью пишу вам, что собралось много народу, и вечер имел большой успех. Я отправляю вам на память приглашение.

Напишите, сможем ли встретиться в июле.

Андонис передает вам большой привет.

Я целую вас обоих.

Всегда ваша,

Татьяна.

P.S.: И одна просьба: не могли бы вы мне отправить какие-нибудь материалы о Д. Глиносе. Я бы очень хотела предложить для перевода на русский его книгу.

Я же]

Βιβλιοθήκη «Γενναδιός».

Рукопись. Москва, 15.05.1962 г.

Автограф Т.В. Кокуриной.

«...την ημέρα, που στο Σύνδεσμο Φιλίας «ΕΣΣΔ – ΕΛΛΑΣ» έγινε βραδιά, αφιερωμένη στο έργο του κ. Κώστα...» – В архиве Т.В. Кокуриной хранится ее собственноручная запись: «11-го мая 1962 г. в Доме Дружбы с народами зарубежных стран (Москва) состоялся вечер, посвященный греческому поэту и писателю, лауреату международной Ленинской премии «За укрепление мира и дружбы между народами» – Костасу Варналису.

1. Слово о творчестве К. Варналиса произнесла Т. Кокурина.

2. Греческий артист Антонис Яннидис прочитал некоторые произведения К. Варналиса».

12. ΠΙΣЬΜΟ Δ. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αθήνα 20 Ιουλίου 1962

Αγαπημένη μου Τατιάνα,

Σου γράφω λίγα λόγια σε μια κάρτα, για να τα λάβεις πιο γρήγορα. Σήμερα σου ταχυδρόμησε ο Κώστας συστημένα βιβλία που ήθελες και το απόγευμα στις 3 η ώρα φεύγει με το βαπόρι ο κ. Μπράγκιν, μαζί με την οικογένειά του και τρεις δικούς μας ηθοποιούς. Φρόντισε να τον δεις. Θα επιστρέψουν στην Ελλάδα σε 1,5 μήνα. Κάνε μου τη χάρη να του δώσεις τα παπούτσια να μας τα φέρει. Του τηλεφώνησα. Είμαι ακόμα πολύ κουρασμένη. Βρήκαμε πολλή ζέστα και υποφέρω πολύ. Στη Λαρίσα και σ' όλους τους φίλους μας, πολλά φιλιά. Θα τους γράψω αργότερα. Κ' εσένα, Τατιάνα μου, σε φιλούμε και οι δύο με πολλή αγάπη. [Η] Ελένη σ' ευχαριστεί για το ωραίο δώρο.

[Афины, 20 июля 1962 г.

Дорогая моя Татьяна!

Я пишу тебе несколько слов на открытке, чтобы ты быстрее получила. Сегодня Костас отправил тебе заказной бандеролью книги, которые ты просила, и сегодня в 3 часа пополудни уплывает на пароходе г-н Брагин со своей семьей и тремя нашими актерами. Постарайся с ними встретиться. Они возвращаются в Грецию через полтора месяца. Будь добра, передай ему для нас ботинки. Я об этом ему сказала по телефону. Я все еще чувствую себя очень усталой. Мы застали здесь ужасную жару и я страдаю. Ларисе и всем нашим друзьям передай большой привет. Я им напишу позже. И тебя мы оба целуем с большой любовью. Елени тебя благодарит за красивый подарок.]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 20.07.1962 г.

Автограф Д. Моацу-Варнали. На обратной стороне черно-белой открытки с надписью: «Αίγινα. Ο Ναός της Αφαιάς» (Эгина, храм Афайи).

13. ΠΙΣЬΜΟ Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΑ Ι Δ. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αфины 17 Μαρτα, 1964 г.

Πολυαγαπημένη μας Τατιάνα,

Ποτέ δε σε ξεχνάμε – η θύμησή σου ζεσταίνει την καρδιά μας, γιατί τόσα χρόνια μας παραστάθηκες με άκρα καλοσύνη και προθυμία, άσε да κ' εξυπνάδα! Όλοι σας τέτιοι είσαστε: αληθινοί άνθρωποι, ντόμπροι και τίμιοι. Μα εσένα σε γνωρίσαμε από πολύ κοντά και κάθε μέρα σε νιώθαμε καλύτερη.

Δεν είναι λόγια τυπικά αυτά που σου λέω. Κι ούτε είναι κομπλιμέντο, πως δε σε ξεχνάμε. Κ' ευχόμαστε να μας δοθεί η ευκαιρία να σε περιποιηθούμε κ' εμείς στον τόπο μας με την ίδια προθυμία κι αγάπη.

Σ' ευχαριστώ, λοιπόν, για τις ευχές σου με την ευκαιρία των ογδόντα μου χρόνων και σε φιλούμε και σένα και τον άξιο άντρα σου και τα παιδάκια σου, η Δώρα κ' εγώ.

Αλήθεια, τι γίνονται οι μεταφράσεις του Β' τόμου των «Αισθητικών και Κριτικών» καθώς και της «Πηνελόπης»;

Και πάλι πολλά φιλιά,

Κώστας και Δώρα

Υ.Γ.: Σ' όλους τους συμπατριώτες μας πρόσφυγες, τη συμπάθειά μας και την ελπίδα να σμιζούμε πάλι, μα εδώ.

[Αфины, 17 марта 1964 г.

Дорогая наша Татьяна!

Мы тебя никогда не забываем, и воспоминания о тебе согревают наши сердца, потому что все эти годы ты была рядом с нами своей теплотой и готовностью помочь, не говоря уж о твоём остром уме! Все вы таковы: настоящие люди, добрые и честные. С тобой мы близко познакомились, и с каждым днем чувствовали, что ты еще лучше.

И это не формальные слова. И не комплимент то, что мы тебя не забываем. Мы хотели бы иметь возможность принимать тебя на нашей земле с таким же вниманием и любовью. Спасибо большое за твои поздравления по случаю моего восьмидесятилетия. Мы с Дорой целуем тебя, твоего достойного мужа и твоих детишек.

Кстати, как продвигается перевод второго тома «Эстетики-критики», а также «Пинелопы»?

И снова целуем,

Κοστας и Дора.

P.S.: Всем нашим землякам политэмигрантам передай нашу любовь и надежду встретиться снова, на этот раз, здесь.]

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 17.03.1964 г.

Автограф К. Варналиса. Место и дату он написал сам по-русски, который, видимо, изучал (См. письмо № 3, от 21 ноября 1959 г., где Т.В. Кокурина ему пишет: «...отправляю вам, как обещала, фотографии и уроки русского языка для греческой аудитории – до 70-го урока»). καθώς και της «Πηνελόπης» – Речь идет о произведении К. Варналиса «Το ημερολόγιο της Πηνελόπης» (1947). Русский перевод вышел после смерти поэта: *Варналис К.* Дневник Пенелопы (1193 до н. э. – ?). Повесть / Предисловие и комментарии: В. Соколюк; Пер.: Т. Кокурина. М: Трандас; М.: Известия, 1983.

14. ΠΙΣΜΟ Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΑ Ι Δ. ΜΟΑΨΥ-ΒΑΡΝΑΛΙ Τ.Β. ΚΟΚΟΥΡΙΝΟΪ

Αθήνα 28/12/66

Αγαπημένη μας κι αξέχαστη φίλη,

Σου ευχόμαστε χρόνια πολλά και σε σένα και στα παιδιά σου και ειρήνη στον κόσμο – και νίκη. Τα ίδια και στον άντρα σου.

Με τα φιλιά μας

Κώστας και Δώρα Βάρναλη

27 Σπύρου Μερκούρη

т. 516.

[Αфины, 28.12.66

Наша дорогая и незабываемая подруга!

Поздравляем тебя [с Новым годом] и желаем тебе и твоим детям мира на Земле и победы. То же и твоему мужу.

Целуем,

Κοστας и Дора Βαρναλι.

27, Спиру Меркури

Инд. 516]

Частная коллекция

Рукопись. Афины, 28.12.1966.

Автограф К. Варналиса.

15. ΠΙΣЬМО Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣΑ И Д. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ Т.Β. ΚΟΚУΡΙΝΟЙ

Αθήνα Αυγούστου 1968

Πολυαγαπημένη μας Τατιάνα,

Η Δώρα κ' εγώ πάντα σε θυμούμαστε και σ' αγαπάμε σαν ένα απ' τους καλύτερους ανθρώπους που γνωρίσαμε στη ζωή μας.

Σου έστειλα πριν από ενάμιση χρόνο δύο βιβλία. Πιστεύω να τα έλαβες.

Τώρα έχω να σου κάνω μια μεγάλη παράκληση. Ένας φίλος μου, Γρηγόρης Τουμπής, έφερε την κόρη του άρρωστη στη Μόσχα. Δεν ξέρει κανέναν να τον βοηθήσει. Κάνε τον κόπο να σε συναντήσει και να τον καθοδηγήσεις και να μην τον αφήσεις να χαθεί μέσα στην απέραντη πόλη.

Συνηνοήσου και με το φίλο Κ. Κοτζιά και θα σας είμαι υποχρεωμένος παντοτινά.

Θα χαρώ πολύ να μου στείλεις νέα σου, γιατί ο φίλος θα αφήσει το κορίτσι του στο Νοσοκομείο και αυτός θα φύγει.

Με τα φιλιά μας

Κώστας και Δώρα

Στην εφημερίδα «Λογοτεχνία και Ζωή». Στέλνω τους πιο θερμούς χαιρετισμούς μου με την ελπίδα, πως η ειρήνη μεταξύ όλων των λαών θα δυναμώσει όλες τις εκδηλώσεις και της λογοτεχνίας και της ζωής.

Με αγάπη

Κώστας Βάρναλης

[Афины, 10 августа 1968 г.

Дорогая наша Татьяна!

Мы с Дорой всегда помним о тебе и любим тебя, как одного из лучших людей, с кем когда-либо нам довелось познакомиться.

Полтора года назад я отправил тебе книги. Надеюсь, ты их получила.

Теперь у меня к тебе большая просьба. Один мой друг, Гигорис Тумбис, привез свою дочь в Москву на лечение. Он никого не знает, кто мог бы ему помочь. Будь так добра, встреться с ним и помоги ему не потеряться в бесконечном городе.

Договорись с другом К. Кодзясом и я вам буду вечно благодарен.

Мне будет очень приятно узнать твои новости, потому что друг оставит свою девочку в больнице, а сам вернется.

Целуем,

Κοστας и Δορα

Газете «Литература и жизнь» я шлю горячий привет с надеждой, что мир между народами укрепит все явления литературы и жизни.

С любовью,

Κοστας Βαρναлис

Частная коллекция.

Рукопись. Афины, 10.08.1968.

Автограф К. Варналиса.

με το φίλο Κ. Κοτζιά – Κοστας Κοτζιας (1921–1979). Γреческий писатель прозаик и драматург. После захвата власти в Греции хунтой «черных полковников» (1967 г.) попросил политическое убежище в СССР и жил в Москве до своей смерти.

16. ΠΙΣЬМО Т.Β. ΚΟΚУΡΙΝΟЙ Κ. ΒΑΡΝΑΛΙΣУ И Д. ΜΟΑЦУ-ΒΑΡΝΑΛΙ

Μόσχα, 5.3.1972

Αγαπητοί μου και αξέχαστοι φίλοι,

Τι κάνετε; Είστε καλά από υγεία; Ελπίζω, ότι καλά είστε. Πάντως το εύχομαι σε σας απ' όλη την καρδιά μου.

Διάβασα στις εφημερίδες, ότι από τις εκδόσεις «Κέδρος» κυκλοφόρησε το θεατρικό έργο του Κ. Βάρναλη «Άτταλος ο Τρίτος» και σας παρακαλώ θερμά να μου το στείλετε το καινούργιο βιβλίο αυτό, γιατί άλλη ευκαιρία να το πάρω δεν έχω, ενώ θάτανε μεγάλη λύπη για μένα να μην γνωρίσω αυτό το νέο έργο του πιο αγαπημένου μου Έλληνα ποιητή και σοφού (αλήθεια, έχω διαβάσει ένα απόκομμα στα «Νέα Κείμενα»).

Αν δεν σας κάνει κόπο, γράψτε μου δυο λογάκια, θα φέρουν μεγάλη χαρά στο σπίτι μου.

Με παντοτεινή αγάπη,

Τατιάνα

[Москва, 5.3.1972

Дорогие мои забываемые друзья!

Как у вас дела? Как ваше здоровье? Надеюсь, что все хорошо. Я этого желаю вам всей душой.

Я читала в газетах, что в издательстве «Кедрос» вышла пьеса К. Варналиса «Аттал III» и очень прошу вас отправить мне эту вашу новую книгу, потому что другого способа ее получить мне не предоставляется, и мне было бы очень грустно не познакомиться с новым произведением моего любимого греческого поэта и мудреца (правда, я читала один фрагмент в [журнале] «Нэа кимена»).

Если вам не трудно, напишите мне парочку слов, они принесут большую радость в мой дом.

С вечной любовью,

Татьяна]

Библиотека «Геннадиос».

Рукопись. Москва, 05.03.1972 г.

Автограф Т.В. Кокуриной.

«Άτταλος ο Τρίτος» – Πьеса Κ. Βαρναλiς (*Βάρναλης Κ. Άτταλος ο Τρίτος*, Αθήνα: Κέδρος, 1972).

ПРИЛОЖЕНИЕ I

АЛЬКИ ЗЕИ

ВАРНАЛИС, РАЙ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЧЕЛЮСТЬ

Не знаю почему, но вот уже несколько лет мне не снится Москва. Я часто вижу во сне Париж, своих детей, которых порой путаю со всякими внуками, Георгоса, и даже остров Самос и собственные детские годы, но Москва необъяснимым образом вдруг стерлась из компьютера моей памяти.

Я всегда представляла ее красивой, как на почтовой открытке – покрытой снегом или весенней зеленью. Ее леса, березы и озера. Возможно, воспоминание о встрече с Варналисом в Москве поможет вернуть ее образ, потому что я успела сильно соскучиться по ней.

Варналис в Москве! Шел, должно быть 1959 год. К тому времени его уже наградили Ленинской премией, но «каменные годы» еще и не думали уходить, и в Греции было не получить паспорт для посещения Советского – тогда еще – Союза.

Мы с трепетом ожидали его приезда и переживали, удастся ли его увидеть, поскольку на церемонию вручения премии мы, московские греки и политические эмигранты, допущены не были. Отношения Греции и Советского Союза тогда только еще налаживались. Нас же, потерявших всякую связь с греческим государством – поскольку большинство из нас на родине лишили гражданства – по сути, не существовало. Однако спустя какое-то время каждый приезжавший из Греции, из официальных лиц или нет, добивался встречи с нами.

«Я хочу увидеть Севастикоглу!» – кричал, как нам рассказывали, Варналис, будто капризный ребенок, когда не встретил нас ни на одном из официальных мероприятий, устроенных в его честь.

И вот однажды раздался телефонный звонок, и мы услышали его раздраженный голос:

– Я завтра же к вам приеду, а если меня не привезут, то сбегу отсюда.

– Где Вы находитесь?

– В раю, – ответил он еще более раздраженно, – в доме отдыха, где скучно, как в раю.

Едва он произнес это, как мы сразу же поняли, где он. Вместе с женой, Дорой, его отправили отдохнуть в одно волшебное местечко неподалеку от Москвы, где любили останавливаться крупные партийные чиновники и высокие иностранные гости со всего мира. Кругом лес, березы, озера и полная тишина. Впрочем, мы знали наверняка, что Варналис, запертый в этой райской клетке, да еще вместе с Дорой, не выдержал бы и дня.

На следующий день после телефонного разговора у нашего подъезда остановился большой черный автомобиль, при виде которого наших соседей пробил дрожь. Дело было после обеда, и водитель, который привез Варналиса – одного, без Доры, – сказал, что заберет его до шести, чтобы успеть к ужину.

– Мы и сами можем его покормить, – пошутил Георгос, но водитель не оценил юмора.

– У меня приказ, – сухо ответил он.

К счастью, Варналис не понял ни слова.

Сколько лет уже прошло, а я до сих пор помню тот день, будто это вчера. Варналис расположился в кресле, на столике рядом с ним – рюмка водки. Он пытался что-то сказать, но шепелявил, и это выводило его из себя.

Он заявил, что во всем виновата Дора, и, увидев непонимание на наших лицах, принялся рассказывать.

Шамкая и шепелявя, он в сердцах и с юмором поведал нам о своем пребывании... в раю.

– Одно и то же все дни напролет. Просыпаешься, спишь, ешь, снова спишь и слышно только, как поют птички за окном и как бормочет во сне Дора.

Там, где они жили, среди парка, было озеро и несколько прогулочных лодочек. О такой красоте мечтал бы каждый, но сам он был готов удавиться со скуки. Однако, чтобы скоротать будто застывшее время, он решил отправиться на прогулку. И так, погрузившись они вчера на лодочку. Кто-то из местных сидел на веслах, а Варналис, устроившись на-

против Доры, болтал рукой в озере. Нам он признался, что всю прогулку ворчал, не переставая. Ему было некуда деться из этого райского сада, а он жаждал общества, общения. Он не ощутил себя уставшим настолько, чтобы радоваться абсолютной праздности, от которой пустеет голова. Словом, он ворчал, потому что не мог открыто ничего возразить. Дора принялась упрекать его в неблагодарности, поскольку люди так тепло его приняли и вручили Ленинскую премию. Однако тут он и сам не выдержал, вспыхнул, и слово за слово началась несусветная ругань. Человек на веслах притворился, что ничего не слышит и даже не смотрел в их сторону. В разгар ссоры Дора бросила в сердцах:

– Напрасно тебе вручили Ленинскую премию, ведь в молодости ты был монархистом, а я всегда была демократкой!

Боже мой, что тут началось! Варналис зашелся в крике и, видимо, какое-то время хватал ртом воздух, потому что Дора внезапно выдернула его вставную челюсть и швырнула в озеро! Он тут же вскочил, готовый вцепиться ей волосы, но лодка начала угрожающе крениться, и перепуганный человек на веслах жестами попросил их занять свои места. Конечно, дальше они сидели не шелохнувшись, спиной друг к другу, и, едва причалив к берегу, прежде чем отправиться в номер, вызвали переводчицу. Это была очень симпатичная женщина, которая обожала Варналиса и восхищалась им. Сам он, чтобы не выставить себя на посмешище, сказал ей, что во время прогулки он нагнулся за борт умыться, и в этот момент у него выпала челюсть. У него была с собой еще одна, старая, но она никуда не годилась. Было бы любезно с их стороны отыскать на дне озера его любимую челюсть. В ответ переводчица попросила его не беспокоиться и пообещала, что завтра же к нему пришлют протезиста снять слепок и изготовить ему в подарок совершенно новую челюсть.

Когда переводчица ушла, Варналис, конечно, набросился на Дору.

– Я, – заявил он, – советскую челюсть не надену. Может, у них тут есть большие достижения, и такого балета, как мы видели вчера, нигде в мире не увидишь, но вставные челюсти они делать не умеют.

Он насмотрелся на них во время обеда в столовой. Все на одно лицо, с одинаковой улыбкой. Похоже, что и челюсть они делили одну на всех. Дора снова заявила, что зря ему выдали Ленинскую премию, и этим снова вывела его из себя.

Пусть оставят ее себе, – сказал он ей, – но советскую челюсть я не надену.

Подобно тому, как внезапно исчезли сны о Москве, так же из моей памяти стерлось и то, видели ли мы Варналиса перед его отъездом. Я прекрасно помню в подробностях каждого, кто бывал в нашем доме, что мы ели, о чем говорили. Помню, во что были одеты Одиссеас Элитис, Анна Синодину, Андреас Эмбирикос и Леон Кукулас, Феодорос Критас, Васо Манолиду и многие другие. Возможно, мы его больше не видели, его к нам больше не привозили, несмотря на то что он наверняка топал ногами и кричал:

– Хочу увидеть Севастикоглу.

Во всяком случае, он уехал со своей старой челюстью. Мне об этом рассказала, много лет спустя, его переводчица.

Перевод с греческого *В.В. Потанова*

Ο Βάρναλης, ο παράδεισος και η σοσιαλιστική μασέλα // Ζέη Α. Σπανιόλικα παπούτσια και άλλες ιστορίες. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2010. Σελ. 87–94.

«... часто вижу во сне Париж...» – В Париже А. Зеи жила после Москвы. Конкретнее даты ее ссылки из Греции выглядят следующим образом: (а) 1954–1957 – Ташкент, (б) 1957–1964 – Москва и (в) 1967–1974 – Париж.

«... своих детей...» – Дети А. Зеи и Георгоса Севастикоглу – Ирини Севастикоглу и Петрос Севастикоглу.

«... в доме отдыха, где скучно, как в раю...» – Варналис с супругой были направлены для отдыха в Подмосковье, в санаторий «Барвиха».

«... вызвали переводчицу...» – Речь идет о Т.В. Кокуриной.

«... Одиссеас Элитис...» – Одиссеас Элитис (1911–1996). Греческий поэт, лауреат Нобелевской премии (1979 г.). В декабре 1962 г. посетил СССР вместе с А. Эмбирикосом и Г. Теотокасом.

«... Анна Синодину...» – Анна Синодину (1927–2016). Греческая актриса и политик.

«...Андреас Эмбирикос...» – Андреас Эмбирикос (1901–1975). Греческий поэт, теоретик, психоаналитик. Считается отцом греческого движения сюрреализма.

«...Леон Кукулас...» – Леон Кукулас (1894–1967). Греческий поэт, прозаик, театральный критик. С 1959 г. до своей смерти он был Председателем Греческого общества литераторов (Ελληνική Εταιρεία Λογότεχνών).

«...Феодорос Критас...» – Феодорос Критас (1914–2002). Греческий импресарио, который с 1950-х до 1980-х гг. приглашал и организовывал выступления в Греции известные ансамбли со всего мира, в том числе из СССР.

«...Васо Манолиду...» – Васо Манолиду (1917–2004). Греческая актриса, супруга Ф. Критаса.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ Т.В. КОКУРИНЫ

(...) Варналису была присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами». На вручение премии он смог приехать только в августе 1959 г., так как был болен и долго лежал в больнице. Было ему тогда 75 лет.

(...) Церемония вручения премии проходила в Кремле. Я была там переводчиком и продолжала выполнять эту работу, сопровождая чету Варналисов еще в течение двух недель. Это были для меня – не скажу, что легкие, – но счастливые дни.

У Варналиса были проблемы со слухом, и это затрудняло общение с ним. Ему заказали слуховой аппарат, но он наотрез отказался им пользоваться, невзирая на уговоры. Мне же доверительно сообщил: «Не хочу я слушать все эти глупости, что говорятся вокруг».

После непродолжительного отдыха в подмосковном санатории чета Варналисов вернулась в Москву. Наградной отдел Верховного Совета предоставил в их распоряжение автомобиль, чтобы они имели возможность познакомиться с некоторыми достопримечательностями Москвы. Мне приходилось придумывать развлечения для них, не слишком утомительные, учитывая их возраст и состояние здоровья. И вот в один прекрасный день я предложила им поехать в зоопарк. Там Дора смотрела на зверей, а Варналис, сидя на скамейке, наблюдал за детьми, пришедшими. Вдруг горько произнес: «Как я горько сожалею, что у меня нет детей...». И в следующий их приезд мы снова ездили в Зоопарк.

(...) А потом мы поехали в Ленинград. Я люблю этот город, бывала там много раз, но теперь случай был особый, стандартная программа для гостей не готовилась: знаменитый поэт, удостоенный такой премии, да к тому же немолодой и не очень здоровый. Одним из основных пунктов программы было посещение музея-квартиры Пушкина на Мойке, где поэт провел последние годы жизни и умер после роковой дуэли. Варналис молча шел по комнатам этой квартиры, слушая (или не слушая?) экскурсовода. Прочел, правда, стихи, которые когда-то перевел: «Восстань, о Греция, восстань...». Но когда мы вошли в кабинет, где на письменном столе лежали вещи, которых касались руки поэта, на полках стояли книги, которые он читал, был диван, на котором он умер, я взглянула на все время молчавшего Варналиса и вдруг увидела лицо глубоко потрясенного человека. Мне показалось, что он с трудом сдерживал рыдания. Как правило, заключительная часть экскурсии вызывает в посетителях сильное волнение: посмертная маска поэта, прядь его волос... Но такого потрясения мне наблюдать не приходилось. В книге посетителей Варналис записал: «С большим волнением я пережил в течение короткого времени драму величайшего поэта России, борца за свободу народа». Потом он говорил мне: «Как я возненавидел Дантеса! Ведь такого человека убил, какого больше не будет!» Должна сказать, что порой у меня возникало ощущение, что Варналис неплохо знал русский язык, хотя никогда об этом не говорил.

Чета Варналисов восхищалась творениями русских художников и в Третьяковской галерее в Москве, и в ленинградских музеях. В Эрмитаже они оставили в книге посетителей следующие записи:

«Чем больше я старею и чем лучше понимаю жизнь, тем больше убеждаюсь в одной великой истине: во всей человеческой Истории нет ничего лучшего, чем творцы Истории и Искусства.

Ленинград, 25.08.59

Костас Варналис, лауреат Ленинской премии мира»

«Я очень счастлива, что в последние годы своей жизни успела полюбоваться шедеврами Эрмитажа.

Дора Моацу-Варналис»

Лауреату Ленинской премии полагалось посетить ленинские места. И после Смольного мы поехали в Разлив, где летом 1917 года Ленин скрывался от преследований Временного Правительства. Назвавшему его местонахождение Временное Правительство обещало вознаграждение в размере 100 тысяч рублей, о чем говорилось в объявлении, находящемся в Музее Разлива рядом со знаменитым шалашом (не тем самым, разумеется). Когда я перевела Варналису содержание объявления, он усмехнулся: «А я получил свои сто тысяч и никого не предал» (его премия равнялась как раз 100 тысяч рублей, или – по тогдашнему курсу – 20 тысяч долларов). Мне посчастливилось вместе с четой Варналисов увидеть в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко балет «Эсмеральда». Варналис удивился тогда высокому уровню мастерства наших артистов и музыкантов, его супруга, прекрасно знавшая французский язык и французскую литературу, отметила совершенное воплощение в балете характеров действующих лиц. Как-то во время приезда Варналиса в Москву в качестве гостя Всемирного конгресса «За мир и разоружение» мы проезжали мимо Кремля. Варналис спросил меня: «Зачем вы поставили этот дворец в Кремле? Он никак не гармонирует со всем остальным». Я сама тоже так думала, но тут с умным видом принялась объяснить (кому?), что, мол, каждая эпоха оставляет на территории Кремля свой след, вот и... и т. п. Варналис терпеливо выслушал меня, а потом спросил «Ты сколько лет в Партии?»

* * *

(...) Дора Моацу-Варналис была очень общительная и разговорчивая. Во время пребывания с супругом в Москве и Ленинграде я сопровождала их в качестве переводчика. Нам довольно много времени приходилось проводить в поездках, главным образом в автомобиле. Варналис обычно молчал, лишь изредка обращаясь ко мне с каким-нибудь вопросом. Дора же говорила без умолку, перескакивая с одной темы на другую.

(...) Однажды Дора неожиданно спросила меня, безотносительно к тому, о чем до этого говорила:

– Ты православная?

– Да.

– Перекрестись. Хочу посмотреть, как вы это делаете.

Я перекрестилась (в младенчестве меня крестила моя русская набожная бабушка).

– Как мы, – с удовлетворением отметила Дора и заговорила о другом.

(...) Анекдотический случай произошел в подмосковном санатории, где чета Варналисов отдыхала в августе 1959 г. Однажды ясным утром Дора вышла на раннюю прогулку. Заглянула в столовую – там молоденькая официантка накрывала столы к завтраку. В те дни в санатории велась война с мухами, и Дора решила похвастаться своими успехами. Поздоровавшись с официанткой, она приложила руку к груди, потом стукнула кулаком по столу и произнесла решительным тоном: «Σκότωση!» И, подняв два пальца, по-русски: «Два! Mouches! (это же по-французски)».

Бедная девушка не на шутку перепугалась: неужели эта безобидная на вид дама убила двух мужей?

За время работы с четой Варналисов я очень многому научилась. Я храню их письма и фотографии, храню благодарную память о них.

Кокурина Т.В. Людей неинтересных в мире нет...
М.: Греческий культурный центр, 2009. С. 43–53.

ЛИТЕРАТУРА

Варналис К. Эстетика-критика. М.: Иностранная литература, 1961. 268 с.

Сведения об авторе:
Дмитрий Афанасьевич Яламас,
докт. филол. наук
доцент
кафедра византийской и новогреческой филологии
МГУ имени М.В. Ломоносова

Dimitris A. Yalamas,
Doctor of Philology
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
hfcrow@mail.ru

**The Greek Poet K. Varnalis and His Relationship with the USSR:
Corresponding with the Translator Tatiana Kokurina**

О.М. Савельева

О некоторых работах в современной классической филологии: темы, проблемы, актуальность

Аннотация: В статье рассматривается несколько зарубежных исследований последнего десятилетия, освещаются темы и проблемы классической филологии со специальным вниманием к поэмам Гомера. Эти работы привлекательны тем, что в них есть связь науки о древнем мире с актуальными проблемами современного общества: например, поле эмоций в гомеровском эпосе, их языковое выражение анализируются в связи с такими всегда важными проблемами, как война и воспитание (пайдейя).

Ключевые слова: классическая филология, античность, поэмы Гомера, эмоции, современная история и общество

Abstract: The article is a review of foreign studies into classical philology in the past decade. Special emphasis is laid on Homer-related publications. In them, scholars often-times associate the ancient world with contemporary society, pointing to issues people have now and had back then. One such issue is emotions. The article studies emotions prevailing in the Homeric epic in the context of such ever important issues as hostility and upbringing (paidion).

Key words: classical studies, antiquity, Homer's poems, emotions, contemporary history, contemporary society

В предлагаемом обзоре освещаются некоторые зарубежные работы последних лет по классической филологии, прежде всего со специальным вниманием к поэмам Гомера. Представляемые здесь работы выбраны с той позиции, что в них есть определенное свидетельство связи науки о древности с проблемами современной истории, что, на наш взгляд, может представлять интерес и для филолога-античника, и для широкого читателя.

В последние годы в зарубежных работах по Гомеру с привлечением других источников и авторов достаточно часто рассматривается, например, тема различных эмоций, которая трактуется с разных точек зрения, как правило, в связи с психологией и характерологией, но часто и в связи с такими всегда актуальными проблемами, как, например, война или пайдейя.

В их числе есть работы общего плана, можно сказать, в целом об эмоциях в античной литературе и их языковом выражении, в частности, об эмотивной лексике

и ее связи с семантикой при переводе на английский язык. Так, в книге «Эмоции: между Грецией и Римом»¹ под общим грифом Лаокоон собраны девять эссе по итогам конференции во Флориде в 2012 г. Отмечается, что для эпического действия важны факт и состояние «эмоционального поворота» («emotional turn»), включая любые изменения в действии (встречи, противоречия, ссоры, решения, снятие конфликта, – можно сказать, малейшие перипетии) и реакции героев на них. Рассматриваются эпизоды сильных переживаний гомеровских героев, их размышления и «внутренние монологи», и, как это следует из давно устоявшейся филологической традиции, на фоне героического эпоса привлекаются тексты Вергилия, Плутарха – с особенным вниманием, например, к сочетанию таких состояний, как «стыд и уважение» в Илиаде (в двух сценах с Диомедом и Гектором). Также рассматривается понимание *elpis* («надежда») у Плутарха. Авторы статей проводят лексические сопоставления греческих и латинских слов: *eros / amor* и *cupido*; *aidos / verecundia, pudor, piget* и др. и их адекватов при переводе на английский. В книге ставится интересный вопрос: можно ли сопоставлять *pathe* у Аристотеля и *motus animi, adfectus* у Сенеки с тем, как представляются эмоции сейчас, по прошествии многих столетий и в разных культурных и социальных институтах? В ответе предусматриваются два сценария: по линии поэзии – или философии.

В монографии Стефена Холлиуэлла «Между исступлением и истиной» (2011)² анализируются вопросы поэтики в свете идеи возвышенного. При рассмотрении авторов (а это Гомер, Аристофан, Платон, Горгий, Исократ, Филодем, Лонгин, как и указано в названии книги – от Гомера до Лонгина) много внимания уделяется эмоциональному воздействию как способу передачи смысла и проводнику познания, а все воздействия на героев и их переживания преломляются сквозь призму эстетического восприятия. Автор особенно внимателен к теме страданий гомеровских героев и высказывает интересную (своего рода, катартическую. – О.С.) мысль о роли страдания для эстетики: «И Ахилла, и Одиссея в равной мере притягивает песня как эмоциональное переживание, которое способно преобразовать их человеческие страдания в нечто прекрасное» [both Achilles and Odysseus are attracted by the emotional experience of song, which is capable of transforming their human suffering into something beautiful].

Автор рецензии на эту книгу Casper S. de Jonge называет Стефена Холлиуэлла, профессора Оксфорда, Кембриджа, одним из лучших в мире специалистов в области античного литературоведения. Он пишет в рецензии (см.: bmcr.brynmawr.edu/2013/2013-07-20.html) на книгу С. Холлиуэлла: «Мы, однако, должны быть признательны за то, что столь проницательный читатель, как Холлиуэлл, открывает нам глаза на остававшиеся недооцененными нюансы и «темные места» в древних текстах, причем, в некоторых случаях мы, действительно, получаем далеко идущие выводы. Привлекая внимание к неразрывной связи между смыслами экстатического и истины, он делает подробные рассуждения, проливающие новый свет на многие хорошо знакомые пассажи древнегреческой словесности» [We must be grateful, however, that such an astute reader as Halliwell opens our eyes

¹ Emotions between Greece and Rome (Bulletin of the Institute of Classical Studies., Supplement; 125) / Douglas L. Cairns, Laurel Fulkerson (Eds.). London: Institute of Classical Studies, School of Advanced Study, University of London, 2015. 199 p.

² Halliwell S. Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2011. xii, 419 p.

for under-appreciated nuances and ambiguities in the ancient texts, some of which have indeed far-reaching implications. In drawing attention to the continuous interaction between the values of ecstasy and truth, his detailed discussions cast new light on many familiar passages of Greek criticism].

В работе греческого профессора Стаматии Дова «“Добр, как отец”: о менторах и царях в поэме “Одиссея”»¹ говорится о роли менторства или, можно сказать, вообще о назидательности, об отношениях Ментора и Одиссея, Ментора и Телемаха.

Идеи книги, вероятно, связаны с общей научной направленностью интересов автора, о которой в ее CV сказано: концепция героя в древней греческой цивилизации, в древней и современной педагогике.

Сейчас Стаматиа Дова работает над книгой «Поэтика неудачи в Древней Греции», и эта тема представляется столь же актуальной и интересной. Основная идея книги о менторстве (mentorship), в целом, находится в русле миропонимания древних, она предельно ясна и даже проста: менторство предопределяется божественной волей и осуществляется через выбранных богами персонажей. Но важно и то, как герои воспринимают менторство, назидание. Осмысляя эту проблему, автор связывает ее с эмоциональными реакциями героев поэмы, с их характерами и результатами назидания, указав, например, что в сцене из 1-й Песни, когда Афина-Ментес и Телемах говорят об одном и том же важном для них событии – об отсутствии Одиссея, о том, как желательно его возвращение, они оба тяжело, но в то же время по-разному переживают эти настроения. Афина-Ментес обеспокоена судьбой Одиссея (ср.: «сердце у меня разрывается из-за Одиссея», 1.48), но Телемаха огорчен еще и тем, что он не может справиться с женихами: «Горюя по своему отсутствующему отцу, – пишет Ст. Дова, – он пытается объяснить, к каким печальным последствиям это привело, а именно, к появлению в его доме большого количества наглых женихов, являвшихся сыновьями самых благородных жителей Итаки (2.51, точнее: 45–51). Положение Телемаха осложняется еще и тем, что он не способен самостоятельно освободить *oikos* Одиссея от женихов и сам признает это (2.58–62)». Примечательно, что Ст. Дова объясняет безобразное поведение женихов не их распущенностью и отсутствием царя Итаки, как это делали чаще всего, а отсутствием чувства меры, т. е. нарушением важного и хорошо известного грекам морального закона, который проявляет себя во всех сферах и здесь отражается в социальных отношениях. Она пишет: «Отсутствие чувства меры у женихов возмутило Афину». И далее: «Действия женихов в “Одиссее” основаны на ложном допущении, что они могут посягать на собственность другого человека (даже царя), оправдывая свои действия благородством происхождения и отсутствием порицания со стороны публики. Недостаток политической совестливости у них равен неспособности воспринимать реальность, поскольку они постоянно нарушают социальные правила, от которых сами зависят, всё глубже погружаясь в необратимость порока». В описании языковых особенностей отдельно отмечено прилагательное *hara* «thymodakes» (букв. «разьедающий, уязвляющий душу») о речи (*mythos*), которое передает в ответе Одиссея Эвриалу (8.185) сильную отрицательную эмоциональную оценку оскорбительной речи Эвриала. Однако именно состояние возмущения и гнева помогает Одиссею сразу же дать отпор, он бросает камень, как никто другой, и поражает всех своей силой и атлетичностью.

¹ Stamatia Dova. «Kind like a father»: on Mentors and Kings in the Odyssey (2012). chs.harvard.edu/CHS/article/display/4351 (Этот материал вошел в Festschrift в честь 70-летия одного из выдающихся филологов нашего времени Грегори Надя (Вашингтон, 2012) с посвящением: *To a true mentor.*)

В наблюдениях Ст. Довы можно увидеть ряд деталей, обновляющих привычное описание женихов и характеров героев поэмы.

Нельзя не отметить книгу польского филолога Роберта Заборовски «Страх и отвага в Илиаде и Одиссее» (2002)¹. В монографии говорится об эмоциях у Гомера, точнее, о гомеровской психологии эмоций, и особое внимание автор уделяет неприятным, тяжелым сценам. Вероятно, стоит напомнить, что сам термин «гомеровская психология» и обозначаемая им проблема имеет давнюю традицию, превосходно разработанную в зарубежной и в русской филологической науке. Р. Заборовски анализирует и реконструирует гомеровский взгляд на личностную и психологическую стороны в человеке. Он придерживается традиционного взгляда о локализации эмоций и рассматривает слова ряда *φρένες*, *καρδίη* и др. (ср. работы Ф.Ф. Зелинского. – *О.С.*). Для него значимым стали идеи Бруно Снелля, высказанные в сочинении «Открытие духа»², и последующие их трактовки, например, в книге Э.Р. Доддса «Греки и иррациональное» (1957; русск. пер. 2000). Основная же мысль автора состоит в том, что гомеровское понимание (*conception*) эмоций помогает проникнуть в гомеровское понимание души (*the Homeric conception of ψύχη*). Рассуждая о душе, автор особое внимание уделяет пассажам о питье крови (about drinking blood) во время пребывания в Аиде, чтобы душа умершего снова обрела способность действовать и говорить, т. е. возродилась к новой жизни; в «Одиссее» это связано: с Тиресием (11.96; 148), с Антиклеей, матерью Одиссея (148). Р. Заборовски видит в этих изменениях проявления души – по Гомеру, и ее разные состояния: страх как оцепенение и возвращение активности как акт мужества / храбрости. Рецензирующий книгу С. Эванс отметил, что в книге дан подробный «каталог страха и мужества», есть сравнения греческих слов с лексикой современных языков. Так, характеризующие идею страха, понимаемого как «мучительное чувство, причина которого в нависающей опасности или бедствии, состояние тревоги», выделяются и анализируются следующие лексемы: *δέος*, *φόβος*, *θάμβος*, *τάρβος*, *ἀτυζέσθαι*, *ρίγεῖν*. У этого ряда также отмечается значение «состояние страха перед чем-то, особенно смешанное с боязнью и почтением перед богом или другим высшим авторитетом». По теме мужества / храбрости главный анализ контекстов проводится для слов *θῆμος* и *μένος*. Один из выводов касается того, что оба эти слова в своих значениях отличаются энергией и динамичностью (*energies and dynamisms*). Позволим себе заметить, что такая характеристика семантики описываемых слов, особенно *θῆμος*, полностью согласуется с ранее полученными нами наблюдениями.

С. Эванс в своей рецензии дает высокую оценку книге Р. Заборовски, особо отмечает ценность ее лексикографической части и в заключение говорит о воздействии книги на него самого («он уже начал переосмысливать страх Хриса – *ἔδδεισεν δὲ ὁ γέρον*; II. I.33), эмоциональную реакцию Одиссея на пение Демодока, смущение Навсикаи в 6-й Песне и др. сцены. В этом признании рецензента можно видеть ценное и весьма непосредственное признание достоинств книги Р. Заборовски.

Интересный взгляд на античные события и героев «Одиссеи» излагается в большой статье Шарлотты Хиггинс в газете «Гардиан»: «Одиссея: возвращение воина

¹ *Zaborowski R.* La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée. Warszawa: Stakroos, 2002. 373 p. См. также: Reviewed by Stephen Evans: <http://bmcr.brynmawr.edu/2003/2003-11-32.html>

² *Snell B.* The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought / Translated by T.G. Rosenmeyer. Oxford: Blackwell, 1953. xii+323 p.

домой»¹. Нужно заметить, что столь крупные британские газеты, как *The Guardian*, *The Daily Telegraph* постоянно уделяют внимание изучению классики и ярким фигурам из числа ее исследователей. Так, например, эти массовые издания в 2003 г. после кончины Джеффри Кёрка (*Jeffrey Kirk*) в память о нем поместили объемные материалы. Возвращаясь к статье об «Одиссее», приведем следующие слова ее автора: «Поэма столь же сюжетно извилиста и замысловата, сколь и увлеченный странствием ум ее героя. В отличие от “Илиады”, которая представляет собой абсолютно линейное повествование и рассказывает о гневе Ахилла и гибели троянского героя Гектора, “Одиссея” изобилует ретроспекциями, “повествованиями внутри повествований”, а место действия, порой, оказывается весьма экзотическим и даже волшебным». Казалось бы, об «Одиссее», поэме приключений, волшебной сказке, не сказано ничего нового, однако журналистка рассматривает древний эпос с главной для нее точки зрения – с точки зрения войны. «Если “Илиада”, – пишет она в самом начале, – дает первое и величайшее представление о войне, то “Одиссея” дает второе – война в возвращении домой». Автор, естественно, обращается к хорошо известному мотиву «Одиссеи» – непреодолимому стремлению героя на родину, к жене и близким. Сама по себе тема войны на фоне поэм Гомера далеко не нова и достаточно часто эксплуатируется в публицистике, особенно американской. Однако в формулировке этого вопроса Ш. Хиггинс возникает новый поворот: «*The Odyssey invites us to ask: can soldiers ever, truly, return home? Will they “recognise” their family, and vice versa?*» Она сама дает ответ на этот вопрос: на Итаку возвращается совсем другой человек («*a different person*»), так как война изменяет всё и ничто не оставляет прежним. Все «экзотические» приключения и злоключения Одиссея, его встречи, размышления и чувства по дороге домой меняют его характер. Получается, что к известному мотиву «возвращение эпического героя домой» добавлены новые краски и названы причины произошедших изменений. Автор статьи пишет о хорошо известных качествах «многоумного» Одиссея, но, используя слово «самоконтроль», чрезвычайно редко употребляемого, добивается абсолютной точности характеристики: «Как бы головокружительно ни разворачивался сюжет, нам постоянно напоминают о том, какой могла бы быть эта история, обладай Одиссей не столь большой сообразительностью и меньшим *самоконтролем*» (в эпизоде с сиренами, когда Одиссей понимал, что самоконтроль может изменить ему, он последовал совету Кирки и приказал своим спутникам привязать его к мачте и не выполнять просьб отвязать его. – *О.С.*). Одиссей ассоциируется у автора статьи, опубликованной в «Гардиан», с ветеранами войны, и она соединяет подробный анализ характеров (Одиссея, Пенелопы, Телемаха) с публицистикой, с фактами из истории современных войн (указывается новейший отчет о ветеранах афганской войны²). Однако сопоставления, проведенные Ш. Хиггинс, не кажутся неуместными, искусственными или надуманными.

В работах, о которых здесь шла речь, подробно исследованы многие традиционные вопросы гомероведения: идеи поэм Гомера, их темы и поэтика, язык и, в частности, эмоции как отражение «гомеровской психологии». При этом авторы естественно и достаточно убедительно связывают материал древнего эпоса с

¹ *Higgins Charlotte*. *The Odyssey: A Soldier's Road Home*. www.theguardian.com/books/2013/nov/30/odyssey-soldier-afghanistan-military-homer

² A report published this February by the Department of Veteran Affairs found that, in 2010, 22 US veterans killed themselves every day, while in the UK more soldiers and veterans killed themselves in 2012 than died in combat in Afghanistan.

важными и часто тяжелыми проблемами современного общества, что вызывает живой интерес у читателей и актуализирует классические исследования.

REFERENCES

Emotions between Greece and Rome (Bulletin of the Institute of Classical Studies., Supplement; 125) / Douglas L. Cairns, Laurel Fulkerson (Eds.). London: Institute of Classical Studies, School of Advanced Study, University of London. 2015. 199 p. (1st ed.)

Halliwell S. Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011. xii, 419 p.

Stamatia Dova. "Kind like a Father": on Mentors and Kings in the Odyssey (2012). chs. harvard.edu/CHS/article/display/4351

Zaborowski R. La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssee. Warszawa: Stakroos, 2002. 373 p. (Reviewed by Stephen Evans: <http://bmcr.brynmawr.edu/2003/2003-11-32.html>)

Snell B. The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought / Translated by T.G. Rosenmeyer. Oxford: Blackwell, 1953. xii+323 p.

Higgins Charlotte. The Odyssey: A Soldier's Road Home. www.theguardian.com/books/2013/nov/30/odyssey-soldier-afghanistan-military-homer

Сведения об авторе:
Ольга Михайловна Савельева,
канд. филол. наук
доцент
кафедра классической филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Olga M. Saveljeva,
PhD
Associate Professor
Lomonossov Moscow State University
Philological Faculty
Classical Department
us.177@gmail.com

A Review on Contemporary Studies into Classical Philology: Problems, Topics, Relevance

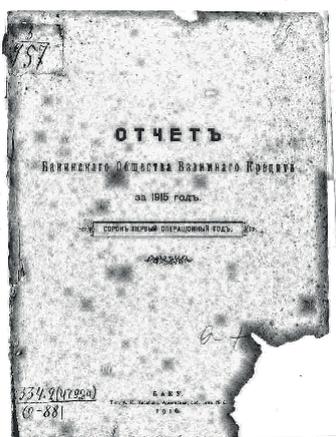
Н.В. Николенкова, А. Тахирзаде

Реформа русской письменности начала XX в. и ее отражение в изданиях бакинских типографий 1915–1916 гг.¹

Аннотация: В статье рассмотрены проблемы, связанные с практической реализацией предложений о реформе русской орфографии в начале XX в. Привлекая не исследованный с лингвистической точки зрения материал изданий бакинских типографий 1915–1917 гг., авторы показывают соотношение зон лингвистического и стихийного нормирования, выполнения предписаний академических рекомендаций и попыток найти собственные пути нормализации русского письма.

Ключевые слова: теория и практика орфографии, реформа орфографии начала XX в.

Abstract: The article views the Russian spelling reform in the early 20-th century through the prism of the printing process in Baku in 1915–1917. The books printed back then are still underexplored from the linguistic point of view. Research has shown that the realization of the reform in Baku was largely sporadic as there were publishers who met the academic recommendations to normalize Russian spelling and there were publishers who made adjustments in their own way.



Ил. 1. Отчетъ Бакинскаго общества взаимнаго кредита за 1915 г.

Key words: theory of spelling, Russian spelling reform, Baku publishers, early-20th century Baku

Конец XIX – начало XX вв. для истории русской орфографии оказывается одним из самых сложных периодов. С одной стороны, российская общественность впервые получила свод правил, которые можно использовать для единообразного оформления изданий [Грот 1894]. С другой – сразу появляется критика этих правил, что не способствует их признанию в обществе [Григорьева 2004]. Описывая деятельность Орфографических комиссий начала XX в., рассматривая выдвигаемые лингвистами предложения по преобразованию правописания и си-

¹ Статья представляет результаты исследования, проведенного в магистерской диссертации «Орфографические поиски начала XX века и их отражение в изданиях бакинских типографий» Тахирзаде Айшанды Мазахир гызы, написанной под руководством доц. Н.В. Николенковой и защищенной 07.06.2017 г. в филиале МГУ в г. Баку.

стему их аргументации, исследователи не уделяли должного внимания специфике изданий того времени – содержательной, стилистической, жанровой, региональной. В силу этого ими не была установлена зависимость от указанных факторов объема и регулярности орфографических инноваций.

Для исследования был выбран материал изданий, осуществленных на периферии Российской империи – в типографиях г. Баку. По материалам Азербайджанской национальной библиотеки им. М.Ф. Ахундова (Azərbaycan Milli Kitabxanası) удалось установить, что бакинские типографии начала XX в. специализировались на изданиях коммерческо-делового характера. Художественную литературу издавали в Тифлисе и получали из столичных типографий. Бакинские типографии издают уставы различных обществ (например, «Уставъ Акціонернаго Общества “Кавказское Буровое Товарищество”», вышедший в Электротпечатне С.Т. Шахбагова в 1916 г.; далее УКБТ-16), отчеты (например, «Отчетъ Бакинскаго Общества Взаимнаго Кредита за 1915 годъ», издан в Баку в типографии А.К. Касабова в 1916 г., далее ОВК-15 (см. ил. 1); «Отчетъ Бакинскаго Биржевого комитета за 1916 годъ», издан типографией П.И. Скороходова и З.Х. Урбова в 1917 г., далее ОББК-16). Наконец, в Баку издается литература, связанная с нефтяной промышленностью, причем не только региональной, но и всей Российской империи (к примеру, «Краткій очеркъ состоянія нефтяной промышленности въ 1916 году», издан в Баку в типографии Перваго типографическаго товарищества, 1916 г., далее ОСНП-16). Близкие по общему содержанию тексты, схожие по набору используемой лексики, по характеру оформления и т. д., дают возможность провести их сопоставление.

Исследование показало, что орфография наших источников может быть разделена на два типа. Во-первых, это источники, демонстрирующие консерватизм и следование правилам Я.К. Грота. К этой группе оказались отнесены все пункты, разбираемые лингвистами при обсуждении путей реформирования русского письма: исключение Ъ и замена на Е; исключение или частичное сохранение Ъ; исключение І с заменой на И; разные варианты реформы написания приставок на С; изменение окончания – *ья/-ия* во мн. ч. ср. и ж. р. прилагательных на единообразное и т. д. [ОРФ 1912; Григорьева 2004]. В начале XIX в. орфографический разнобой в этой зоне отмечался [Николенкова, Сметанникова 2016], хотя был очень небольшим. К концу XIX в. в текстах делового содержания консерватизм едва ли не усилился, а соответствие правилам для грамотных людей оказывается нормой. Во-вторых, мы выделили зону «стихийной» кодификации, когда отсутствие правила в руководствах по орфографии вызывает необходимость у грамотных носителей самим создавать если не формулировки правил, то по крайней мере тенденцию на письме.

Среди орфографических написаний, отличающихся устойчивым стремлением к консерватизму, назовем в первую очередь употребление Ъ в корнях слов, в словообразовательных окончаниях (формулировка Грота) и во флексиях. Правило не вызывает сложности у издателей, нет и колебаний в написаниях – все они соответствуют справочным материалам Грота¹:

ОВК – 15	Имѣть, имѣли, имѣются; размѣръ, Совѣтъ, дѣла, цѣны, деятьльность, извѣстно, замѣтить, цѣли, вѣрныхъ, мѣсяца; обмѣнъ, товарообмѣнъ; слѣдующихъ, разрѣшеніе, вслѣдствіе
----------	---

¹ Указаны наиболее частотные словоупотребления.

ОСНП-16	Совѣтъ, съѣздъ, свѣдѣнія, цѣлыхъ, рѣшили, лѣтъ, по отдѣльности, мѣсяцевъ, рѣзко, цѣликомъ; опредѣлить, послѣднія, здѣсь, разцвѣтъ
ОБК-16	Преслѣдуемая, стѣсненіе, мѣсто, дѣятельности, засѣданія, дѣломъ, въ расцвѣтъ, предсѣдатель, опредѣленіе, въ повѣстѣ
УКБТ-16	Мѣщанинъ, мѣстность, мѣрою, владѣльцемъ, примѣчаніи, разрѣшаются, приобрѣтеніе, желѣзною, дѣятельности, дѣйствующими, цѣль, вѣдомости

Восприятие ъ как буквы, использующейся в словарных словах, становится очевидной при анализе употребления ее в именах собственных. Буква ъ отмечена только в именах и фамилиях, а также в отчествах русского происхождения. В именах иной этимологии ъ не встречается совсем. В исследованных нами текстах отмечаются варианты Сергѣй и Сергѣевич (Степанъ *Сергѣевич* Таганосовъ, Иван *Сергѣевич* Теръ-Саркисовъ); Алексѣй (Маркова Анна *Алексѣевна*), *Тимофѣевич*, *Матвѣевич* и *Бѣлов* Андрей Никитичъ; теплоход «*Матвѣй* Башкиревъ», *Макѣевскіе* заводы; *Медвѣдевъ* И.П., *Бѣлорѣченская*. Через ъ также написана фамилия *Мансвѣтовъ*, где есть корень «свѣт-» [Грот 1894: XXXIX–XL]. Не нарушает сформулированное Гротом правило использование ъ в фамилии *Скрѣпинскій*: «ъ следуетъ за начинающими корень двумя согласными, изъ которыхъ вторую бываетъ плавное л, р... первую же чаще всего гортанная “к г х”, а затѣмъ “с з”... [на-пример] крѣпкій» [Грот 1894: 62]. Кроме того, в целом ряде расширенных списков слов с употреблением ъ можно найти глагол «скрѣпить» и производные «скрѣпъ», «скрѣплять», «скрѣпление» [Руководство 1858: 86].

Отсутствие в корневых словах не этимологически русских имен ъ говорит о том, что уже и перед реформой 1917 г. данная буква большинством носителей русского языка воспринималась как использующаяся только в определенной группе корней. Таким образом, сфера использования ъ оказывалась словарной зоной.

Нет для издателей трудностей и в разделе правил, посвященных употреблению ъ в словообразовательных окончаниях. К этому разделу Грот относит ъ в наречиях (и в производных от наречий прилагательных – «вездѣ», «нынѣшній» [Грот 1894: 64]), а также в отдельных словах, где для них зафиксирована вариативность написаний: -ѣль/-ель, -ѣй/-ей. Это правило он разбирает как разрушающееся, требует писать через ъ слово «*апрѣль*», некоторые слова на -ѣй («злодѣй», «змѣй»), а в большинстве случаев рекомендует написание буквы Е, считая использования ъ безосновательным («нѣтъ основанія писать ъ в именахъ: “*брадобрей*”, которое по образованію въ нынѣшнемъ языкѣ сходно съ “*водолей*” (хотя въ старину писали “*водолѣй*”), и “*грамотей*”» [Грот 1894: 65]).

Наш материал показывает устойчивое написание *апрѣль*, еще одна частотная в наших источниках лексема – «копейка», для которой академик рекомендует Е, хотя «и въ немъ безъ всякой причины пишутъ большею частью ъ» [Грот 1894: 65]. В нашем материале в подавляющем большинстве случаев используется сокращение (*коп.* или *к.*), но в нескольких употреблениях слова целиком отмеченного академиком колебания в написании не зафиксировано: «Понизить январьскую среднюю цѣну на тяжелую нефть на 3 съ лишнимъ *копейки*» [ОБК-16: 69]; «...путемъ вычитанія изъ послѣдней 0, 375 *копейки*»; «...разницей между цѣной нефти на заводахъ и въ Балаханахъ опредѣлена в 1, 250 *копейки*» [ОБК-16: 99].

Грот предлагает безальтернативное написание Ъ во многих флексиях (к примеру, в предл. п. ед. числа сущ. муж. и ср. рода и предл. падежах «именъ съ жен.

окончаниями *а/я*» [Грот 1894: 66]. Это правило регулярно отражается и в нашем материале, в том числе в именах собственных (на Волгѣ, на Окѣ, въ Н.-Новгородѣ, въ Черновцѣ, по Волгѣ, въ Самарѣ, въ Петроградѣ), в местных топонимах: *въ Тифлисъ, на Биби-Эйбатѣ, въ Черномъ Городѣ*¹ – и в разных условных названиях: на Бакинской Биржѣ, при Бакинской Таможнѣ, при Биржевомъ Комитетѣ, въ «Правительственномъ Вѣстникѣ», въ Бакинской Городской Управѣ.

К флексиям Грот относит также употребление Ъ в склонении местоимений (а именно, в дат. и предл. п. личных местоимений *я, ты* и возвратного местоимения *себя: мнѣ, тебѣ, себѣ*, и в творительном падеже местоимений *кто, что, тот, весь: кѣмъ, чѣмъ, всѣмъ*, и «во всехъ падежахъ множ. ч. двухъ последнихъ: *тѣ, тѣхъ, тѣмъ, тѣхъ, тѣми;* *всѣ, всѣхъ, всѣмъ, всѣми*» [Грот 1894: 67]) и имен числительных, в сравнительной степени прилагательных, в ряде глагольных форм, в некоторых существительных, производных от церковно-славянских глаголов и т. д. Анализ бакинских изданий показал, что и эти разделы правил не вызывают у издателей сложностей; ни одного отступления нами не обнаружено.

Хотя сторонники реформы письменности и говорят о необходимости изъятия буквы Ъ из русского алфавита, но у образованных носителей языка сложностей при выполнении правила нет. Рекомендации Я.К. Грота относительно употребления Ъ не столько носили декларативный характер, сколько были результатом наблюдений над реальной практикой письма второй половины XIX в. Мы склонны думать, что недовольство современников вызывало само правило: его громоздкая и не вполне логичная структура, наличие многочисленных исключений и, наконец, сам характер его изложения в руководстве Грота. Возможно, если бы история реформирования русской письменности в XX в. пошла по другому пути (а именно – по пути переформулирования самих правил), буква Ъ не стала бы главным объектом нападков со стороны современников и, возможно, сохранилась бы в русском алфавите по сей день как элемент словарной зоны.

Другим правилом, показывающим ориентацию Грота на узус, будет принцип написания приставок на З/С. К концу XIX в. установилось правило, когда «въ слитном употребленіи ихъ передъ безголосными *к х п т ф*, передъ шипящими *ч ш щ* и передъ *ц* пишутъ по произношенію: *вос, ис, нис, рас* <...>. Только передъ *с* всегда удерживается *з*: *возстаніе, изсохнуть, разсуждать*» [Грот 1894: 47]. Грот также фиксирует нераспространение данного правила на приставки *без* и *чрез*, в которых всегда сохраняется *З*.

Действительно, в исследованных текстах сохраняются написания *З* перед звонкими и *С* перед глухими для приставок «вос/з-», «ис/з-», «нис/з-», *рас/з*: въ *распоряженіи, расходовъ, избранныя, переизбиралься, разработанъ, истекшій* и т. д. Приставки «без-» и «чрез-» пишутся всегда одинаково, не изменяются перед разными по глухости-звонкости согласными: *обезпеченные, безсрочные, безправіи, бесплатной, безземельныхъ, чрезвычайныя*². Перед *С* в соответствии с правилом Грота «*всегда удерживается З*»: *разсмотреніе, рассмотрены, разстроенной, возстановлена, безспорныхъ*. Таким образом, формулировка правила и реальное употребление не противоречат друг другу.

¹ Черный город (азерб. Qara Şəhər) – название восточных районов города Баку, бывших в конце XIX – начале XX в. его пригородами, где были сосредоточены предприятия нефтяной промышленности. Сегодняшним читателям беллетристики название известно из популярного романа Б. Акунина, но в исследуемый нами период, безусловно, было местным топонимом.

² Других лексем с приставкой «чрез-» нам не встретилось.

Однако есть одно написание, где рекомендация и практика письма не совпадают, так как Грот в некоторых случаях позволяет себе сформулировать правило исходя из своих лингвистических взглядов. Это объяснение написаний слов «расчесть», «расчеть», «разсчитать», «разсчитывать», «потому что составъ слова понимается различно» [Грот 1894: 47]. Объяснение этих исключений обществом не принимается, во всех наших источниках употребляется только написание *разсчесть*, хотя именно такой вариант сам Грот считает принципиально неверным («начертаніе «разсчесть» неправильно, какъ показываетъ соединеніе того же глагола *честь* съ другими предлогами: *вы-честь*; *вы-четь*») [Грот 1894: 47]. Можно говорить о том, что именно лингвистический подход к правилу менее понятен, чем написание, сложившееся на основе узуальных предпочтений грамотных людей¹.

Тот же подход отмечен во всех написаниях, которые лингвистами начала века предлагаются для упрощения. Единственным исключением, свидетельствующим о тенденции к сокращению букв в самой практике письма, будет частая замена *Ө* на *Ф*: имена собственные, которые в справочнике Грота рекомендуется писать с *Ө*, в наших источниках регулярно употреблены с *Ф*. Больше всего таких имен встретилось в ОВК-15: Голубевъ Василій *Федоровичъ*, Михайловъ *Тимофей* Николаевичъ, Никитинъ Павелъ *Тимофеевичъ*, Циммерманъ Александръ *Федоровичъ*²; а в ОББК-16 часто встречается упоминание о *Ф.Ф. Скрѣпинскомъ*³; единственную отмеченную букву *Ө* мы встретили в том же тексте – *С.Ө. Егановъ* (с. 9), однако имени этого общественного деятеля нам, к сожалению, узнать не удалось. Можно с уверенностью говорить, что буква *Ө*, в отличие от *Ѣ*, сама утрачивалась в русском гражданском письме и без участия филологов-реформаторов.

Необходимо заметить, что при работе над материалом нами был использован метод сплошного анализа, а не выборка по отдельным правилам. Такой подход к разбору орфографии традиционно используется для текстов периода XI–XVII вв., а вот для источников XVIII–XX вв. этот метод применяется реже [Николенкова, Сметанникова 2016]. Однако именно такой подход и дал возможность выделить ту орфографическую зону, которая названа зоной «стихийной» кодификации. В нее входят написания, которыми кодификаторы специально не занимались, считая их, вероятно, периферией орфографии. Но в текстах эти употребления встречались регулярно, поэтому авторы их вынуждены были сами вырабатывать нормы правописания.

В бакинских деловых текстах можно выделить два основных объекта такой «стихийной» кодификации – собственные имена восточного происхождения и названия предприятий, организаций и должностей. Я.К. Грот сформулировал основное правило про имена собственные – они пишутся с большой буквы [Грот 1894: 88], однако правило регулировало написание в первую очередь русских имен. В разделе о написании заимствованных слов [Грот 1894: 75–86] он делит имена (в том числе имена собственные) на обрусевшие и «чуждые» (*Fremdwörter*). Грот отмечает, что «мы часто лишены возможности написать имя иностранного происхождения так, чтобы можно было угадать его подлинную форму» [Грот 1894: 76]. Разбирая далее проблемы в передаче написаний разных иностранных

¹ Сегодня, несмотря на логичность предлагаемого кодификаторами написания *парашут, узус гласует за букву Ю в этом слове.

² В выделенных именах в указателе Грота *Ө* [Грот 1894с: XXXVIII].

³ Те же инициалы отмечены еще в одном проанализированном тексте: В Бакинский биржевой комитет: [Докл. записка о состоянии Касп. судоходства]. Вероятнее всего, речь идет о Федоре Федоровиче Скрепинском (1880–1973), видном бакинском промышленнике.

слов (специальному разбору подвергаются греческие, французские, английские, немецкие имена), Грот совершенно не затронул в своем руководстве ни одной проблемы, связанной с написанием не русских по происхождению имен жителей Российской империи. В многонациональном государстве, где проживали представители разных народов, автор справочника по правописанию этого вопроса не поднимал. Авторам и издателям (в том числе и бакинским) приходится самостоятельно решать данные вопросы, основываясь во многом на своей лингвистической интуиции.

Эти элементы «восточного» происхождения и в Правилах 1956 г. не перечислены в большом объеме [Правила-56, §96], хотя проблема написания китайских имен отмечена. В определенной степени эту проблему решили справочники Д.Э. Розенталя, а наиболее подробный разбор дан в современном академическом справочнике. В [Правила-2006] написанию «составных частей арабских, тюркских, персидских имен, обозначающих социальное положение, родственные отношения и т. п., а также служебных слов» внутри этих имен посвящен §161. Перечислены такие «составные части»: *ага, ад, ал, аль, ас, ар, аш, бей, бек, заде, зуль, ибн, кызы, оглы, оль, паша, уль, хан, шах, эд, эль* и др. Примеры рекомендуют писать их в основном через дефис. Стремление унифицировать такие написания без всякого желания разобраться, какую роль несет каждый элемент в структуре имени «восточного» происхождения, не соответствует той логике стихийной кодификации, которая складывалась в начале XX в.

Наиболее распространенным в наших текстах оказался элемент «бек». Входя в систему титульных восточных имен [Hüseynova 1992: 32], он распространен в списках входящих в разные общества граждан Баку – людей известных и богатых. В текстах представлены 4 варианта написания:

<i>раздельно, строчная</i>	Хосровь бекъ, Аббась бекъ оглу, Сулейманъ бекъ, Кербала Агаси бекъ, Гаджи Насрулла бекъ, Фарухъ бекъ, Султанъ бекъ, Мустафа бекъ, Халыхъ бекъ, Теймуръ бекъ, Асадулла бекъ, Искендеръ бекъ, Азизъ бекъ, Мамедъ бекъ, Рустам бекъ, Абуталыбъ бекъ, Васидъ бекъ
<i>раздельно, прописная</i>	Ахмедъ Хан Кадыръ Бекъ, Гаджи Мехти Кули Бекъ, Баширь Бекъ, Ага Шариф Бекъ, Бала Бекъ, Ибрагимъ Бекъ, Исмаиль Бекъ*, Хосровъ Бекъ
<i>дефис</i>	Исмаиль-бекъ, Мешади-бекъ, Иса-бекъ, Исмаиль-бекъ, Ага-бекъ
<i>слитное</i>	Исабекъ, Агабекъ

* Фамилия этого члена Общества Взаимного кредита Сафар-Алиевъ. Скорее всего, это директор общества; в документах в том же издании он подписывается как Исмаиль-бекъ.

Самым распространенным можно считать раздельное написание, при этом отмечается вариативность в употреблении строчной и прописной буквы. Написание через дефис распространено меньше. Во многом такая тенденция складывается в результате записи азербайджанских имен русскоязычными жителями Баку¹, которые, не владея в должной мере языком, все же понимали статусность именованного с элементом «бек» и стремились к раздельному написанию. А прописная буква

¹ Интересные материалы о том, как происходила перепись в Баку в 1913 г. и каким образом записывались жители мусульманских кварталов, мы нашли в издании [Перепись-13].

возникла, безусловно, в силу общей тенденции к распространению прописной буквы в именовании лица с высоким социальным статусом¹.

Знакомство со значением элементов восточного имени отмечено при написании элемента «оглы» – именование мужчины по отцу, принадлежность определенной семье². Русификация имен в начале XX в. уже начинала осуществляться, однако употребление формы отчества все же встречается довольно редко, к примеру: Ахмедовъ Мамедъ *Асадуллаевичъ*, Бабаджановъ Амбарцумъ *Бабаевичъ* (ОВК-15). Чаще мы имеем такие номинации: Ага Баба *оглы* Гаджи Баба, Абасъ бекъ *оглы* Гаджи Мурса, Абдулла *оглы* Гаджи Исламъ, Аги Гули *оглы* Гаджи Вагаб, Алиевъ Паша Зарбали *оглы*, Алиевъ Гаджи Ага Нуръ Али *оглы*, Бабаев Мустафа Баба *оглы*, Гюль Мамедъ *оглы* Пиръ Мамедъ, Имам Али *оглы* Усейн Кули Алиевъ, Мамедъ Рагимъ *оглы* Кербалай Али.

Встречается и вариант «оглу», хотя и реже: Исрафилъ *оглу* Исмаиль. Разница между «оглу» и «оглы» состоит лишь в приеме передачи перевода слова «oğlu»: *оглы* переводится на русский язык при помощи транскрипции, где упор делается на точное произношение на исконном языке, а *оглу* транслитерируется.

Другие элементы восточных имен стихийными кодификаторами единообразно пишутся с прописной буквы и отдельно, хотя имеют разный статус. Одни называют титулы, должности (ага, хан, султан, шах, амир), другие – почетные звания, которые даются за заслуги и достижения, они связаны с арабской культурой (скажем, гаджи – человек, который совершил священное паломничество в Мекку (хадж) [Hüseynova 1992]). Мы не знаем, насколько хорошо знали носители русского языка в Баку значение этих элементов, но стихийная кодификаторская деятельность предлагала исключительно раздельное написание с прописной буквы: Ага Муса, Ага Баба, Ага Рагимъ, Юсуф Ага, Ага Гани, Аскеръ Алиевъ *Гаджи* Саламъ, Бабаевъ Кичикъ Мирза Ага, Алиевъ *Гаджи* Ага Нуръ Али *оглы* (ОВК-15); Ага Сафаръ (ОСНП-16); Ага Баба, Ага Муса (ОББК-17) и др.

Надо заметить, что результаты наших наблюдений могут быть полезными и для современных орфографистов, так как сегодня мы имеем дело с иной ситуацией. Если в начале XX в. азербайджанский язык пользовался в первую очередь арабским алфавитом, то сегодня выстроена система латинской письменности, установлены правила написания азербайджанских имен, что требует в том числе выстраивания логики транслитерации этих имен на русский язык³.

Еще одно примечание к §161 [Правил-2006] касается дефисного написания начальной части «Тер-» в армянских фамилиях. Многонациональный Баку населяло большое число армянского населения, уже в начале века элемент *Тер-* в этих фамилиях писался через дефис: *Терь-Азарьевъ*, *Терь-Акоповъ*, *Терь-Арутюновъ*, *Терь-Григорьевъ*, *Терь-Захарьянцъ*, *Терь-Саркисовъ*, *Терь-Иоаннесянцъ*, *Терь-Карапетовъ*, *Терь-Микаелянъ*, *Терь-Огановъ*, *Терь-Степановъ*. Однако также пишутся и другие элементы восточных имен: «Меликъ-», «Ханъ-», «Шахъ-», «Ширъ-» перед основной фамилией: *Меликъ-Аллахвердовъ*, *Меликъ-Дадаевъ*, *Меликъ-Марутовъ*, *Меликъ-Мирзахановъ*, *Меликъ-Степановъ*, *Меликъ-Тадиевъ*, *Меликъ-Шахназаровъ*, *Миръ-Бабаевъ*, *Ханъ-Аговъ*, *Шахъ-Алиевъ*, *Ширъ-Алиевъ*.

¹ Об этом речь пойдет ниже.

² Не нашлось, к сожалению, ни одной «кызы», что, конечно, имеет не лингвистический характер.

³ Заметим, что в самой первой сноске этой статьи мы, записывая имя одного из авторов – Тахирзаде Айшанды Мазахир гызы, дважды нарушили §161 Правил-2006. Нами слитно написан элемент «заде», являющийся частью фамилии, а раздельно – «кызы», указывающий на аналог отчества.

Опорой таких написаний, без сомнений, оказывается сформулированное Гротом правило написания иностранных элементов, предшествующих фамилии. Некоторые из них всегда писались слитно – *Лафайэть* [Грот 1894: 86], некоторые всегда через дефис: *Сентъ-Бёвъ* [там же: 78], *Санъ-Реми* [Грот 1873: 21]. Сам Грот употребляет слитно элемент «Фон» (*Фонвизинъ* [Грот 1894: 112]), но известно и написание *Фонъ-Визинъ*¹. Таким образом, отмечена такая тенденция в зоне «стихийной» кодификации имен собственных: авторы текстов и издатели пытались найти в руководствах по правописанию идеи для передачи имен собственных «восточного» происхождения, но в целом ряде случаев им приходилось всё же принимать самостоятельные решения.

Второй зоной стихийной кодификации оказываются названия разных должностей и организаций, где перед издателями встают два вопроса: употреблять кавычки или нет; сколько прописных букв использовать в названии. В правилах Грота есть раздел о написании названий высших государственных и ученых учреждений в России и различных обществ: «если названіе состоитъ из двухъ или несколькихъ словъ, то большою буквою можетъ быть отмечаемо или только первое, или и второе» [Грот 1894: 90]. Это соответствует общей установке Грота на необходимость исключения из письма слишком частого употребления прописной буквы, которую он считает «роскошью письма», создающей «пестроту» [Грот 1894: 87]. За время существования в русской письменности прописных букв (крайне редко они начинают употребляться в XVII в., очень неупорядоченно в XVIII в. [напр. Николенкова 2014]) сложилась устойчивая тенденция использовать их даже в большем числе мест, чем предлагали лингвисты.

Кавычки в тексте руководства Грота употреблены при выделении цитаты и прямой речи (в правиле о двоеточии: «Швейцаръ поразилъ его словами: “не приказано принимать”. (Гог.)» [Грот 1894: 108]). На следующей странице есть ссылка к употреблению кавычек именно в этой ситуации: «Передъ началомъ и при концѣ приводимыхъ авторомъ чужихъ словъ, заглавій и т. п. обыкновенно ставятся кавычки, или вносные знаки. При цитатахъ нужны кавычки только тогда, когда выписка дѣлается слово въ слово» [Грот 1894: 104]. Фактически знак кавычки соседствует с двоеточием, тогда как вопрос об использовании кавычек без двоеточия в принципе не обсуждается.

В исследованных источниках наблюдается тенденция к избыточному употреблению прописных букв вопреки всем рекомендациям Грота. Прописными оформляются и сами названия обществ (*Бакинское Общество Взаимнаго Кредита*, *Бакинский Биржевой Комитетъ*, *Бакинская Биржа* и т. д.), и любые структуры, имеющие отношение к его деятельности: *Оценочная Комиссія*, *Правленіе* и *Совѣтъ*, *Уставъ Общества*, *Общее Собраніе*, *Центральный Банкъ Общества*, *Ревизионная Комиссія*, *Кладовая Общества*, *Гл. Бухгалтеръ (ОВК-15)*, *Котировочная Комиссія*, *Товарищъ Председатель*, *Биржевые Маклеры (ОББК-16)*. Высшие должности и государственные организации оформляются с прописных, к примеру, в УКБТ-16: *Совѣтъ Министровъ*, *Министръ Торговли и Промышленности*, *Министерства Путей Сообщенія и Финансовъ*, *Бакинская Городская Управа*, *Государственный Банкъ*, *Намѣстникъ Императорскаго Величества на Кавказѣ*, *Экспедиція Заготовленія Государственныхъ Бумагъ*. Есть случаи использования всех прописных букв, например, для слов с корнем «император»: со дня рождения ИМПЕРАТОРА

¹ dlib.rsl.ru/viewer/01003661645#?page=2

Александра 2-го, Отдел ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Географическаго общества (ОББК-16)¹.

Отсутствие четких рекомендаций привело в итоге к тому, что все элементы в любом именовании должности или организации оказываются написанными с прописных букв. Эту тенденцию мы отмечаем и в современном письме, когда правило нормализует прописную букву только в первом слове именовании, а узурпаторское употребление стремится к использованию прописной в каждом из слов, входящих в номинацию².

Названия организаций (торговых домов, акционерных обществ) пишутся как с кавычками, так и без, например:

Без кавычек	Агриевы бр. Торговый Домъ, Сагивъ и К ^о Торговый Домъ, Тв-во Абиянцъ и К ^о , Торг. Домъ Бр. Захарьенко, Торг. Домъ Бр. Гуммель, Торг. Домъ Векессеръ и К ^о , Торг. Домъ Л.И. Маиловъ и С-вья, Т./Д. Кулибековъ и Н. Мамедовъ
С кавычками	Русское Товарищество «Нефть», «Арамаздъ» Нефтепр. О-во, Тв-во «Масистъ», Тв-во «Соучастники», О-во «Олеанафтъ», «Балаханы» О-во, «Волга» Пароход. Общество; «Арванитиди Бр.» Т. Д., «Бенкендорфъ и К ^о » Т. Д., «Гаджиевъ А. и Джабаровъ Р.» Т. Д., в фирмѣ «Густавъ Листъ»

Надо сказать, что колебания есть в одних изданиях (ОВК-15, например), тогда как в других (УКБТ-16) издателями вопрос решен в пользу кавычек (даже на обложке издания они использованы; см. ил. 2). При этом сначала, по всей видимости, издатели придерживались правила неиспользования кавычек при имени собственном, закавычивая лишь условные имена, однако быстро отказались от этой идеи (Торг. Домъ «Братья Степунъ» в ОВК-15, где следование этому правилу наиболее последовательно).



Ил. 2. Устав Акционерного общества «Кавказское буровое товарищество»

Другую попытку сформировать собственное правила постановки кавычек мы видим в ОББК-17, где длинные названия, включающие слово «общество», вариативны в написании. Если слово «общество» единственное в номинации, название употреблено без кавычек: «...по вопросу предоставления права вывоза въ Персію керосина въ количествѣ 30.000 пуд. въ мѣсяцъ Восточно-Кавказскому Акціонерному и Торговому О-ву, которое, какъ оно заявляетъ, производить до 8.000.000 пуд. керосина в годъ» (с. 34). Если есть дополнительное слово, родо-видовое обозначение, тогда «общество» оказывается внутри названия и заключается в кавычки: Нефтепромышленное Предпріятіе «Каспійско-Черноморское Общество». В результате мы наблюдаем

¹ Отметим, что написание всеми прописными буквами устойчиво связывается сегодня с интернет-коммуникацией.

² По правилам необходимо писать Государственная дума, но во всех федеральных документах и официальных справочниках фигурирует Государственная Дума; по аналогии пишут разные областные и городские официальные учреждения.

неупорядоченность в таблице на страницах 1–4, где перечисляются члены бакинского биржевого общества: «Бакин. Кредитное Общество» / Бакинское Нефтяное О-во, «Каспій Машиностроит. Заводъ» / Саруханово-Куринское Акц. Об-во; «Тв-во Кіевскаго Сахаро-Рафинанднаго Завода» / Т-во Маріинскаго сахаро-рафинанднаго завода. Пользоваться стихийным правилом оказалось неудобно, единая установка не выработана. В данном тексте можно говорить о зоне определенной устойчивости и зоне вариативности, где действует не правило, а свободный выбор. Итак, очевидно, что выработка правила употребления прописных букв и кавычек в названиях происходила именно в результате деятельности самих практиков письма, а не под влиянием орфографистов.

Наше исследование помогло несколько под другим углом посмотреть на предрформенную ситуацию в России. Грамотная часть общества не желала упрощения и изменения письма; такая консервативная позиция имеет объяснение: правила действуют в изданиях на русском языке в разных регионах Российской империи. Отказ от регламентированного правила в пользу упрощения, конечно, не может привлекать эту часть интеллигенции. Однако именно эта грамотная часть общества не пытается воздействовать на лингвистов, чтобы актуализировать необходимость обращения к иным, не разбираемым орфографистами правилам письма. Не исключено, что перенос внимания на выделенные нами зоны, где проходила стихийная кодификация, заставил бы филологическую общественность начала XX в. по-иному посмотреть на проблемы русской письменности.

ЛИТЕРАТУРА

Григорьева 2004 – *Григорьева Т.М.* Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.). М., 2004. 456 с.

Грот 1894 – Русское правописание. Руководство, составленное по поручению Второго отделения Императорской Академии наук академикомъ Я. К. Гротомъ. 11-е изд. СПб., 1894. 120 с.

Николенкова 2014 – *Николенкова Н.В.* Написание географических названий в истории русского литературного языка: практика письма и предложения Я.К. Грот// Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. М., 2014. Т. 2. С. 97–106.

Николенкова, Сметанникова 2016 – *Николенкова Н.В., Сметанникова О.И.* «Фармакопепя российская» как иллюстрация к орфографической ситуации начала XIX в. // V Селищевские чтения: Международный сборник научных трудов, посвященный 130-летию со дня рождения А.М. Селищева. Елец, 2016. С. 74–81.

ОРФ 1912 – Постановление Орфографической подкомиссии. СПб., 1912. 10 с.

Перепись-13 – Перепись населения 1913 года. Баку, 1916. 164 с.

Правила-56 – Правила русской орфографии (1956). new.gramota.ru/spravka/rules/130-mtz (дата обращения: 11.04.2017).

Правила-2006 – Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник / Под ред. В.В. Лопатина. orthographia.ru/ (дата обращения: 11.04.2017).

Руководство 1858 – Руководство по употреблению буквы ъ и знаков препинания. СПб., 1858. 111 с.

Hüseynova 1992 – *Sevinc Hüseynova.* Titulların funksiyası // Azərbaycan onomastik problemlərinə həsr olunmuş IV elmi-nəzəri konfransın materialları. Bakı, 1992.

REFERENCES

- Census-13th – Census of 1913. Baku. 1916. 164 p.
- Grigoryeva 2004 – Grigoryeva T.M. (2004) Three Centuries of Russian Spelling (18–20th centuries). Moscow. 456 p.
- Grot 1894 – Russian Spelling. A Handbook by Academician Y.K. Grot, Commissioned by the Second Division of the Imperial Academy of Sciences. 11th ed. St.-Petersburg. 1894. 120 p.
- Guide 1858 – How to Use the Russian Letter Ъ and Punctuation Signs. St.-Petersburg. 1858. 111 p.
- Huseynov 1992 – Sevinj Huseynova Titulların Functions. In: Azerbaijan Onomastics. Proceedings of the 4th Scientific Conference. Baku. 1992.
- Nikolenkova 2014 – Nikolenkova N.V. Spelling of Geographical Names in the History of the Russian Literary Language: Practicing Spelling and Syntax. Ya.K. Grot. In: Works of the Vinogradov Russian Language Institute. Moscow. Moscow. 2014. Vol. 2, pp. 97–106.
- Nikolenkova, Smetannikova 2016 – Nikolenkova N.V., Smetannikova O.I. “The Russian Pharmacopoeia” as an Illustration of the Spelling Situation of the in the Early 19th century. In: V. Selishchev Readings. International Collection of Scientific Papers Dedicated to the 130th Anniversary of A.M. Selishchev’s Birth. Yelets. 2016, pp. 74–81.
- RUF 1912 – Spelling Subcommittee’s Resolution. St.-Petersburg. 1912. 10 p.
- Rules 56 – Rules of Russian Spelling (1956). new.gramota.ru/spravka/rules/130-mtz (date of access: 11.04.2017).
- Rules 2006 – Rules of Russian Spelling and Punctuation. Full Academic Handbook / Ed. by V.V. Lopatin. orthographia.ru/ (date of access: 11.04.2017).

Сведения об авторах:

Наталья Владимировна Николенкова,
канд. филол. наук
доцент
кафедра русского языка
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова,
член Орфографической комиссии при ИРЯ РАН

Тахирзаде Айшанда Мазахир,
магистр филологии,
выпускница Филиала МГУ имени М.В. Ломоносова
в г. Баку 2017 года

Natalia V. Nikolenkova,
PhD
Associate Professor
Department of the Russian Language
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University,
Member of the Orthographic Commission at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS
natanik2004@mail.ru

Tahirzade Ayshanda Mazahir,
Master of Philology
Graduate of the Baku Branch of Lomonosov Moscow State University
2017

The Russian Spelling Reform in the Early 20th Century and Its Influence on Publishers in Baku in 1915–1917

П.В. Балдицын

Новаторство поэтики в рассказах Джина Тумера из сборника «Тростник» (1923)

Аннотация: В статье представлен анализ нескольких лирических миниатюр и рассказов из сборника Джина Тумера «Тростник» (1923) и выявлена система средств и приемов, почерпнутых автором из лирики и народной песни: это повтор и нагнетание определенных мотивов, насыщенность ярких образов, построенных на параллелизме человека и природы, метафора, сравнение, метонимия, символ, инверсия, эллипсис и оксюморон. Кроме того, в них использовано столкновение и смешение различных дискурсивных практик – стихов и прозы, информативного и поэтического стиля, остроиндивидуальной и коллективной речи. Вся эта палитра втиснута в форму очень короткого рассказа, который вследствие этого обретает черты музыкального произведения, печальной песни или блюза.

Вместе с тем произведения Тумера не утратили основных функций эпического повествования в жанре рассказа: в каждом из них представлен живой характер и его история в определенном контексте эпохи расовой дискриминации и сегрегации на американском Юге после рабства, показано разрушительное и убийственное воздействие расовой ненависти и наживы. Жанр рассказа, таким образом, стал синтезом лирических, драматических и повествовательных форм.

Ключевые слова: Джин Тумер, «Тростник», синтез лирических и повествовательных форм, смешение жанров, образность, символизм

Abstract: The article studies several stories and lyrical sketches by Jean Toomer. The focus is on the selection of short stories “Cane” (1923). In his works Toomer largely exploits lyrical genres and folk songs – forced leitmotives, rich imagery, reiterations, metaphor and comparison, symbol and metonymy, inversion, ellipsis and oxymoron; various discursive forms and practices – verses and prose, informative and poetical, personal and collective speech. All of this is squeezed into very short stories which look like musical pieces, songs or blues.

Meanwhile, the stories in “Cane” have all elements of epic narration – the author vividly portrays his characters, puts their real-life stories in a historic context, and shows how they survive in a society full of sins and vices.

Key words: Jean Toomer, “Cane”, lyrical prose, discursive practices, literary genres, imagery, symbolism

Джин Тумер вошел в американскую литературу как автор сборника «Тростник» (1923), который включал в себя произведения различных жанров – стихи, лирические миниатюры, очерки, рассказы и небольшую повесть-драму. Его сразу же высоко оценили критики. Писатель Уолдо Фрэнк в предисловии к этой книге назвал ее «предвестником литературной зрелости [американского] Юга... предвестником новой литературной силы»¹. По его мнению, Тумер воспринимает Юг не как южанин, и не как противник южан, и не как негр, но как поэт. «Для Тумера Юг – не проблема для разрешения, а поле красоты для воспевания». «Придавать форму красоте – вот его главный стимул, он делает это непринужденно и просто...». На следующий год после выхода книги Тумера критик и поэт Уильям Брэйтвейт, представитель негритянской расы, превознес его как «первого художника черной расы», счел его «яркой утренней звездой нового дня этой расы в литературе»². С этого момента связь писателя с движением, которое называли «Гарлемским ренессансом» или «Возрождением нового негра», утвердилась в американской критике прочно и бесповоротно.

На него возлагали большие надежды вдохновители и творцы этого движения, однако он себя не считал негром. Да, его дед был известным мулатом, офицером армии северян, который стал губернатором Луизианы и вошел в историю США как первый афроамериканский губернатор. Надо сказать, что писатель носил другое имя от рождения – Натан Юджин Пинчбек Тумер. Это потом он стал называть себя иначе. Он вырос в столице страны, в Вашингтоне, где жизнь сильно отличалась от южного захолустья, и до восемнадцати лет считал себя скорее белым, чем черным. Однако проведя два месяца осенью 1921 г. в сельской глубинке штата Джорджия, Тумер проникся судьбой этого народа и этой земли, расколотой расовым конфликтом, сумел переплавить свои впечатления в книгу, которую признали шедевром, «совершенно уникальной вещью» в литературе США. Больше никогда он не смог повторить свой взлет, хотя не прекращал писать и после него.

«Тростник» не пользовался успехом у читателей, но не был забыт критикой. Его переиздали еще раз при жизни автора (в 1927), но серьезных исследований не было. В своей этапной монографии «Негритянский роман в Америке» (два издания – 1958 и 1965) Роберт Боун оценил книгу Тумера весьма высоко, поставив ее вровень с «Сыном Америки» Ричарда Райта и «Человеком-невидимкой» Ральфа Эллисона³. Однако настоящее возрождение Тумера произошло только после его смерти, когда в 1967 г. его главный сборник был переиздан в условиях подъема этнического самосознания темнокожих. Некоторые критики назвали это «Вторым ренессансом» афроамериканской культуры. С того времени в США появилось множество статей и несколько книг о нем, основная волна – в 1970–1980-х гг.

В нашей стране критических работ об этом писателе до самых недавних пор не было, если не считать редкие упоминания, вроде резкого выпада М.И. Беккер в ее книге «Прогрессивная негритянская литература» (1957), где Тумер назван «одним из апологетов “чистого искусства”» и буквально сказано, что в его новеллах «за тонкими нюансами света и тени окончательно теряется смысл повествования»⁴. Его имени не нашлось места ни в библиографическом справочнике В.А. Либман «Американ-

¹ *Waldo Frank*. Foreword [to the 1923 Edition of *Cane*]. Цит по: *Toomer Jean*. *Cane: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism* / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. P. 139.

² *Braithwaite William Sidney*. *The Negro in American Literature* // *Crisis* 28. 1924. September. P. 208.

³ *Bone Robert*. *The Negro Novel in America*. Rev. ed. New Haven and Lnd: Yale University Press, 1965. P. 81.

⁴ *Беккер М.И.* Прогрессивная негритянская литература США. Л.: Советский писатель, 1957. С. 115–116.

ская литература в русских переводах и критике»¹ (1977), где лишь в указателе упомянуты три публикации его стихов; ни в сборнике кратких биографий «Писатели США» (1990)². И лишь в последние годы стали появляться нечастые исследования. В 2005 г. Е.В. Шустрова опубликовала статью об использовании концептуальных метафор в его произведениях³, а в 2008 защитила докторскую диссертацию, куда вошел целый параграф на эту же тему. В работах О.Ю. Пановой встречаются отдельные высказывания и целые страницы о Тумере. Так, в ее статье о творчестве Шервуда Андерсона (2009) дана развернутая характеристика: «Джин Тумер сумел соединить сложность и утонченность модернистского письма с характерной для черной расы естественностью, ритмичностью, гибкостью и грацией...»⁴. Кратко упоминает писателя и его главный сборник А.Ф. Кофман в своей главе о «Гарлемском ренессансе»⁵ в академической истории литературы США. Наконец, в 2013 г. в том же издании увидел свет общий очерк творчества Джина Тумера, написанный М.М. Кореневой. В нем есть тонкий и содержательный анализ его рассказов, выделена «роль памяти как принципа и инструмента... создания целостного текста», рассмотрена роль рассказчика и характер образности, дан анализ многих его произведений⁶. Однако задача исследования системы новаторских приемов в лирической прозе Тумера по-прежнему остается актуальной. Этому и посвящена наша статья.

Можно согласиться с одним из самых авторитетных американских исследователей Тумера Д. Тернером в том, что «Тростник» «получил всеобщее признание как литературный шедевр Гарлемского ренессанса», а «в отношении стиля Тумер шел в авангарде своего поколения»⁷. Многие критики связывают его также с модернизмом, а некоторые – и с «потерянным поколением». Что объединяло писателей всех этих направлений послевоенной литературы? Двойной импульс – стремление к обновлению поэтического языка и жажда самобытности, поиски собственного стиля. В чем была разница между модернистами и «почвенниками» вроде Шервуда Андерсона или Джина Тумера? Американские модернисты – Гертруда Стайн, Томас С. Элиот или Эзра Паунд – воплотили в своей жизни и творчестве знаменитый тройной лозунг, вложенный в уста героя Джеймса Джойса Стивена Дедала: «молчание, изгнание, изошренность»; они покинули родную страну и уехали в Европу. Такие писатели, как Шервуд Андерсон и Уильям Фолкнер, выбрали совершенно иной путь – «приникновения к земле», если воспользоваться выражением Достоевского. Их лозунгом стали слова Андерсона, обращенные к начинающему Фолкнеру: «...все что ты знаешь, – это крохотный клочок земли в Миссисипи, откуда ты родом, но и этого

¹ Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография: 1776–1975. М.: Наука, 1977. 452 с. См. указатель: стр. 407.

² Писатели США. Краткие творческие биографии / Сост. и общая ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. М.: Радуга. 624 с.

³ Шустрова Е.В. Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

⁴ Панова О.Ю. «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

⁵ Кофман А.Ф. Гарлемский ренессанс // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 506, 521.

⁶ Коренева М.М. Джин Тумер // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2. С. 546–569.

⁷ Turner Darwin T. Introduction // Toomer Jean. Cane. New York: Liveright, 1975. P. XVI.

достаточно. Это тоже Америка»¹. Правда, тот «кочок земли» в Джорджии, что дал вдохновение и материал для сборника «Тростник», вовсе не был родным для Джина Тумера. И все же это была настоящая почва для творчества.

Однако на этом пути и «почвенники» не отрицали значения иных традиций, как европейских, так и не европейских. В этом смысле пример Тумера показателен. Он был всеяден, его интересовало многое: теория Дарвина и новая наука психология, социализм и натурализм. Искал вдохновение в видениях Уильяма Блейка, в стихах в прозе Шарля Бодлера, в поэмах Уолта Уитмена, но также и в ближневосточной мистике или буддизме. Он восхищался образами Германа Мелвилла и Виктора Гюго, французских поэтов-символистов и английских имажистов, увлекался и новой литературой: читал поэзию Роберта Фроста и Карла Сэндберга, прозу Шервуда Андерсона и Уолдо Фрэнка. Тумер считал себя «примирителем», соединяющим противоположности – и в литературе, и в расовом вопросе. Позднее он провозгласил себя ни белым, и ни черным, а «просто американцем»: «Я написал поэму “Первый американец”, идея которой заключается в том, что у нас в Америке происходил процесс формирования новой расы, и я был одним из первых сознательных представителей этой расы»². Он пытался примирять различия и сопрягать несходное в философском и эстетическом смысле: «В жизни нет ничего чисто материального, все материальное также символично. Белое и Черное. Восток и Запад. Север и Юг. Свет и Тьма. В общем, великие контрасты. Пары противоречий. И я, вместе со всеми другими “я”, примиритель»³.

Может быть, именно это мировоззренческое кредо и стало основой для синтеза лирики, эпоса и драмы, который находим в сборнике Тумера. Источником для его создания, по собственному признанию автора, стали два разнородных события, которые совпали во времени: поездка в Джорджию осенью 1921 г. и чтение рассказов Шервуда Андерсона. Тумер нашел своего учителя на тот момент. Вспомним, что еще два великих писателя его поколения – Эрнест Хемингуэй и Уильям Фолкнер – признали своим наставником Андерсона тоже в 1920-е гг.

В письме к своему кумиру в декабре 1922 г. Тумер писал с восторгом: «Прямо перед отъездом в Джорджию я читал “Уайнсбург, Огайо”. А там, когда я жил в хижине, где из-под половиц выступала почва, я слушал старые народные мелодии, которые негритянские женщины распевали на закате, и ко мне пришел Ваш “Триумф яйца”... “Уайнсбург, Огайо” и “Триумф яйца” – составные части моего роста. Без них трудно представить мое развитие. В Вашем искусстве есть золотая сила, она возникает из творческого возвышения опыта (creative elevation of experience), сколь бы горьким и разочаровывающим он ни был». Начиная писатель пытается наметить свой путь в литературе: «Мне кажется, искусство в наши дни кроме чисто эстетического аспекта имеет и нечто вроде религиозной функции. Это религия, одухотворение непосредственного (a spiritualization of immediate)»⁴. Эта формула: «одухотворение непосредственного» (можно перевести также – «ближайшего, сиюминутного») звучит, может быть, несколько абстрактно, но в ней, безусловно, можно найти нечто общее многим поэтам и писателям «рубежа ве-

¹ Фолкнер Уильям. О Шервуде Андерсоне / Пер. Ю. Палиевской // Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Сост. и ред. А.Н. Николюкина. М.: Радуга, 1985. С. 46.

² *Toomer Jean. The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings* / Ed. by D.T. Turner. Washington: Howard University Press, 1980. P. 121.

³ *Ibid.* P. 54.

⁴ *Toomer Jean. Cane: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism* / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. P. 148.

ков»: «культ мгновения», характерный для символистов и импрессионистов вроде Поля Верлена и Константина Бальмонта, или прямую переключку с Томасом Манном... В своем эссе «Бильзе и я» (1906) молодой немецкий автор, вступая в полемику с критиками его романа «Будденброки» (1901), которые обвиняли его в том, что он просто переносит факты из жизни в литературу, определил суть своего метода в искусстве, используя то же слово: «Одухотворение... вот оно прекрасное слово. Поэта рождает не дар изобретательства, а иное – дар одухотворения»¹.

«Каждый пишет, как он дышит», – пел Булат Окуджава. Дар Томаса Манна оказался эпическим, талант Тумера – лирическим. На это обратили внимание сразу – Уолдо Фрэнк, Шервуд Андерсон и многие другие. Очень удачно это сделал поэт, редактор журнала «Дабл Дилер» и критик Джон Макклор, живший в Новом Орлеане, знакомец Шервуда Андерсона и один из первооткрывателей Уильяма Фолкнера. В письме Андерсону от 22 января 1924 г., через считанные недели после публикации «Тростника», Макклор указал на лирический характер дарования автора: «Что касается Джина Тумера, я совершенно убежден, что как произведение литературы, на долгие времена, “Каринта” гораздо выше “Кабниса”. Я не думаю, что Тумер не может писать рассказы. Я просто думаю, что его наилучшие вещи – лирические, и если он когда-либо достигнет вершин, это должно быть в лирической манере. Он не умеет использовать говор. Он может писать реалистические рассказы определенного рода лучше многих и может выдвинуться в реализме, если того пожелает. Но лирическое выражение собственных настроений он делает совершенным, в своем собственном стиле, наверное, лучше, чем кто-либо другой». Макклор развивает свою идею также и в общем смысле: «Лирический гений не ограничивается поэзией. Роман может быть лирическим, реализм может быть лирическим... “Поэзия” как состояние ума не существует, с точки зрения моей философии. Поэзия – всего-навсего стихи, ритм речи, который достигает состояния музыки. Человеческий дух выражает себя разными путями, и стихи – лишь один из них»².

Лирическое начало стало доминантой смешения жанров в сборнике Тумера. Это еще одно общее место, на котором сошлись, наверное, все критики, писавшие об этой книге. В данной статье речь пойдет о том, какими путями и средствами лирическое начало внедрено в прозаический текст его рассказов. Чтобы выявить систему приемов и средств, использованных в них, ограничимся несколькими лучшими вещами из первой части «Тростника».

Сборник открывает рассказ «Каринта» («Karintha»), который так высоко оценил Макклор. С ним трудно не согласиться: это шедевр и показательный образец стиля Джина Тумера. На самом деле, это не рассказ, а лирическая миниатюра на две странички, которая первоначально входила в состав драмы Тумера «Натали Манн», где служила примером творчества одного из главных героев по имени Натан Мерил (в скобках стоит напомнить, что автор при рождении получил первое имя Натан, и это имя явно обнаруживает автобиографизм героя). Эта пьеса так и не увидела свет при жизни автора, ее впервые опубликовали лишь в 1980 г. Между прочим, при первой журнальной публикации новеллы была пометка: «Читать в сопровождении негритянской народной песни под сурдинку»³.

¹ Манн Томас. Бильзе и я // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1961. С. 11.

² Toomer Jean. Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism, 1988. P. 161–162.

³ Toomer Jean. Karintha // Broom 4. 1923. January. P. 83.

В «Каринте» особенно заметно стремление разрушить границы между прозой и поэзией, между песней и рассказом, между персональным и коллективным словом. Главный предмет изображения – яркий характер героини-негритянки, которая воплощает совершенную красоту, сексуальную притягательность и одновременно драму, порок и преступление. Это печальная песнь в прозе о потрясающей красавице, которая очень рано познала любовь, была много раз замужем, родила ребенка в лесу и, судя по всему, убила и сожгла его. При этом в ней нет никакой дидактики. Убийство незаконнорожденного ребенка – это старая, давно известная история, послужившая сюжетом многих баллад, достаточно вспомнить лишь «Терн» Уильяма Вордсворта.

Начинается текст «Каринты» с песни и завершается ею: «Ее кожа – как сумерки на горизонте с Востока, / Вам ее не увидеть, Вам ее не увидеть, / Ее кожа – как сумерки на горизонте с Востока, / Когда солнце заходит»¹. Один американский критик заявил, что почти все вещи из «Тростника» – это блюзы². Если иметь в виду буквальное значение слова «блюз» как печальной песни, то с этим можно согласиться. Более того, вся книга Тумера элегична по тону и смыслу, о чем он и сам писал. К тому же это четверостишие содержит и формальные особенности блюза как поэтического жанра: в нем дважды повторяются строки. И все же эти стихи явно не фольклор, а стилизация народной песни, а «Каринта» – все же рассказ, пусть и лирический.

В произведениях сборника главным стержнем является не сюжет, а характер, вполне реальный и вместе с тем символический, и он представлен в ярких вещественных образах и метафорах. Надо заметить, что особая насыщенность образов – это важнейшая черта поэтики Тумера. Читая стихи имажистов, он обрел в них главное для себя. Вот его признание: «Их настойчивое стремление к свежести восприятия, к безупречной чистоте и экономности штриха – это было именно то, что я искал. Я почувствовал, что у меня в руках средства для моего собственного творчества»³. Новаторство в прозе рождается из обращения к поэзии. В этом искания Тумера оказались близки тому, что делали в ту же эпоху Андерсон, Хемингуэй и Фолкнер.

Образ черной кожи Каринты, заявленный с первых же строк рассказа, не сразу получает свое символическое объяснение. Чтобы почувствовать его смысл, надо представить себе закат не со стороны пламенеющего Запада, но с Востока, где небо черно. Причем слово, прямо обозначающее цвет – «black», встречается в тексте лишь однажды, и то мельком – в одном из сравнений. Образ Каринты, как и других героинь «Тростника», рождается через сравнения, метафоры и метонимии, постепенно обретая многозначность символа. При этом художник прежде всего использует повтор и нагнетание определенных мотивов, например черноты, но также и другие приемы: суггестивный намек, эллипсис (пропуск важных черт и событий), оксюморон. Черный цвет тела Каринты символизирует одновременно красоту и порок, притягательность и преступление.

История Каринты развернута во времени, но структура текста лирическая, а не повествовательная; в ней нет сюжета как последовательного чередования событий; по известному определению Аристотеля, «трагедия есть подражание действию законченному и целому... А целое есть то, что имеет начало, середину и конец»⁴. Рас-

¹ Ibid. P. 3. Все цитаты из «Тростника» приведены в тексте в скобках по этому изданию.

² *McKeever B.F.* «Cane» as Blues // *Negro American Literature Forum* 4. 1970. July. P. 61–64.

³ *Toomer Jean.* *The Wayward and the Seeking.* P. 120.

⁴ *Аристотель.* Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // *Аристотель и античная литература.* М.: Наука, 1978. С. 123–124.

сказ строится как воспоминание – в прошедшем времени и в третьем лице, но персонажи рассказчика в нем не видно. В тексте сливаются личностный взгляд и память общины.

История Каринты дана как серия впечатлений или ярких картин-вспышек, в ней три фазы роста – с детства и до ранней зрелости. Изначально героиня предстает воплощением совершенной красоты и сексуальной притягательности: «Мужчины всегда желали ее, эту Каринту, даже ребенком. Каринта несла красоту, совершенную, как закат, когда солнце заходит». Здесь в прозе повторяется строчка вступительной песни. Поэтическую метафору дополняет бытовая метонимия: «Старики катали ее “на лошадке” у себя на коленях. Молодые танцевали с ней в шутку, когда им надо бы танцевать со своими сверстницами». В повествовании явно слышен голос общины – очень кратко, в одной-двух фразах: «Боже, даруй нам юность, тайно молились старики. А молодые парни вели счет дням в ожидании, когда она подрастет, чтобы спариться с ними. Этот интерес всех мужчин, желавших малышке созреть побыстрее, ничего хорошего не обещал ей» (стр. 3). Заметно, как легко и просто Тумер сочетает возвышенное с низменным, поэтическое с бытовым, как сталкивает несходные, а то и прямо противоположные слова и речевые практики.

Вторая фаза развития героини так же совмещает ряд природных метафор и бытовых деталей: «Каринта в двенадцать лет была как дикая вспышка, что общала другим, что такое жить». Ее характер раскрывается через развернутый пейзаж, который обретает метафорический смысл: «На закате, когда ветер утихал и сосновый дым от лесопилки обнимал землю, и вокруг видно было лишь на несколько футов, ее внезапный стремительный бег мимо вас был как яркая краска, словно черная птица мелькает на свету». Именно тут единственный раз появляется прямое обозначение черного цвета. Неожиданной кажется такая деталь, как ее голос, «высокий и резкий, от которого уши свербят»; он, казалось бы, звучит диссонансом рядом с образом совершенной красоты, но именно здесь появляется новый мотив – беды и порока. Каринта ведет себя, как обычный ребенок: бросает камни в коров, дерется с другими детьми. «Даже проповедник, который видит в ней озорство, сам себе говорит, что она так же невинна, как хлопка цветок в ноябре» (стр. 3). Тумер остро чувствует двусмысленность, двусмысленность слова. Например, в уста проповедника он вкладывает слово «*mischief*», которое может означать озорство, но также и зло. Его же поэтическое сравнение переключается с одним из последующих в сборнике стихотворений, которое так и называется – «Хлопок расцвел в ноябре». Его завершают строки: «В такой вот сезон хлопок расцвел / Старики испугались, и вскоре нашли в этом / Смысл... / Карие глаза, что любят без страха, / Красота, столь нежданная для этого времени года» (стр. 6; перевожу стихи в прозе, чтобы обнажить их двойственный, туманный смысл. – П.Б.). Надо подчеркнуть, что образ в понимании Тумера загадочен, его еще необходимо понять. При этом поэтические метафоры автор обыкновенно дополняет бытовыми деталями: «Уже слухи о ней поползли. Дома в Джорджии чаще всего из двух комнат. В одной готовишь и ешь, в другой спишь, там и любовь происходит. Каринта видела, слышала, или, возможно переживала, как родители любят друг друга. Любой подражает своим родителям, ведь следовать им – это путь, предначертанный Богом». Бог в данном контексте предстает как сила, что управляет людьми, как веление всякой плоти, а вовсе не духа, но это автор проговаривает

вскользь, мимоходом – и возвращается к быту: «Она играла “в семью” с мальчишкой, и он ничуть не боялся исполнять ее призывы. С этого все началось. Теперь старики уже не могли качать ее на коленях. А молодые мужчины сообразили быстрее» (стр. 4).

Тут текст рассказа перебит повтором двух строчек из вступительной песни. Наступила третья фаза истории, уже в настоящем времени: «Каринта – женщина». И после повтора ключевой формулы о ее красоте, подобной закатному мраку, идут совсем иные сообщения, краткие и разрушительные: «Она имела многих мужей». Она презирает стариков, когда те напоминают ей, как катали ее «на лошадке» на своих коленях. Молодые мужчины гонят самогон, едут в большие города, служат на железной дороге, поступают в колледж – и все для того, чтобы делать для нее деньги. Слово «деньги» повторено дважды, а потом, в финале – еще и в третий раз. Высокий идеал красоты разрушен деньгами, а затем и убийством ребенка. Кульминационное событие рассказа описано намеком, через умолчание и эллипсис, в нескольких косвенных фразах и образах: «Каринта – женщина, у нее был ребенок. Ребенок выпал из ее матки на постель из сосновых иголок в лесу. Сосновые иголки мягкие и душистые. Они пружинят под лапами кроликов... (в скобках замечу, что здесь многоточие – не пропуск текста, а важный знак паузы, поставленный Тумером, и не только здесь, но и во многих других местах. – П.Б.). Рядом была лесопилка. Горы опилок тлели вокруг. За год до этого все загорелось». Тайное преступление не описано вообще, оно представлено косвенно – в образе пожара и сильного дыма, который клубится видениями вокруг деревьев и распространяется по всей долине. Здесь Тумер использует приемы, характерные для народной песни: подхват слов и параллелизм образов человека и природы. Также в описании дыма, охватившего лес и всю округу, он сочетает несколько временных форм, строит его на скачках от простого настоящего к простому прошедшему, и к прошедшему совершенному, и снова – к настоящему. Эта картина завершается сухим сообщением: «Недели спустя, как Каринта вернулась домой, дым был столь густым, что вкус его вы ощущали в воде» (стр. 4). Тяжелый, густой дым от пожара в лесу, с одной стороны, – это явный вещественный след преступления героини, а с другой – символ смятения и распада в ее душе. В рассказах Тумера нет дидактики, но социальный и нравственный смысл событий всегда ощутим. Автор не осуждает своих героев, но не скрывает их падений и преступлений.

Сама суть эпического повествования, будь то роман или рассказ, заключается в объяснении событий, в раскрытии причин и следствий, в открытии неизвестного. В рассказах Тумера происходящее нередко покрыто тайной, и вдобавок подернуто вуалью слов и образов. И развязка у него обычно лирическая: «Каринта – женщина. Мужчины не знают, что душа ее созрела до срока. Они будут приносить ей деньги, они будут умирать, но тайну ее не узнают... Каринта, в свои двадцать лет, несет красоту, совершенную как сумерки, когда солнце заходит». В финале повторяется начальная строфа песни, и одно слово выделено в строчку, оно и завершает текст: «Заходит / Goes down» (стр. 4). Лексема – глагол и наречие со значением «вниз, до конца», – несет особую нагрузку.

В тексте Тумера каждое слово, подробность, деталь обретают глубокий смысл. Сама система средств взята из лирической поэзии. Ощутима имитация напевной речи народной песни, и главным становится яркий пластический образ, как правило взятый из природы. Это подсказано параллелизмом фольклора. Особую роль в прозе Тумера играет метафора и ее «ближайший родственник» – сравнение,

причем сеть метафор, несмотря на их простоту, довольно сложна и прихотлива¹. Наряду с метафорой он применяет и метонимию, однако бытовые детали, вроде «катания на лошадке», устройства сельской хижины или «делания денег», также обретают символический смысл. Этому служит повтор, который у Тумера порой нарочит, но весьма эффективен, а также оксюморон – сочетание несовместимых качеств и черт в одном образе. Есть еще эллипсис – умолчание или пропуск значимых событий или действий, а также инверсия – как в сюжете, так и в образе.

Имитация и символика напевной речи есть в разных рассказах «Тростника». Особенно отчетливо это видно в «Карме» («Carma»), где также есть поэтическое обрамление, трижды повторено четверостишие песни: «Ветер шумит в тростнике. Идем со мной» (с заменой слова «sane» на «sogn», в начале и в конце – «тростник», в середине – «кукуруза»). И это не сюжетный рассказ, а лирика: простые слова складываются в песню, столь же просто разворачивается и текст, он состоит из кратких фраз, ярких картин и всплесков фантазии, каждое предложение звучит весомо, ритмично и зримо: «Карма в комбинезоне, сильная, как мужчина, стоит за коричневым старым мулом, управляет повозкой, едет домой». И тут есть рассказчик, он видит «негритянку на колеснице», что едет по старой и пыльной дороге, которую здесь называют Дикси Пайк: «Солнце, что склонилось над ее плечом, посылает примитивные ракеты в ее сумрачно-мангровое, желтого цвета лицо»; «Издали печальная громкая песня»; «Она не поет, ее тело – песня». Техника текста и присутствие лирического наблюдателя, который видит, как управляет повозкой и поет негритянка, сильная, как мужчина, а потом воображает сцену ее танца чуть ли не в африканских джунглях, напоминает один и самых замечательных фрагментов из «Песни о себе» Уитмена, который начинается: «Двадцать восемь молодых мужчин...» Звукоподражательные слова, выкрики, песня: «сверкают факелы, колдуны, амулеты, шаманы»... И как вывод: «Дикси Пайк выросла из козьей тропы в Африке» (стр. 12). Рассказчик восклицает: «История Кармы – жесточайшая мелодрама», в ней есть любовь и измена, ревность, предательство и обман. Муж Кармы – на каторге, в кандалах, и это ее вина и ее беда. Простые фразы обретают глубокий символический смысл: «Время и пространство не имеют значения на тростниковом поле. Не больше, чем бесконечные стебли» (стр. 13). Муж в оковах, и женщина, сильная, как мужчина, одинокая и непокорная. Еще один банальный и сенсационный сюжет, рассказанный лирическим способом.

В рассказах Тумера простые житейские истории возвышены до поэтической трагедии, как в английской народной балладе или испанском романсе, в них тот же мотив тайны – непостижимости человека и непознаваемости жизни. Их текст развивается на совмещении повествования и цепочки лирических образов, в них нередки обращения к читателю или слушателю, восклицания и повторы, припевы, рефрены и другие способы имитации народной песни. Судьбы героинь рассказов Тумера: Каринты, Бекки, Кармы, Ферн или Луизы – одновременно банальны и поразительны, их образы построены на поэтических преувеличениях и неопределенности. Иногда у них говорящие имена: Карма (Carma, чаще Karma) – на санскрите «судьба», Бейн (Vane) – в английской поэзии это слово известно: «отрава, проклятие, ад», Ферн (Fern) – «папоротник». Имя Каринты (Karintha) не имеет простого объяснения, можно предположить, что в нем звучит слияние двух

¹ Шустрова Е.В. Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

корней: «caress» («ласка») и «carnality» («похоть»). А в имени Бекки (Becky) явно слышишь слово «beck» («кивок, приветствие»).

Образы «Тростника» яркие, но статичные, это не развернутые характеры, но поэтические символы. Самая суть героинь является сразу, в первых же строчках рассказов, однако порой в них открывается нечто иное. Надо при этом сказать, что Тумер разнообразен, он не повторяется. Еще одна миниатюра на две страницы – «Бекки» (Becky) – вроде бы содержит все те же приемы, что и в «Каринте», но построена совершенно иначе. Новая повествовательная стратегия здесь получает свое развитие. И этот рассказ имеет обрамление – четыре строчки повторены в начале и в конце, однако это уже не стихи и не песня, а совмещение двух дискурсивных рядов – сухой информации, где точность и сенсация, как в газете, и поэтической речи с ее загадочностью и символизмом: «Бекки была белой женщиной, у которой было два сына-негра. Она умерла, а они уехали. Сосны что-то шепчут Иисусу. Библия машет листьями, бесцельно шуршит на ее могильном холме» (стр. 7). Сосны, шепчущие Богу, – конечно, это олицетворение, явная примета лирики, а при чем тут Библия? – возникает вопрос у читателя. Ответ он получает в финале – информативный и точный, и вещественная деталь обретает символический смысл.

В «Бекки» так же, как и во многих других рассказах «Тростника», доминирует лирический способ представлять мир, людей и события в резких и впечатляющих образах. Героиня рассказа – белая женщина, которая родила двух черных сыновей, – воплощает неизбежный расовый конфликт американского Юга. Сюжет здесь изложен более ясно и последовательно, в нем просматриваются несколько узловых моментов, растянутых во времени: рождение первого сына, от кого – неизвестно, в результате – отчуждение Бекки как от белых, так и от черных; строительство лачуги для нее между железной дорогой и шоссе; годы, когда ее и ее сына подкармливали многие: черные и белые, ближайшие соседи и люди из города, проводники и пассажиры проходящих поездов; рождение второго черного сына через пять лет, опять неизвестно от кого; конфликт выросших сыновей с окружающими и их отъезд; и, наконец, финальное событие – смерть героини под руинами ее жалкой хибары, свидетелем чего стал безымянный рассказчик. Долгая и мучительная жизнь рассказана кратко, безлично, в третьем лице и прошедшем времени, как легенда о прошлом. Уже в первом абзаце рассказа слышен голос обеих общин – и белых, и черных – в резких оценках Бекки и неизвестного отца ребенка. Появляется целый ряд персонажей: начальник на железной дороге, позволивший возвести в полосе отчуждения домик для Бекки, хозяин лесопилки, который дал или разрешил украсть лес и кирпич для стройки, человек, построивший лачугу, и тот, кто часто оставлял для нее патоку, и тот, кто впервые увидел второго сына. У них есть конкретные имена, которые, кстати, встречаются и в других рассказах сборника. Таким образом рассказы получают сюжетные связи друг с другом. Поведение окружающих поражает своей странностью: ее все осуждают, но втайне молятся за нее, и многие помогают – приносят еду, строят дом. Наконец, после безличного повествования, появляется конкретный, хоть и безымянный рассказчик. Именно он стал свидетелем гибели Бекки. Но и здесь ослаблена главная установка эпического повествования – рассказать историю, выяснить причины, исследовать характер героини и ход событий. Лирическое начало доминирует и в последней экспрессивной сцене, рассказчик хочет выкрикнуть свое недоумение и страх. Так и остается тайной, кто был отцом двоих сыновей ге-

роини и куда они делись. Даже смерть Бекки оставляет вопрос: на самом ли деле она погибла? Ведь ее никто так и не увидел.

Образ главной героини построен на парадоксе и на умолчании. Если в первом абзаце еще есть ее гротескный портрет, где подчеркнута ее молчание, страдание, боль, то в дальнейшем течении текста о ней говорит лишь одна фраза: «Никто никогда не видел ее» (No one ever saw her). А за известием о втором сыне героини следует коллективный вердикт: «...если и была какая-то Бекки, то Бекки теперь умерла». А она жила еще долго. Сыновья росли и выросли, «мрачные, хитрые» (sullen and cunning) парни. Кем они были – «черными или белыми, никто и не знал, даже они. Они ответили и черным, и белым – постреляли двоих и покинули городок. “Будь прокляты белые, прокляты черные”, – прокричали они, покидая городок» (стр. 8). Бекки по-прежнему не видел никто. Жива героиня или мертва, не знает никто, она как призрак, фантом, о ней напоминает лишь только дымок из печной трубы ее лачуги. Лейтмотив образа Бекки – отчуждение от всех людей и даже от всего материального. Вдобавок ее окружает целый ряд образов и метафор отчуждения: полоса земли возле железной дороги, жалкая лачуга на ней, грохочущие поезда – по шесть раз в день, они сотрясали хибару и землю вокруг, дымок из печной трубы, ее обрушение и жалкий стон из-под обломков, который будто бы слышит рассказчик, и, наконец, эта необычная могила, которой стала груда кирпичей посреди разрушенной лачуги, а на ней – Библия, которую в страхе оставил спутник рассказчика. «Никто больше не притронулся к ней никогда» (стр. 9). Так объясняется деталь, которая могла вызвать недоумение и вопрос в начале рассказа. Библия шелестит страницами на могильном холме героини – образ реальный и символический одновременно.

Технику повтора Тумер использует особенно охотно, повторяя отдельные слова и фразы, образы и мотивы. Лирическим рефреном «Бекки» стала фраза о соснах, шепчущих Иисусу, она всплывает в тексте семь раз; а в общем, десять раз повторяется имя Иисуса, еще пять раз слово «Бог», еще дважды оно звучит в отрицательной форме – в проклятиях сыновей. С повтором связано и нагнетание одного мотива: кроме упоминаний бога, в рассказе есть и молитвы, и колокольный звон, упоминание церкви, церковной общины и богослужений. На Юге живут верующие люди, и они разной веры: Бекки – католичка, а рассказчик, судя по всему, баптист. Люди молятся Богу и считают, что именно он возложил такой крест на плечи Бекки и тем самым изверг ее из общины. А ведь это сделали люди, верующие и богобоязненные. Настоящим источником отчуждения становится расовая рознь и ненависть. Социальные мотивы вроде бы звучат приглушенно, но они явно присутствуют в художественной ткани рассказа.

Совершенно иначе построен рассказ «Кроваво-жгучая луна» («Blood-Burning Moon»), в нем достигнут синтез повествовательных, драматических и лирических элементов. В жанровом смысле его можно назвать даже балладой в прозе. В основе сюжета лежит банальный любовный треугольник, который оборачивается расовым столкновением и страшным преступлением. Негритянку по имени Луиза любят двое мужчин: Боб Стоун, сын белых хозяев, у которых она работает на кухне, и черный гигант Том Барвелл, простой работяга по кличке Большой парень. Сразу бросается в глаза удивительная простота романтических характеров, каждый из них представляет собой минимальный набор качеств. Колебания красавицы Луизы, верность и сила Тома, бесстрашие Боба, который не хочет ни в чем уступить черному, – вот слагаемые трагического конфликта.

Рассказ начинается с лирической увертюры, с романтического ночного пейзажа, где появляются образные лейтмотивы, заявленные уже в названии. Полная луна восходит как будто из развалин старой заброшенной хлопковой фабрики, она «горит как зажженная сосновая ветка», и это «дурной знак». Образный ряд рассказа развернут одновременно в двух планах – в реальном и символическом. Действие происходит ночью, и это немаловажно. Образ заброшенной хлопковой фабрики становится символом старого рабовладельческого Юга. Действие вернется к тому же пейзажу в финале, на этом фоне и произойдет самое страшное событие рассказа – сожжение негра. В образе кроваво-красной луны выделены несколько ключевых мотивов: жгучая кровь – как символ расовой и личной вражды, а также смерти; жар (glow, heat), телесный жар исходит от печи и котла с кипящим сиропом, – но это и жар страстей, разгоряченной крови, что ведет к смятению и обещает конфликт, а в финале – костер, в котором гибнет герой. И еще один важный мотив – песня: песню запевают негритянские женщины, чтобы отвратить зло, что предвещает кровавая луна, с песней в текст входит героиня, песня проходит лейтмотивом через весь рассказ и завершает его. Автор применяет здесь свой любимый прием повтора и нагнетания ведущих мотивов: в первой части слово «луна» повторяется пять раз, а «песня» и «поет» (song, sang) – семь раз! В дальнейшем эти лейтмотивы получают свое продолжение, однако в каждой части на первый план выступает один из них.

Сюжет «Кроваво-жгучей луны» развернут драматическим способом – через действия и диалоги героев. Стремительное повествование идет в прошедшем времени. Время действия – одна ночь, место действия – негритянский поселок. Простота заметна в строении сюжета, в нем нет никаких ухищрений, кроме четкого членения на части и рамочной конструкции; он разворачивается прямолинейно, хронологически и с неизбежностью ведет к трагедии. Композиция столь же проста: в ней три героя, три важных диалога и три части, в каждой из них на первое место выходит один из героев. В конце каждой из трех частей – песня, построенная на повторах ведущих слов и образов: «Красная луна ниггера. Грешник! / Кроваво-жгучая луна. Грешник! / Выходи из фабричных ворот» (стр. 31, 33, 37). Есть скупые бытовые сцены и детали, которые не только характеризуют фон и героев, но также имеют иносказательный смысл: развалины старой фабрики, переработка сахарного тростника и т. п. В каждой из частей трижды повторяется зримый образ смятения и беспорядка: это картина ночного переполоха в негритянском поселке, где громко лают собаки, кудахчут куры и кричат петухи. В рассказе можно выделить и четвертую финальную часть, где появляется еще один герой рассказа, на этот раз коллективный – линчующая толпа белых мужчин.

Личный конфликт и смятение чувств молодой чернокожей девушки в рассказе оборачивается беспорядками и преступлениями. Событийный ряд дополнен потоками сознания героев. В первой части – это переживания Луизы, которая колеблется, кого же предпочесть – черного или белого, и все же приходит к выводу, что ей милей Том: «Его чернота соперничает и побеждает белизну Стоуна, когда она сравнивает их» (стр. 30). И все же смятение остается («A strange stir was in her»), ведь она уже встречалась с белым среди зарослей сахарного тростника, а предложение Тома стать его женой можно отложить. Здесь повторяются два ключевых словообраза: «смятение», «беспорядок» (stir, jumble). Во второй части развернут образ чернокожего Тома, до него доходят слухи об ухаживаниях белого, но Том всегда готов защищать свою любовь – против черных и белых, с

кулаками или с ножом. Важную роль здесь играет диалог Тома и Луизы, когда он говорит, что поллюбил ее давно, еще тогда, когда она была ребенком. И в этом герое есть момент неуверенности, но торжествует сила любви, хотя и выражена она неуклюже. В этой части лейтмотивом становится образ жара, тепла, ведь начинается она со сцены вываривания сахарного тростника. Обращают на себя внимание и бытовые детали: нож Тома, тот факт, что он уже не раз применял его, за что попадал в тюрьму, наконец, связь с семьей своего соперника. Том собирается стать самостоятельным хозяином, если старый Стоун доверит ему ферму. В третьей части рассказа весьма впечатляюще представлен поток сознания белого юноши, который также переживает смятение души. Таким образом в рассказ входит история Юга с точки зрения белого отпрыска старого рабовладельческого рода: «Он миновал дом с огромным открытым очагом, где во времена рабства была кухня всей плантации. Он увидел, как Луиза склонилась над очагом. Он вошел как хозяин и взял ее. Прямо, честно и смело. Никаких ухищрений, что ему приходилось делать теперь. Этот контраст был ему отвратителен. Его семья утратила свою землю. Нет, черт возьми, они все еще владеют неграми, на самом деле». Герой сознает ложность своего поведения: как объяснить матери и сестре, что он любит негритянку и встречается с ней по ночам? «Она мила по-своему. По-негритянски. Как это? Если бы знать, черт возьми» (стр. 33). «И что такое негр? Как его понять? Стоит ли его бояться? Нет, он не боится черномазых... он ведь из старой известной семьи. В добрые старые дни... Ха, где они?» (стр. 34). В его потоке сознания ключевое слово «nigger», оно повторяется полтора десятка раз. Его логика бесхитростна: он любит негритянку и негру ее не уступит, потому что по-прежнему считает себя хозяином жизни. Следом идет диалог. Боб подслушал в лесу разговор негров как раз о том, что его волнует, – о нем и о его сопернике. Здесь доминирует образ-символ крови – реальной, которую чувствует герой на своих разбитых губах, и воображаемой: он «почувствовал на губах кровь. И это не его кровь. Это кровь Тома Барвелла» (стр. 34). Характер Боба раскрывается не только в его потоке сознания или речах других героев, но также в деталях, и прежде всего – в действии. Боб поспешил в негритянский поселок и возле дома Луизы вступил в драку со своим чернокожим соперником. Она начинается с краткой словесной перепалки непримиримых соперников. Черный Том гораздо сильнее и дважды сбивает белого с ног, Боб выхватывает нож. «Что же, эта игра по мне», – ответ Тома. Он и тут одержал верх, взрезав горло белому. Потерпев поражение в личной схватке, Боб чудом сумел добраться до городка белых и сообщить имя своего обидчика. Толпа разгневанных белых мужчин, как рой муравьев, собрав ружья и револьверы, на автомобилях и пешком ворвалась в негритянский поселок, а черный гигант в это время впадает в ступор. Он не способен двигаться и сопротивляться – «Он словно врос корнями в землю» (стр. 35). Бежать он смог, только когда увидел фары машин и услышал рев приближающейся толпы. Однако было уже поздно. Озверелые белые люди схватили его и сожгли живьем. Завершающие сцены рассказа – драка соперников и линчевание Тома – построены в технике кинематографа, на контрастном и динамичном монтаже действий и описаний, они изложены в чрезвычайно экспрессивном стиле: парцелляция, короткие рубленые фразы, рваный ритм повествования. Такова развязка рассказа.

Но у него есть еще лирическая кода – семь строк, где героиня готова обратиться с песней к своему народу, с призывом к «братьям по крови» к сопротивлению,

единению и борьбе. Завершающая песенная строчка рассказа и ее образ («Выходи из фабричных ворот») приобретает обнаженный социальный смысл.

Подводя итоги исследования, можно сказать, что одним из основных путей обновления американской прозы в 1920-е гг. был путь Джина Тумера, который использовал самые разные приемы и средства лирики: простой повтор и навязчивое нагнетание сходных мотивов, предельную насыщенность ярких образов, метафору и сравнение, метонимию и символ, инверсию, эллипсис, оксюморон. Весь этот калейдоскоп приемов был стиснут автором в узком пространстве очень короткого рассказа, который, таким образом, напоминал музыкальную вещь, песню или блюз.

Вместе с тем произведения Тумера не утратили и основной функции эпического повествования в жанре рассказа: в каждой вещи из «Тростника» присутствует характер и его история на определенном социально-историческом фоне, в них обнажены социальные и расовые конфликты эпохи дискриминации и сегрегации на американском Юге, показано разрушающее и убивающее воздействие расовой розни и ненависти, денег и погони за наживой. Повествовательный жанр, впитав в себя лирические формы и приемы, не утратил своей сущности.

ЛИТЕРАТУРА

Беккер М.И. Прогрессивная негритянская литература США. Л.: Советский писатель, 1957. 234 с.

Коренева М.М. Джин Тумер // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 546–569.

Кофман А.Ф. Гарлемский ренессанс // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 490–545.

Панова О.Ю. «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

Шустрова Е.В. Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

Шустрова Е.В. Когнитивно-дискурсивное исследование концептуальной метафоры в афроамериканской художественной картине мир: Дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 530 с.

Toomer J. Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. X, 246 p.

Toomer J. The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings / Ed. by Darwin T. Turner. Washington: Howard University Press, 1980. 450 p.

Toomer J. The Letters of Jean Toomer, 1919–1924 / Ed. by Mark Whalan; with a forew. by Barbara Foley. Knoxville: University of Tennessee Press, 2006. XLIV, 249 p.

Jean Toomer and the Harlem Renaissance / Ed. by Michael Feith and Genevieve Fabre. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000 (2001). 256 p.

Benson B.J., Dillard M.M. Jean Toomer. Boston: Twayne Publishers, 1980. 152 p.

McKay N.Y. Jean Toomer, Artist: A Study of His Literary Life and Work, 1894–1936. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984 (1987). 280 p.

Kerman C.E., Eldridge R. The Lives of Jean Toomer: A Hunger for Wholeness. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987. 448 p.

McKeever B.F. «Cane» as Blues // Negro American Literature Forum 4. 1970. July. P. 61–64.

Turner D.T. Introduction // Toomer J.. Cane. New York: Liveright, 1975. P. IX–XXV.

REFERENCES

Becker M.I. (1957) Progressive African-American Literature. Leningrad. Sovetsky Pisatel Publ. 234 p.

Koreneva M.M. Jean Toomer. In: Literary History of the USA. Literature between Two World Wars. Vol. VI. Book 2 / Ed. by E.A. Stetsenko. Moscow. Gorky Institute of World Literature, RAS Publ. 2013, pp. 546–569.

Kofman A.F. Harlem Renaissance. In: Literary History of the USA. Literature between Two World Wars. Vol. VI. Book 2 / Ed. by E.A. Stetsenko. Moscow. The Gorky Institute of World Literature, RAS Publ. 2013, pp. 490–545.

Panova O.Yu. “The Dark Laughter” of White America. Sherwood Anderson and the American Primitive. Voprosy Literaturny. 2009. No 1, pp. 221–240.

Shustrova E.V. Conceptual Metaphor in J. Toomer’s Artistic Picture of the World. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2005. No 11, pp. 98–104.

Shustrova E.V. (2008) A Cognitive-Discursive Study of Conceptual Metaphor in the African-American Artistic Picture of the World: Doctoral thesis. Ekaterinburg. 530 p.

Toomer J. (1988). Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y. W.W. Norton & Co. X, 246 p.

Toomer J. (1980). The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings / Ed. by Darwin T. Turner. Washington. Howard University Press. 450 p.

Toomer J. (2006). The Letters of Jean Toomer, 1919–1924 / Ed. by Mark Whalan; with a forew. by Barbara Foley. Knoxville. University of Tennessee Press. XLIV, 249 p.

Jean Toomer and the Harlem Renaissance / Ed. by Michael Feith and Genevieve Fabre. New Brunswick. Rutgers University Press, 2000 (2001). 256 p.

Benson B.J., Dillard M.M. (1980) Jean Toomer. Boston. Twayne Publishers. 152 p.

McKay N.Y. Jean Toomer, Artist: A Study of His Literary Life and Work, 1894–1936. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984 (1987). 280 p.

Kerman C.E., Eldridge R. (1987). The Lives of Jean Toomer: A Hunger for Wholeness. Baton Rouge. Louisiana State University Press. 448 p.

McKeever B.F. “Cane” as Blues. *Negro American Literature Forum* 4. 1970. July, pp. 61–64.

Turner D.T. Introduction. In: Toomer Jean. Cane. N.Y. Liveright. 1975, pp. IX–XXV.

Сведения об авторе:
Павел Вячеславович Балдицын
докт. филол. наук
профессор
кафедра зарубежной журналистики и литературы
факультет журналистики
МГУ имени М.В. Ломоносова

Pavel V. Balditsyn,
Doctor of Philology
Professor
Faculty of Journalism
Lomonosov Moscow State University
pbalditsyn@gmail.com

Stylistic Innovations in Jean Toomer’s Short Stories

Д.Л. Чавчанидзе

Фрагмент картины немецкой литературы

Аннотация: В статье рассматривается личность одной из выдающихся женщин рубежа XVIII–XIX вв. Каролины Шлегель-Шеллинг, во многом отражающая культурную и литературную жизнь Германии этого периода.

Ключевые слова: фрагмент, Каролина, иенские романтики

Abstract: The article discusses the role of Caroline Shlegel-Shelling, a most remarkable woman at the turn of the 19th century, whose image largely reflects the cultural and literary life in Germany at that time.

Key words: Caroline Shlegel-Shelling, Jena romanticists, 19th-century Germany

В статье «Фрагмент» (лат. *fragmenten* – обрывок, кусок) все солидные литературные справочники указывают на особое значение понятия у ранних немецких романтиков: как известно, в первом выпуске иенского журнала «Атенеум» были напечатаны фрагменты Новалиса и Фридриха Шлегеля. По замыслу авторов, неожиданное-краткое заявление – «обрывок» оригинальной мысли – должно было воздействовать на читателя сильнее, чем пространственный логически выстроенный текст. Фрагментарная форма, как бы исключая рационально-исходный пункт выдвигаемого умозаключения, наиболее четко передавала романтическую субъективность взгляда на мир и «произвольный» (от нем. *Willkür* – произвол) принцип творческого метода. Ф. Шлегель, основываясь на учении Фихте об автономии Я, видел во фрагменте способ выражения «абсолютной философии каждого индивидуума»¹; Шлейермахер находил в нем «свободу от оков буквы»² и сравнивал его с «лучинками», способными разжечь застоявшийся ум.

Реакция на выход «Атенеума» была бурная и разнородная, и фрагментарность публикаций явилась едва ли не главной причиной неудовольствия. Она могла казаться и простой игрой фразами; один из критиков, употребив именно слово *игра*, счел подобное допустимым только за столом, на диване, в постели. Однако Гете, в отличие от Шиллера, возмущенного суждениями романтиков, встретил столь непривычное явление снисходительно, даже благожелательно, и назвал фрагменты «Атенеума» змеиным укусом всем прочим журналам. Так же, как Гете, восприняла смелое новаторство иенцев Каролина, в то время жена А.В. Шлегеля.

¹ Из письма Каролине в 1797 г. Цит. по: *Begegnungen mit Caroline. Briefe von Caroline Schlegel-Schelling*. Leipzig, 1984. S. 204. Далее Ф. Шлегель цит. по этому изданию, страницы – в тексте.

² *Atheneum. Auswahl*. Leipzig, 1984. S. 60.

Известному литератору и общественному деятелю Л.В. Губеру, лично близкому к иенскому кружку, но разделявшему скорее позиции веймарского классицизма, она писала, защищая мужа от ожидаемых упреков: «Все ничтожное, пошлое, чуждое поэтическому (“*Unpoetisches*”) ему до смерти противно»¹.

Младший Шлегель, заметив у Каролины безусловные литературные способности, вначале намеревался привлечь ее к участию в «Атенеуме», но решил, что выбранная издателями для изложения своих взглядов форма не соответствует характеру ее мышления. По его мнению, оригинальность ее высказываний, их совершенно серьезная и притом несколько игривая («*kokett*») интонация предполагала иной жанр, где пестрое разнообразие составных частей органически соединяется в целое. Все, что писала Каролина, оказывалось «слишком чисто, красиво и нежно», чтобы быть разбитым на фрагменты, – из такого стоило составить «большую философскую рапсодию» (384).

Для художественного воспроизведения фихтеанской философии, принятой иенцами за идейное руководство, Ф. Шлегель признавал, помимо фрагмента, письмо, автобиографию и роман. Его предложение совместно написать роман Каролина решительно отклонила, однако вольно или невольно осуществила другое его пожелание – не забывать о своем таланте писать письма и рецензии.

Шесть рецензий вышло из-под пера уже Каролины Шеллинг – в последние годы ее жизни. Но еще раньше, в годы брака с А.В. Шлегелем, в ее личных письмах нередко выступал вполне профессиональный обзор того или иного произведения. Своей эстетической культурой она была обязана не только романтическому окружению. Дочь профессора Михаэлиса, члена Французской академии, который общался с Лессингом, Франклином, Александром Гумбольдтом, Гете, Каролина выросла в Геттингене, прославившемся особой интеллектуальной атмосферой, а в 1792 г. посетила Георга Форстера в Майнце, где он тогда провозгласил республику. Поэтому она была вполне способна не только усвоить сложное миропонимание романтиков, но и рассматривать его как бы со стороны, улавливая в нем то, что ускользало от его пропагандистов в свете их логики.

Спустя почти двадцать лет после смерти Каролины А.В. Шлегель счел нужным отметить в предисловии к своим «Критическим статьям», что кое-что из публикуемого принадлежит не ему, а «умнейшей женщине, которая, обладая таким талантом, могла бы блистать как писательница, однако ее честолюбие было сосредоточено на другом»². Он имел в виду помещенное им в книге почти полностью письмо о «Ромео и Джульетте», полученное от нее в 1797 г. в Веймаре, во время работы над переводом из Шекспира для журнала Шиллера «Оры».

Подход Каролины к одной из самых популярных шекспировских трагедий был весьма своеобразным. Она сосредоточила внимание не столько на главных героях, сколько на второстепенной фигуре монаха: «Не святой, а смиренный вдумчивый старик, дух безусловно благородный, едва ли не великий в своем удалении от жизненной суеты, и при этом явно привлекательный, даже, если можно так выразиться, шаловливый («*pikant*», курсив авт. – Д.Ч.), когда дело касается человеческих сердец» (198). По ее убеждению, монах, внушающий героине право на любовь как истинную добродетель, «заслуживает симпатии более, нежели кто-либо другой» (198).

Согласие с романтиками в понятиях и оценках не было у Каролины безоговорочным. Ее не удовлетворило, например, определение великого поэта во втором

¹ Begegnungen mit Caroline. S. 235. Далее Каролина цит. по этому изданию, страницы – в тексте.

² Цит. по: Begegnungen mit Caroline. S. 8.

выпуске «Атенеума» в рецензии Ф. Шлегеля «О “Мейстере” Гете»: «Не человек, а частью Бог, частью – мраморная статуя» (384). По поводу его же, Шлегеля, романа «Люцинда» она в письме Новалису поделилась размышлениями о степени оправданности субъективного элемента, – в романтической эстетике неоспоримого: «Конечно, впечатление не может быть верным, если тебе так близок автор. Я постоянно сопоставляю его (Ф. Шлегеля. – Д. Ч.) замкнутую натуру с неукротимостью его повествования и вижу, как с нее спадает жесткая кожа, – мне от этого становится просто страшно, и если бы я была его возлюбленной, то не хотела бы увидеть подобное в печати. Однако... есть вещи, которые нельзя осуждать, нельзя порицать, нельзя отбрасывать...» (217).

Более однозначно отозвалась Каролина о «Странствиях Франца Штернбальда» Тика. Отклики на него последовали противоречивые – со стороны иенской и веймарской. Ф. Шлегель с восхищением писал брату: «...божественная книга... первый роман со времен Сервантеса, который можно считать романтическим, и в этом отношении более мастерски выполненный» (385). В противоположность ему Гете, посылая книгу Тика Шиллеру, резюмировал: «Передо мной лежит превосходный “Штернбальд”, и невероятно, что таким пустым может быть мастерски сделанный сосуд»¹. Позднее поэт не раз выражал свое неприятие романтической трактовки искусства словом «*sternbaldisieren*». Намеченную рецензию на «Штернбальда» и на другое произведение, которое связывали с именем Тика, «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств»², он хотел начать фразой: «Чересчур много утреннего солнца» (385).

Каролина повторила ставшее ей известным мнение Гете о «Штернбальде» при полном с ним единодушии. «Если это должен был быть роман о художнике, то в нем необходимо было сказать об искусстве многое другое; он (Тик. – Д. Ч.) ошибся в измерении художественного и придал ему фальшивую тенденцию» (211), – написала она Ф. Шлегелю и добавила: «...я даже сомневаюсь, не намеренно ли была выбрана им... такая фальшивая тенденция в понимании искусства, чтобы избежать той, что в “Вильгельме Мейстере”...» (212). Особая похвала Фридриха второй части романа вызвала у нее недоумение: «...та же неопределенность, все время надеешься найти что-то определенное, где-нибудь разглядеть Франца...» (212). И здесь Каролина опережала Гете с его приведенным выше выводом во второй, только задуманной им рецензии на Тика: «Снова множество красивых восходов солнца и весен, аккуратно сменяются день и ночь, появляются солнце, луна, звезды, поют птицы; все это весьма артистично, но пусто, и смена настроений и чувств Штернбальда показана тоже по мелочам» (212).

Не менее заслуживающими переложения в «рапсодию» Ф. Шлегель мог считать и непосредственно-жизненные высказывания Каролины; между тем они, сочетая четкую мысль со «свободой от оков буквы», часто выглядели фрагментами. Один из примеров – ее возражение в письме Новалису: «...небесное и земное в моей груди как бы обручены (“*vermählen*”). То, что Вы называете разрывом между тем и другим, есть единый сплав... Разве земное – не то же самое поистине небесное? Называйте его как хотите, но ведь достаточно того, что Вы счастливы» (216). В письмах Шеллингу в самом начале их отношений у нее выливался во фрагмент чисто интимный импульс: «Да, я совершаю преступление, когда отдаюсь любви, но ее оковы были и есть священны, свободное сознание не признает в любви половинчатости» (272).

¹ Там же. С. 385.

² Основным автором «Сердечных излияний отшельника», как считают, был Вакенродер.

Строки писем, отражающих реакцию Каролины на лица и события, которые ей приходилось наблюдать, оставляют впечатление фрагментов, ярко представляя активную внутреннюю жизнь женщины, размышляющей над всем происходящим предельно глубоко. В 1799 г. она писала четырнадцатилетней дочери: «Бонапарт в Париже. О, дитя мое, все опять идет хорошо. Русские изгнаны из Швейцарии, англичане в Голландии с позором капитулировали... Порадуйся и ты, иначе я буду думать, что у тебя на уме одно только баловство» (232). Иногда же ее письмо могло перерасти во фрагмент *романного сюжета* с центральным образом, как, например, короткое сообщение близкой подруге из Мюнхена: «Незадолго до Рождества мы встречались здесь с мадам де Сталь, со всем ее семейством и Шлегелем¹⁷. Это продолжалось восемь дней и оказалось для нас очень приятным. Шлегель выглядел здоровым и веселым, и в общении нашем не было никакой натянутости. С Шеллингом они были неразлучны. Душой общества была мадам де Сталь, как это ей свойственно... Она – феномен, сотворенный из жизненной энергии, эгоизма и необычайной подвижности ума. Объяснение ее внешности стоит и даже следует искать в ее внутреннем мире; в какие-то минуты, или даже, пожалуй, в какой-то одежде, она может выглядеть маркитанткой, но в то же время понимаешь, что она способна сделаться *Федрой* (курсив авт. – Д.Ч.) в самом трагическом смысле» (335).

Фрагментарных по форме зарисовок и заключений у Каролины можно найти немало – при том, что сохранилась лишь часть ее писем, некоторые в отрывках. Желание Ф. Шлегеля увидеть их соединенными в рапсодию не получило осуществления, а сама Каролина осталась среди ярких фигур, которыми был богат романтизм, неким фрагментом, вдруг открывающим нечто существенное, над чем следует задуматься. Без этого фрагмента была бы неполной картина раннеромантического этапа в Германии – того историко-культурного момента, когда независимость индивидуальных взглядов, вкусов и эстетических воззрений была возведена в закон. Именно в такого рода свободе и человеческого самоощущения, и творческого сознания молодые романтики усматривали подобие духовному источнику древней афинской демократии, почему и выбрали для своего программного документа название «Атенеум».

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Begegnungen mit Caroline. Briefe von Caroline Schlegel-Schelling. Leipzig, 1984. 431 S.
Atheneum. Auswahl. Leipzig. 1984. 540 S.

Сведения об авторе:
Джульетта Леоновна Чавчанидзе,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Julietta L. Chavchanidze,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
juchav@mail.ru

A Fragment of the Picture of German Literature

¹ А.В. Шлегель после развода с Каролиной несколько лет жил в швейцарском поместье мадам де Сталь Коппе в качестве учителя ее детей.

Программы

Programs

**Программа учебной дисциплины
«Филологические проблемы аксиологии»
по направлению подготовки 032700 «Филология»
(специализация «Общая филология»)
уровня подготовки высшего профессионального образования
магистратуры с присвоением квалификации (степени) «магистр»**

I. Цели освоения дисциплины

Целями освоения дисциплины «Филологические проблемы аксиологии» являются:

дать магистрантам целостное представление об аксиологии как теоретическом научном знании о ценностях и ценностном мире;

показать связь этой научной дисциплины с актуальными проблемами современной филологической науки;

исследовать логику оценок и виды их представления в языке;

рассмотреть ценностные составляющие таких фундаментальных операций гуманитарного анализа действительности, как репрезентация, категоризация, интерпретация и конвенция;

показать ценности в форме мировоззренческого и методологического знания, представив их как явные и неявные предпосылки и способы социокультурной обусловленности научного познания;

исследовать специфику филологического знания и ценностей в таких областях, как язык, текст и дискурс, общая лингводидактика и философия образования;

дать теоретическое обоснование необходимости ценностного подхода в науке при исследовании научного творчества в целом и филологического творчества в частности.

II. Место дисциплины в структуре ООП магистр

БАЗОВАЯ ЧАСТЬ. ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ БЛОК

Учебная дисциплина «Филологические проблемы аксиологии» читается для магистрантов первого и второго года обучения с опорой на их знание, умение и компетенцию в том составе гуманитарных знаний, который был получен в бакалавриате. Усвоение курса предполагает обязательное знакомство слушателей с пропедевтическими курсами по теории языка, теории литературы, теории словесности, общей филологии, истории лингвистических учений, читаемых на филологическом факультете.

III. Формы проведения

Лекции – 72 часа.

Самостоятельная работа 72 часа.

В качестве основного средства текущего контроля – подготовка магистерской диссертации.

IV. Распределение трудоемкости по разделам и темам, а также формам проведения занятий с указанием форм текущего контроля и промежуточной аттестации

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы и трудоемкость в часах		Форма промежуточной аттестации
				лекция	с.р.с.	
1.	Аксиологические системы в языке и в речи.	1	1	2	2	
2.	Аксиология в механизмах языка.	1	2	2	2	
3.	Аналитическая линия исследования природы языка.	1	3	2	2	
4.	Иерархия ценностей внешнего мира и внутреннего мира человека.	1	4	2	2	
5.	Герменевтическая линия исследования природы языка.	1	5	2	2	
6.	Механизмы порождения ценностных систем.	1	6	2	2	
7.	Общее понятие оценки и специальные области выведения ценностей.	1	7	2	2	
8.	Мотивационные и причинные основания ценностных суждений.	1	8	2	2	
9.	Индоктринация как способ введения ценностей в социальное знание.	1	9	2	2	
10.	Определение ценностей в социокультурном масштабе.	1	10	2	2	
11.	Первая особенность гуманитарного знания: реальность как текст.	1	11	2	2	
12.	Вторая особенность гуманитарного знания: субъект внутри объекта исследования.	1	12	2	2	

13.	Третья особенность гуманитарного знания: ценность как его необходимая составляющая.	1	13	2	2	
14.	Иерархия первичных и вторичных объектов ценностного осмысления.	1	14	2	2	
15.	Оценочная таксономия объектов познания.	1	15	2	2	
16.	Ценности и антиценности – их соотношение. Понятие сверхценности.	1	16	2	2	
17.	Основные аспекты аксиологического анализа в филологии.	1	17	2	2	
18.	Методология филологических исследований: ценностные аспекты.	1	18	2	2	
Итого				36	36	зачет

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы и трудоемкость в часах		Форма промежуточной аттестации
				лекция	с.р.с.	
19.	Предмет и задачи филологической аксиологии.	2	19	2	2	
20.	Понятие аксиологической стратегии. Личность-стратег.	2	20	2	2	
21.	Общеоценочный предикат, его функции.	2	21	2	2	
22.	Модус и атрибут в теории ценностей.	2	22	2	2	
23.	Предметные и субъектные ценности.	2	23	2	2	
24.	Прагматическая связанность аксиологических утверждений (истина и мнение).	2	24	2	2	
25.	Лингвистическая детерминация ценностного восприятия мира (семантическая шкала языков).	2	25	2	2	

26.	Социально-ценностная обусловленность языка (экстралингвистический и внутрилингвистический факторы).	2	26	2	2	
27.	Системная организация ценностных значимостей.	2	27	2	2	
28.	Текст и дискурс. Ценностные основания дискурса.	2	28	2	2	
29.	Формы и функции ценностей в познании.	2	29	2	2	
30.	Ценностная значимость языкового текста.	2	30	2	2	
31.	Этносемиотика как глубинный оценочный уровень интерпретации текста.	2	31	2	2	
32.	Язык как основа ценностного универсума.	2	32	2	2	
33.	Языковая личность в общей системе ценностей.	2	33	2	2	
34.	Проблема объективности ценностей.	2	34	2	2	
35.	Культура как мир воплощенных ценностей.	2	35	2	2	
36.	Соотношение объективного и субъективного методологических подходов в филологической работе.	2	36	2	2	
Итого				72	72	экзамен

V. Содержание дисциплины

Ценность как термин, широко используемый в философской и социологической литературе для указания на человеческое, социальное и культурное значение определенных явлений действительности. Всё многообразие предметов человеческой деятельности, общественных отношений и включенных в их круг природных явлений может выступать в качестве «предметных ценностей» или объектов ценностного отношения. В первую очередь ценность является тем, что дает реально еще не осуществленной цели силу воздействия на способ и характер человеческой деятельности.

Целью деятельности человеческой личности может признаваться только то, что воспринимается как ценное, как способное удовлетворить ту или иную потребность, сделать жизнь осмысленной и достойной.

Культура представляет собой ценностное явление. Ценность – это то, что должно быть. Структурным элементом сущности культуры является внутренняя устремленность к должному. Созидание культуры формирует внутреннее содержание истории становления и развития цивилизации.

Оценки могут быть шкалированными (отмечающими различные уровни соответствующего качества). Способы и критерии, на основании которых производятся процедуры оценивания соответствующих явлений, закрепляются в общественном сознании и культуре как «субъектные ценности» (установки и оценки, императивы и запреты, цели и проекты, выраженные в форме нормативных представлений) и выступают ориентирами деятельности человека. «Предметные» и «субъектные» ценности являются двумя полюсами ценностного отношения человека к миру.

В структуре человеческой деятельности ценностные аспекты взаимосвязаны с познавательными и волевыми. В ценностных категориях выражены ориентации знаний и интересов как общественных групп, так и личностей. Развитие рационального познания общества, в том числе исследование природы и генезиса ценностей, воздействует на всю сферу ценностных отношений.

Важный элемент ценностных отношений в обществе – системы ценностных ориентаций личности, представляющих собой устойчивые отношения человека к различным элементам общественной структуры и самим ценностям. Субъективно окрашенные оценки не совпадают непосредственно с общественно значимыми характеристиками соответствующих ценностей.

Оценка как семантическое понятие подразумевает ценностный аспект значения языковых выражений. Язык отражает мир с различных сторон. В языке представлена объективная действительность, имеющиеся в мире предметы, свойства, действия, включая человека с его мыслями, чувствами, поступками, и их соотношения. В языке отражается также взаимодействие действительности и человека в самых разных аспектах, одним из которых является оценочный: объективный мир членится говорящими с точки зрения его ценностного характера – добра и зла, пользы и вреда и т. п. Это членение обусловлено социально, и оно сложным образом отражается в языковых структурах.

Ценностный подход раскрывает важные аспекты включения науки в общую культурную ткань всей духовно-интеллектуальной истории человеческого общества. Ценностные установки органично встроены в общую структуру научного знания. Благодаря этому научное знание становится феноменом культуры и выполняет свою мировоззренческую функцию.

VI. Требования к результатам освоения дисциплины

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование следующих компетенций: С-ОНК-5, С-ИК-1, С-СК-2, С-ОПК-1, С-ОПК-2.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

ЗНАТЬ

основные понятия, из которых складывается теоретическое основание аксиологической проблематики современной филологической науки, ее терминологию,

виды ценностей и антиценностей, представленных в языковых единицах разных языков.

УМЕТЬ

в свете общеаксиологической проблематики всесторонне анализировать, творчески интерпретировать и практически применять фундаментальные разработки мировой филологической науки.

ВЛАДЕТЬ

навыками ценностного анализа, базовой методологией исследовательской и практической работы в области филологии, всем спектром теоретических и прикладных знаний об объекте исследования применительно к своеобразию изучаемого материала.

VII. Рекомендуемые образовательные технологии

Курс предполагает использование студентами в рамках самостоятельной работы сети Internet и иных информационных технологий для поиска и анализа информации, работы с базами данных.

VIII. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов

а) с.р.с.: чтение дополнительной литературы по курсу (указывается по ходу чтения лекций);

б) примерные формулировки контрольных вопросов:

Что такое общеоценочный предикат?

Что такое сверхценность?

Что из себя представляют ценностные аспекты филологических исследований?

Что такое модус и атрибут в теории ценностей?

В чем выражается прагматическая связанность аксиологических утверждений?

Что такое аксиологическая стратегия?

В чем состоят предмет и задачи филологической аксиологии?

В чем заключается социально-ценностная обусловленность языка?

Что такое этносемиотика?

Как выстраиваются мотивационные и причинные основания ценностных суждений?

IX. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

А) ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999.

Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.

Рождественский Ю.В. Общая филология. М., 1996.

Б) ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Баранов А.Н. Аксиологические стратегии в структуре языка (паремиология и лексика) // Вопросы языкознания. 1989. № 3. С. 74–90.

Винокур Г.О. Введение в изучение филологических наук. М., 2000.

Лихачев Д.С. О филологии. М., 1989.

Лэйси Х. Свободна ли наука от ценностей? М., 2001.

Наука и ценности. Новосибирск, 1987.

Проблема ценностного статуса науки на рубеже XXI века. СПб., 1999.

Творческая природа научного познания. М., 19084.

В) ПРОГРАММНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/#Jazukozn

<http://rvb.ru/philologica/>

<http://www.philol.msu.ru/~modern/>

Х. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Интерактивная электронная доска SMART Board; кабинет сравнительно-исторического языкознания им. академика Ф.Ф. Фортунатова при кафедре ОиСИЯ в Москве.

Программа составлена в соответствии с требованиями
ОС МГУ имени М.В. Ломоносова
по специальности «Филология».

Разработчики:

кафедра общего и сравнительно-исторического языкознания;
Александр Викторович Блинов,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Department of General and Comparative-Historical Linguistics;
Alexander V. Blinov,
PhD
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
blinov@philol.msu.ru

**The programme of the course “Philological Problems of Axiology”
for MA students of general philology**

Научная жизнь

Academic Life

А.Г. Шешкен

70-летие преподавания русского языка в Республике Македония

На филологическом факультете им. Блаже Конеского университета им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье 15–16 июня 2017 г. состоялся Славистический симпозиум, посвященный юбилею преподавания русского языка в высшей школе Македонии, а также юбилею изучения чешского языка и проведению десятой научной македонско-польской конференции. Сипозиум был организован кафедрой славистики филологического факультета им. Блаже Конеского. В нем приняли участие ученые-слависты из Македонии, России, Польши, Чехии, Сербии, Словении, Италии, которые трудятся в университетах и академиях наук своих стран. Среди них известные слависты М. Гюрчинов, З. Тополинска, И. Доровский, Я. Соколовский и др. Россия была представлена славистами филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Санкт-Петербургского государственного университета, Пермского государственного национального исследовательского университета, Воронежского государственного университета, учеными Института славяноведения и Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Рабочими языками симпозиума были все славянские языки.

На торжественном открытии симпозиума выступили проректор по научной работе Университета им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье проф. В. Петрушевский, декан филологического факультета им. Блаже Конеского проф. Анета Дучевская, посол Российской Федерации О.Н. Щербак, посол Чешской Республики М. Рамеш, консул Республики Польша К. Пташинска. 70-летней истории преподавания и изучения русского языка в Македонии было посвящено выступление зав. кафедрой славистики филологического факультета им. Блаже Конеского доц. Б. Мирчевской-Бошевой. На церемонии открытия симпозиума было зачитано приветствие декана филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова проф. М.Л. Ремнёвой, в котором подчеркнута особая роль филологического факультета университета в Скопье в изучении и преподавании русского языка и литературы в Македонии, в популяризации русской культуры, укреплении связей с учебными и научными учреждениями нашей страны, в первую очередь с филологическим факультетом МГУ.

Теме сотрудничества филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова с филологическим факультетом им. Блаже Конеского был посвящен пленарный доклад проф. кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ А.Г. Шешкен. Основное внимание в нем было уделено месту факультетов двух стран в изучении и популяризации национальных языков, литератур и куль-

тур. Филологический факультет МГУ – основной центр македонистики России, где осуществляется (с 1975 г.) фундаментальная подготовка специалистов по македонскому языку и литературе. Кафедра славистики университета им. Блаже Конеского стала в 1947 г. главным центром по изучению и преподаванию русского языка в Македонии, базой для подготовки специалистов для других университетов страны. В разные годы на факультете работали и прививали любовь к русскому языку, литературе и культуре выдающийся ученый, широко известный за пределами страны Милан Гюрчинов (двадцать лет читал лекции по русской литературе, с особым блеском – о творчестве Чехова и Достоевского), Кита Бицевская, Максим Каранфиловский, Красимира Илиевская, Димитрия Ристеский, Ружица Янчулева, Биляна Мирчевская-Бошева, Роза Тасевская и др. Многие из них отмечены государственными наградами России, а М. Каранфиловский удостоен также звания Почетного профессора МГУ имени М.В. Ломоносова. Сотрудничество имеет многосторонний характер: преподавание языков и литератур, обмен лекторами, написание совместных учебников и учебных пособий, научно-исследовательская работа, издание научных трудов, публикация их в совместных сборниках, научных журналах факультетов, работа над изданием словарей и многое другое. В докладе подчеркнута, что основанием для успешной и эффективной совместной работы являются многовековые прочные культурные связи между нашими народами, развитие славистики как особой части филологической науки, труды русских и македонских ученых XIX – первой половины XX в., среди которых важная роль принадлежит русским эмигрантам. Е. Аничков, П. Митропан, В. Мошин оставили яркий след в македонской культуре и науке. Серафима Мадатова-Полянец, русская поэтесса Серебряного века, преподавала русский язык выдающемуся ученому и поэту Блаже Конескому (его имя носит сегодня факультет) и привила ему любовь к русской поэзии, которую он талантливо переводил. Российская македонистика в свою очередь опиралась на труды македонских ученых (К. Мисирков). Проф. С.Б. Бернштейн был автором первой научной работы по македонскому языку, а его ученица Р. П. Усикова заложила основы систематического, концептуального изучения и преподавания македонского языка в России. Подводя итоги, докладчик отметила необходимость осваивать и внедрять новые формы сотрудничества, которые предоставляет развитие информационных технологий (создание электронных учебников, обучение студентов умению пользоваться электронными базами данных библиотек, возможность дистанционно участвовать в учебном процессе и др.).

Один из самых авторитетных зарубежных специалистов в области русской литературы, удостоенный медали имени А.С. Пушкина за свою многолетнюю деятельность в области изучения, преподавания и популяризации русской культуры, М. Гюрчинов в докладе «Достижения и трагизм личности критика в поворотные периоды развития литературы» остановился на сложности развития литературной критики XX в., на ее тесном взаимодействии с процессами, протекающими в жизни народа и его культуре. При всем стремлении изучать сферу литературы как явление, развивающееся по внутренним законам искусства, ни произведение литературы, ни его оценка даже самыми талантливыми исследователями не могут быть поняты и осмыслены вне исторического контекста эпохи. Особое внимание было уделено трагической фигуре Д.П. Святополка-Мирского, его личной судьбе и вкладу в развитие русской и европейской литературно-критической мысли, анализу концепции развития русской литературы. Чешский ученый И. Доровский

(Масариков университет, Брно), ближайший сподвижник известного компаративиста Д. Дюришина, остановился на проблемах сравнительно-типологического изучения славянских литератур, неравномерности их эволюции и вопросах принадлежности ряда крупных писателей прошлого к нескольким национальным литературам. Этот вопрос в связи с обострившимися в славянском мире процессами, связанными с формированием наций, важнейшим проявлением которых является возникновение национальных языков и литератур, приобрел особую остроту. Проблеме «идеологической родины» македонских писателей в контексте славянских литератур и их взаимодействию с литературами соседних народов был посвящен доклад проф. Л. Мёдыньского из Силезского университета (Польша).

Изучению литературы русского зарубежья, в частности мотивам ностальгии и соприкосновения с миром другой культуры, были посвящены доклады Э. Шелевой («Изгнание и ностальгия в научно-исследовательских трудах Светланы Бойм»), Н. Лапаевой-Ристеской («...И поехал к Галаатскому берегу»: Аркадий Аверченко о русских эмигрантах в Константинополе в цикле рассказов “Записки Простодушного”»), Д. Сухоевой («“Страшный мир” в эмигрантском творчестве В.Ф. Ходасевича»). Проблемы культурного обмена на разных этапах развития русского и македонского народов обсуждались в докладах, посвященных развитию македонской оперы (А. Трайковский – «Русская опера как часть македонского сценического искусства») и балета (С. Здравковская-Джепаровская – «Юрий Мячин и его роль в развитии македонского балета»). Сопоставительному исследованию фольклора были посвящены доклады С. Королевой «Великаны, передающие предметы на дальние расстояния: славянские и иноэтнические варианты фольклорного сюжета» и Н. Анастасовой-Шкринярич «Потомки Перуна или внуки Велеса? (мифологическая родословная: мифо-сознание через мифо-повествование)». Взаимодействие фольклора и литературы на широком историко-культурном фоне было проанализировано В. Митевским («“Девгениево деяние” и македонский эпический цикл о Марко Королевиче в контексте византийской эпической традиции»).

Ряд выступлений был посвящен проблемам сравнительного литературоведения (Д. Ристеский – «Исследования по русской литературе Н. Радического»; Л. Капушевская-Дракулевская – «Лиляна Дирьян и Иосиф Бродский: поэтический диалог»; М. Гёргиева-Димова – «“Онтологический скандал”: игра на грани между художественными мирами и текстами в романе “Преподаватель симметрии” Андрея Битова»; Е. Обухова – «Особенности перевода имен собственных в “Повестях Белкина” А. Пушкина»). Распространению идей славянофилов в Македонии в XIX в. уделила внимание И. Тасевская Хаджи-Бошкова. Особо следует отметить, что к проблематике культурного взаимодействия между славянскими народами, к вопросам общего и особенного в их литературах обращаются молодые исследователи, магистранты и студенты кафедры славистики. Например, большой интерес вызвал доклад Н. Трайковской «Русское влияние на культурно-художественную жизнь Македонии» (прочитан на русском языке). Это весьма полезная практика. Она стимулирует студентов к исследовательской работе, дает им возможность представить результаты своих наблюдений «взрослой» аудитории, в то же время позволяя заметить молодой талант и поощрить интерес к научной работе у молодежи.

Отдельные заседания были посвящены македонско-польским и македонско-чешским культурным, языковым и литературным связям и их исследованиям (Э. Црвенковская – «Исследования по македонистике чешских лингвистов»);

К. Вельямовская, Й.Д. Силянова – «Фраземы с компонентом “рука” в македонском и чешском языках»; А. Банович-Марковская – «Милан Кундера: похвала обыденности (демистификация мифа о “больших истинах”»); К. Дуфкова, К. Визьяк – «Почему нет Потеровой улицы? О переименовании улиц в трех государствах» и др.). Вопросы общего языкознания на материале славянских языков привлекли внимание З. Тополинской («О семантике предикатов») и С. Тофовой («Семантика предиката “САКА” в македонском языке и его эквиваленты в польском языке»), Е. Бужаровской («Прагматичный маркер “что-то” в русском языке в сопоставлении с македонским “нешто”»).

Об изучении актуальных и важных вопросов русского и македонского языков на разных этапах их развития говорили в своих докладах Е. Ячева-Улчар («Этимология названий молочных продуктов в македонских диалектах и их лексические параллели в русском языке»), Л. Макариоская («Македонская этнокультурная лексика в этнолингвистическом словаре “Славянские древности”»); К. Илиевская («Вреден, вреди – вредный, вредить»); Е. Терзиевская, М. Смирнова («Кем модно работать в Македонии (к вопросу об американизмах в современном македонском языке)»); Д. Николовский («Настоящие и ложные друзья в славянских языках»). Наблюдениями об этнолингвистическом изучении македонцев-мусульман поделился А. Новик («Этнолингвистические исследования македонцев-мусульман в Голо Бордо (Албания): терминология традиционной одежды»). Изучению проблем морфологии и особенностям переводов специфических форм языка посвятили свои выступления Е. Иванова («Местоименные клитики в македонском предложении: морфология и омонимия»), Д. Пандев («Партикулы при переводе (на примере перевода романа “Большая вода” Живко Чинго на польский, русский и чешский языки»), Н. Боронникова («Антропоцентрическая организация дейктической системы координат»).

В рамках симпозиума состоялась презентация сборников научных докладов, прочитанных на VI русско-македонской (представляла Н.В. Боронникова), VI чешско-македонской (Д. Пандев), VIII македонско-польской (Е. Петроская) научных конференциях. Были представлены также новые издания из области славистики (Л. Танушевская – «Приложение к контрастивной грамматике македонского и польского языков») и переводы на македонский язык художественной литературы с русского («Телурия» В. Сорокина в пер. М. Каранфиловского; «Судьба человека» М. Шолохова и другие его рассказы в пер. Е. Терзиевской), чешского и польского языков.

Сведения об авторе:
Алла Геннадьевна Шешкен,
докт. филол. наук
профессор
кафедра славянской филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В.Ломоносова

Alla Sheshken,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
asheshken@yandex.ru

70th Anniversary of Teaching Russian in the Republic of Macedonia



А.В. Леденев

К 80-летию Беллы Ахмадулиной (1937–2010)

20–21 апреля в Доме литераторов г. Таруса прошла Вторая международная научная конференция «Творчество Беллы Ахмадулиной в контексте культуры XX века». Приуроченный к 80-летию поэта научный форум был организован двумя кафедрами – истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета и истории русской литературы Белорусского государственного университета. Научные чтения были проведены в Тарусе, в том самом месте на крутом берегу Оки, где в начале XX века часто бывала Марина Цветаева и где в последние десятилетия своей жизни любила проводить летние сезоны Белла Ахмадулина. Материальные затраты по проведению конференции взял на себя Фонд поддержки культуры и образования (президент фонда – И.Т. Ахметов).

С приветственным словом на конференции выступил председатель ее организационного комитета народный художник РФ, действительный член Российской академии художеств Б.А. Мессерер – вдовец Беллы Ахмадулиной. Открыл заседание доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ А.В. Леденев. В своем выступлении он говорил о том, что творчество «шестидесятников» к настоящему времени обрело все атрибуты исторически завершенной литературной эпохи и что лирика Ахмадулиной – важнейший содержательный и эмоциональный компонент самого образа этой эпохи в нашем сознании.

Первый день конференции включал в себя семь выступлений, каждое из которых вызвало оживленное обсуждение. Главный научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН Н.А. Фатеева (Москва) прочла доклад «Рецепция поэтического творчества в лирике Беллы Ахмадулиной», остановившись на инвариантных атрибутах самой темы поэта и поэзии в творчестве Ахмадулиной и особо подчеркнув роль психосоматической образности и значимость мотивов «гортани» и «горла» в ее стихах. Т.В. Кучина (Ярославль) в концептуально выстроенном докладе

«“В промежутке меж звуком и словом”»: акустическая образность лирики Б. Ахмадулиной» интерпретировала структуру акустического мира поэта, охарактеризовав и сферу «звуков быта» (бой часов, зевок шкафа, звук падающих яблок), и область гармонического звучания (звуки граммофона, собственно музыкальные звуки).

В ряде докладов освещались те или иные стиховедческие аспекты наследия поэта. К их числу относятся выступления У.Ю. Вериной (Минск) «Нетрадиционные строфические формы в идиостиле Б. Ахмадулиной», а также совместный доклад профессоров О.И. Федотова и А.О. Шелемовой (Москва) «О кинесонетах Беллы Ахмадулиной», в котором были подробно разобраны сонеты, написанные для фильма белорусского режиссера Валерия Рубинчика «Венок сонетов», снятого по мотивам повести В. Муратова «Мы убежали на фронт».

В.В. Коркунов (Москва) в своем сообщении «Кимры и кимряки в жизни и творчестве Беллы Ахмадулиной» раскрыл малоизвестные документальные подробности об адресатах писем поэта и прототипах некоторых образов ее лирики. В докладе В.В. Абашева (Пермь) «Воля пространства и течение стиха. О поэтике Б. Ахмадулиной 1980-х гг. (книги “Тайна” и “Сад”))» был акцентирован тезис о том, что сами формы пространства в стихах Ахмадулиной становятся объектами эстетической рефлексии. Это положение было проиллюстрировано примерами из стихотворений, написанных на тарусском материале.

Завершился первый день научных чтений докладом инициатора и организатора проведения конференций, посвященных Белле Ахмадулиной, многолетнего и преданного исследователя ее творчества доцента Т.В. Алешка (Минск) «Герои трагедий»: субъектно-объектная сфера в тарусских стихах Беллы Ахмадулиной». Докладчица раскрыла конкретные топонимические подтексты и прототипические нюансы стихотворений Ахмадулиной, по сути провела своего рода «литературную экскурсию» по тарусским окрестностям, отраженным в ее лирике.

Широкий круг вопросов обсуждался исследователями и в рамках второго дня конференции. Присутствие на заседании Б.А. Мессерера – автора мемуаров «Промельк Беллы» – сообщало заседанию особую атмосферу: многие догадки интерпретаторов могли быть верифицированы или дезавуированы «свидетелем» творческой истории тех или иных произведений; от докладчиков в этой связи требовалась особая степень ответственности в соблюдении баланса между своими исследовательскими интересами и требованиями «биографического такта».

В выступлении А.А. Житенева (Воронеж) «Язык переживания в мемуарной и эссеистической прозе Б. Ахмадулиной» основной акцент был сделан на мотиве неравенства творческого процесса самому себе. Докладчик обратил внимание на то, что любое творчество в интерпретации Беллы Ахмадулиной – это саморастрата: чем больше поэт растрчивает себя – тем ярче проявляется его талант. В.К. Зубарева (Филадельфия, США) в докладе «Тайна зеркальных дат в “Глубоком обмороке” Беллы Ахмадулиной» засвидетельствовала, что именно личные контакты с Ахмадулиной помогли ей как исследователю раскрыть некоторые цифровые «загадки» (своего рода «знаки судьбы») в стихах и биографии автора.

М.С. Михайлова (Барнаул) в увлекательно выстроенном сообщении «“Сапог – всегда сосед священного сосуда”»: немного о сапогах в творчестве Беллы Ахмадулиной» проследила истоки сюжетобразующего мотива сапог в поэзии и эссеистике поэтессы – от поэзии О. Мандельштама и Б. Пастернака до прозы В. Шукшина. М.А. Перепелкин (Самара) в докладе «Б. Ахмадулина и Вен. Ерофеев» раскрыл

очевидные стилевые и неявные житнетворческие переключки между двумя художниками, проследил особенности художнического диалога двух писателей.

А.В. Леденев (Москва) и Н.Л. Блищ (Минск) в докладе «Биография как творческий проект: миф о Белле Ахмадулиной в литературном процессе эпохи» обратились к анализу мифотворческих стратегий в выстраивании литературной биографии поэта, акцентировали повышенную «мифогенность» образа Беллы Ахмадулиной и раскрыли особенности его рецепции писателями-современниками. Этот доклад вызвал ряд полемических реплик и биографических комментариев со стороны Б.А. Мессерера. На сходную тему говорила в своем докладе «Белла Ахмадулина как прототип литературных персонажей» профессор И.С. Скоропанова (Минск). Она поведала о способах преломления образа поэтессы в прозе В. Аксенова, А. Гладилина, М. Берга, Е. Попова, Вен. Ерофеева и др., особо подчеркнув «сверхлитературные» грани характера и исполнительское («чтецкое») мастерство Ахмадулиной.

М.П. Абашева (Пермь) в докладе «Выбор памяти. Белла Ахмадулина как персонаж воспоминаний» констатировала неоднородность мемуарного дискурса об Ахмадулиной, особо отметив различную степень беллетризации мемуаров трех мужей поэтессы. Живой интерес аудитории вызвала информация, содержащаяся в сообщении ведущего научного сотрудника Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН О.И. Северской (Москва) «Белла Ахмадулина в посвящениях и подражаниях (по материалам рубрики “Стихи для Беллы” портала “Стихи.ру”)». В завершающем конференцию докладе Д.А. Маслеевой (Ижевск) «Мифопоэтизация Анны Ахматовой в стихотворении Б. Ахмадулиной “Снимок”» была представлена интерпретация конкретного известного стихотворения.

Как представляется, конференция отразила намечающиеся изменения в подходах к интерпретации творчества Б. Ахмадулиной и ее современников: явное понижение «градуса политизации», отход от излишней литературно-критической оценочности, смену самих методологических призм восприятия. Все большее внимание обращается в последнее время на мифопоэтические и психологические механизмы авторской саморепрезентации, на жанровые и стилевые атрибуты ее творческой эволюции. Принявшие в конференции участие литературоведы России, Беларуси и США продемонстрировали новые подходы к осмыслению творческих контактов Б.А. Ахмадулиной, а также отметили особый статус тарусских реалий в ее персональной мифопоэтике. По итогам конференции будет издан сборник научных статей.

Сведения об авторе:
Александр Владимирович Леденев,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alexander V. Ledenev,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
aledenev@mail.ru

Celebrating Bella Akhmadulina: 80th Anniversary

События. Имена. Судьбы

Events. Names. Destiny

Е.Ю. Зубарева

«Талант не бывает общим...»: Памяти Д.А. Гранина

Патриарх русской литературы – так порой называли журналисты и критики одного из старейших русских писателей Даниила Александровича Гранина, ушедшего из жизни 4 июля 2017 года. Сам он подобных громких определений не любил. Свидетель многих событий двадцатого века, Гранин отразил их в своих произведениях не только такими, какими их видел «здесь и сейчас», но и такими, какими помнил, представавшими как «нынешнее прошлое»¹ (именно так писатель определил этот ракурс в книге «Причуды моей памяти»). Творческое взросление обуславливало и выбор художественной оптики.

В поздней прозе появился иной взгляд на отдалившееся во времени прошлое – взгляд через призму вечности. Критерием оценки произошедшего и увиденного для Гранина в поздний период творчества стал единственный абсолютом – ценность человеческой жизни вне конкретно-исторического и социального контекста, уходившего на второй план. Такая позиция далеко не всегда была понятна читателю и критику, неслучайно размышления писателя нередко вызывали непонимание, возражения, споры. Все это теперь тоже часть истории, которая всегда искушает своей многоликостью.

Биография писателя вызывала не меньше споров, чем его произведения. Его упрекали и в сокрытии даты и места рождения, и в искажении фактов собственной жизни, и в других грехах биографической мистификации. Прощаясь с большим художником, вряд ли стоит вмешиваться в баталии его биографов, и все же нельзя не заметить, что среди множества причин, обусловивших хронологические и фактические разночтения, могут быть и сугубо художественные: прием биографической мистификации входил в арсенал многих писателей (в том числе и представителей ленинградской прозы). Безусловно одно: в литературу Гранин пришел не сразу.

Сначала он всего лишь заглянул в этот мир, его путь в литературу начался еще в школе с литературного кружка, организованного школьной учительницей литературы. Мир творчества увлек юношу, стал для него «отдыхом» и «радостью», но все же при выборе профессии он, по решению «семейного совета», отдал предпочтение технике, закончил Ленинградский Политехнический институт, стал работать на Кировском заводе. А дальше были долгие годы войны и возвращение к мирному труду, уже в Ленэнерго. И опять война, теперь уже с разрухой за возвращение к нормальной жизни.

Постепенно в Гранине вызревало желание писать. Первые его литературные опыты относятся еще к довоенному времени, когда во второй половине 1930-х гг.

¹ Гранин Д.А. Причуды моей памяти. М., 2010. С.15.

в журнале «Резец» были опубликованы рассказы «Родина» и «Возвращение Руляка». Более заметное в литературной биографии Гранина событие произошло уже после войны. Появление в 1949 г. рассказа «Вариант второй», посвященного молодым аспирантам, стало для начинающего писателя поистине судьбоносным не только потому, что это была публикация в журнале «Звезда», но и потому, что она ввела Гранина в профессиональную среду, ведь его небольшое произведение попало в руки Ю. Германа, который оценил литературное дарование начинающего прозаика достаточно высоко и инициировал превращение Даниила Германа (настоящая фамилия писателя) в Даниила Гранина.

Молодой прозаик искал свою тему, соприкоснувшись совсем с иной формой творчества – исследовательским процессом, который он постигал изнутри, учась в аспирантуре все того же Политехнического института. Неслучайно фигура ученого, исследователя, первооткрывателя тайн природы оказалась в центре его внимания. Критика объясняла это тем, что именно такой герой и его деятельность были знакомы писателю. Однако причину интереса к ним следует в первую очередь искать совсем в другом. Гранина уже в начале его творческого пути привлекали уникальные в своей профессиональной устремленности личности. Именно *Личность* становилась предметом авторского исследования, вокруг нее выстраивалась вся система персонажей гранинских произведений, развивался сюжет. Эта особенность характерна уже для ранних романов Гранина «Искатели» (1955) и «Иду на грозу» (1962).

Конечно, в каждом из этих произведений суровый критик может найти немало наивно-прямолинейного в суждениях героев и оценке автора, обнаружить ряд художественных условностей, присущих соцреализму. И он будет прав. Гранина обвиняли и в схематизме, и еще во многом другом. Эти романы были явлением своего времени, однако именно как художественные явления времени и примеры не ортодоксального, а именно обновленного соцреализма (соотносимые с романом В.Д. Дудинцева «Не хлебом единым» и рядом других подобных произведений), они и привлекли внимание читателя, принесли Гранину литературную известность. Объясняя выбор героев, он подчеркивал, что в 1960-е гг. ему «казалось, что успехи науки, и прежде всего физики, преобразят мир, судьбы человечества. Ученые-физики казались <...> главными героями нашего времени»¹.

Так в гранинской прозе формировался особый тип героя, который обладал рядом доминантных черт, но демонстрировал разные модели поведения в контексте как вымышленного сюжета, так и исторического (в том числе и биографического) повествования. Если Лобанов и Крылов, выбирая свой путь в науке, всегда противостояли любым формам конформизма, то Сергей Лосев, герой романа Гранина «Картина» (1980), по ходу развития сюжета преодолевает конформизм в себе. С ним происходит процесс, описанный Г.И. Успенским в очерке «Выпрямила», когда учитель Тяпушкин переживает возрождение под влиянием созерцаемой красоты Венеры Милосской. Лосев, обремененный обязанностями председателя горисполкома и ощущением собственной самодостаточности, тоже выпрямляется под воздействием прекрасного. Пейзаж, увиденный им на выставке, меняет его взгляд не только на Жмуркину заводь, но и на весь окружающий мир, открывает перспективу, позволяющую увидеть прошлое и будущее города, жизнь которого он определяет.

Жанровое новаторство Гранина проявляется в сфере, казалось бы, одной из наиболее статичных форм соцреалистического произведения – производственного романа. Это можно увидеть уже на примере более ранних произведений («Ис-

¹ Гранин Д.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 2008. С. 17.

катели» и «Иду на грозу»), в которых изображается не столько суть эксперимента, условия его проведения, сколько переживания ученых, сложные и противоречивые отношения между героями. По словам самого писателя, он стремился помочь читателю понять «суть страстей» своих персонажей, не «прикладывая» «к роману схемы и формулы»¹. В «Картине» писатель показывает, как пробуждается в Лосеве личность, не просто постигающая сложность и красоту мира, но определяющая для себя его эстетические координаты.

Попытки авторов разного рода обзоров систематизировать произведения Гранина по принципу профессиональной принадлежности героев искажают изначальный авторский замысел. Выбор Граниным каждого героя был предопределен наличием в нем каких-либо ярких качеств, раскрывающих его человеческую уникальность. Советского ученого-энтомолога А.А. Любищева Гранин, лично с ним знакомый, называет «человеком редким». В посвященном ему документальном романе «Эта странная жизнь» (1974) писатель стремился показать масштаб личности, предстающей в ее отношениях с временем. Именно способность человека победить время, подчинить его воле исследователя поразила писателя. Тот, кого считали провинциальным чудачком, создал «систему времяпользования», изменившую его жизнь и заставившую окружающих задуматься о безграничности человеческих возможностей.

Гранин не просто описывал действия героя, он рассматривал модель мышления, преобразующего традиционные формы взаимодействия событий всеобщих и частных и выстраивающего новую парадигму времени, временную матрицу, необходимую человеку для организации как повседневной жизни, так и процесса научного познания и обобщения.

Философия времени для Гранина в период зрелого творчества стала проблемой основополагающей. «Жизнь спешит, если мы сами медлим»² – эта формула отразила взгляд писателя на необратимость пренебрежения временем. И в разных формах этот тезис трансформировался в произведениях, осмысливших разные траектории бытия гранинских героев. Время безжалостно к человеку, требует от него правильного выбора. Многие произведения писателя строятся вокруг ситуации выбора («Место для памятника», «Однофамилец», «Кто-то должен» и др.), и писатель показывает, что отсутствие альтернативы – это нередко всего лишь миф, созданный слабым человеком. Личность способна переживать экзистенциальные испытания или ошибки не просто с достоинством, но без ущерба для интеллекта.

И таких примеров Гранин показывает немало, нередко воссоздавая исключительные по эмоциональному и психологическому накалу обстоятельства. В одном из интервью писатель констатировал: «Всегда были те, кто шел на сделку с совестью. Всегда был Иуда. Но противоположных примеров больше. Во время работы над “Блокадной книгой” мы с Адамовичем были до глубины души потрясены дневником школьника, который мучился совестью в жутких условиях голода. Каждый день он сталкивался с невыносимой проблемой – как донести домой матери и сестре паек хлеба и удержаться, чтобы не съесть хотя бы довесок? Его грызли и голод, и совесть. Шла смертельная, непримиримая борьба – что сильнее? Голод растет, совесть изнемогает, и так день за днем. Часто голод побеждал, и всё повторялось снова. Я думаю, что совесть – вещь врожденная»³. В «Блокадной книге», написанной Граниным совместно с

¹ Гранин Д.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 2008. С. 17.

² Гранин Д.А. Запретная глава. Л., 1991. С. 358

³ Даниил Гранин: «От отсутствия совести еще никто не умер» // Аргументы и факты. 2011. № 42 (www.aif.ru/culture/person/28568).

А. Адамовичем и основанной на воспоминаниях бывших блокадников, отражены духовная сила и стойкость ленинградцев. Появившаяся после «Блокады» А. Чаковского, обходившего молчанием трагические моменты жизни в осаде, «Блокадная книга» воссоздавала не только события страшных блокадных лет, но взаимоотношения между истерзанными голодом людьми, их способность к состраданию по отношению тем, кто был слабее. Испытание людей голодом Гранин называл бесчестной формой борьбы, недостойной солдата.

Об этом писатель говорил в выступлении в немецком бундестаге, куда он был приглашен в декабре 2013 г. И одной из центральных тем его речи вновь была природа человеческой личности, запас ее нравственной прочности, то, «как люди старались не расчеловечиться в этих условиях, сохранить основы взаимопомощи, любви. Выживали, как ни странно, те, кто спасал других. Деятельная любовь, доброжелательность и сострадание помогали человеку выжить. Это нравственное содержание блокадной жизни»¹. В этом же заключается и «нравственное содержание» «Блокадной книги». Задача авторов, по словам Гранина, заключалась не в том, чтобы потрясти читателя ужасами блокадной жизни (поэтому они исключали описание наиболее страшных событий), а в том, чтобы показать примеры человеческого самостоянья, того самого «самостоянья человека», которое, по мысли А.С. Пушкина, и представляло как «залог величия его».

Именно примером такого «самостоянья» была для Гранина жизнь героини повести «Клавдия Вилор» (1977), физика И.В. Курчатова, героя романа «Выбор цели» (1975), генетика Н.В. Тимофеева-Ресовского, ставшего героем романа «Зубр» (1987). Появление этого произведения было ярким событием в русской литературе 1980-х гг. Фигура Тимофеева-Ресовского – мощная, многогранная, противоречивая, во всех ее сложностях охваченная столь же многозначным названием. Зубр – развернутая характеристика героя, от описания его внешности до определения его места в науке. Гранин находит и изображает масштабную личность, которая являет собой пример особого универсума. В нем, на первый взгляд, всего слишком: мощь натуры, величие интеллекта, талант исследователя, абсолютная независимость мысли, верность занятию всей жизни – науке. И все это соединено, сплетено в тугие узлы противоречий. Неприятие фашизма и сосуществование с ним, «гражданин мира» и патриот, способность абстрагироваться от политических реалий ради науки и помощь, которая с риском для жизни оказывается тем, кто в ней нуждается, – и этот ряд можно продолжить.

В этом конкретном образе воплощено представление о неизбежной сложности и подчас необъяснимости природы таланта, в какой бы сфере он ни проявился. Философия времени здесь соединяется с философией мысли, и очередная модель поведения дополняет общую картину человеческого бытия. Отличительной особенностью прозы Гранина является ее многоуровневость. Внешне спокойное повествование о конкретных героях и событиях скрывает внутренние уровни анализа мотивов и закономерностей деятельности конкретной личности, а затем и философского обобщения моделей и закономерностей человеческой жизни в целом.

В поздней прозе Гранина философская составляющая становится определяющей. Структура авторского сознания усложняется вследствие дробления картины мира, ее мозаичности, истоки которой следует искать в динамике авторского взгляда, в смене ракурсов, определяемых писателем как «причуды памяти». Имен-

¹ Даниил Гранин: русский солдат в бундестаге: встреча в СПбГУП 14 февраля 2014 года. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 10–11

но эти «причуды» рождают псевдобиографизм, и разные уровни типизации, и размывание четких сюжетных контуров, и увеличение доли эссеистического начала. Так происходит в романе «Мой лейтенант» (2011), принесшем Гранину премию «Большая книга», героя которого читатель нередко отождествляет с автором, что порождает ложные смысловые коннотации. Автор, в большей мере сосредоточивая внимание на «нынешнем прошлом», стремится уберечь читателя от ложных интерпретаций, подчеркивая независимость героя от авторского сознания и вводя взрослого повествователя. Сложный рисунок повествования можно обнаружить и в размышлениях-заметках «Все было не совсем так» (2010), соединяющих прошлое и настоящее в общий поток ассоциативной прозы.

Проза Гранина отразила эволюцию художника, находящегося в процессе познания потенциала человеческой личности и выявления универсальных моделей ее жизни, проверяемых в контексте конкретно-исторических условий, ибо, как полагал писатель, обидно прожить жизнь, не узнав себя.

ЛИТЕРАТУРА

Гранин Д.А. Запретная глава. Л., 1991. 540 с.

Гранин Д.А. Причуды моей памяти. М., 2010. 441 с.

Гранин Д.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 2008. 573 с.

Даниил Гранин: «От отсутствия совести еще никто не умер» // Аргументы и факты. 2011. № 42 (www.aif.ru/culture/person/28568).

Даниил Гранин: русский солдат в бундестаге: встреча в СПбГУП 14 февраля 2014 года. СПб.: СПбГУП, 2014. 40 с.

REFERENCES

Granin D.A. (1991) A Forbidden Chapter. Leningrad. 540 p.

Granin D.A. (2010) The Vagaries of My Memory. Moscow. 441 p.

Granin D.A. The Collected Works: In 5 vols. Vol. 1. Moscow. 2008. 573 p.

Daniil Granin: "Lack of Conscience Has Not Killed Anyone As Yet". *Argumenty i Fauty*. 2011. No 42 (www.aif.ru/culture/person/28568).

Daniil Granin: Russian Soldier in the Bundestag. St.-Petersburg. 2014. 40 p.

Сведения об авторе:
Елена Юрьевна Зубарева,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Elena Yu. Zubareva,
PhD
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
euzubareva@mail.ru

“Talent cannot be common...”: In Memory of Daniil Granin

Заметки. Впечатления

Notes. Impressions

В.В. Перхин

Мощь
О выставке Василия Нестеренко

Аннотация: В статье рассматриваются основные тематические особенности выставки Народного художника России Василия Нестеренко в Центральном выставочном зале С.-Петербурга в апреле 2017 года, охарактеризованы некоторые черты его творческой позиции и стиля.

Ключевые слова: В.И. Нестеренко, русская живопись XXI века, реализм, идеализация, традиция, историческая картина, К.П. Брюллов, великая княгиня Елизавета Федоровна

Abstract: The article focuses on the thematic trends of the exhibition of the renowned Russian artist Vasily Nesterenko at the St.-Petersburg Central Exhibition Hall, April 2017. The paper features Nesterenko's signature style and his views on painting.

Key words: Vasily Nesterenko, 21st-century Russian painting, realism, idealization, historical picture, Karl Bryullov, Grand Duchess Elizaveta Fyodorovna



Избавление от смуты (2012 г.)

В петербургском Центральном выставочном зале «Манеж» в апрельские дни была развернута выставка работ Народного художника России Василия Нестеренко. Как я заметил, выставку охотно посещали, хотя никакой особой рекламы не было, только транспаранты над входом и в немногих местах на тротуарах рекламные стенды с ее названием «Наша слава – Русская Держава».

На этой выставке были четыре основные тематические группы. Ведущее место, безусловно, занимала историческая батальная живопись. Визитной карточкой выставки стала картина «Избавление от смуты» (фрагмент воспроизведен на афише). Она изображает мощный напор отряда конников во главе с Козьмой Мининым 24 августа 1612 г. Физическая мощь его воинов напоминает персонажи репинских запорожцев, кажется былинной, невероятной, сметающей всё на своем пути, в лицах воинов нет злобы или ненависти – они одухотворены желанием освободить свою землю, смести иностранцев, пожелавших царствовать в Москве – городе русских святынь. Этот отряд нанес тот урон польским захватчикам Москвы, который обеспечил скорое освобождение русской столицы и завершение Смутного времени.

Актуальность исторической живописи Нестеренко, – а может быть, и прямое вовлечение художника в обеспечение политических интересов определенных движений современности, – подтверждают два портрета великого князя Сергея Александровича, бывшего генерал-губернатором Москвы, убитого в 1905 г. членом Боевой организации партии социалистов-революционеров публицистом И.П. Каляевым. В первом случае – это традиционный парадный портрет на фоне Кремля с Иваном Великим и с точным указанием имени изображенного, во втором – полотно, названное «Великокняжеская чета. Холст, масло. 2010». Супружеская пара представлена в приватной обстановке. Портретное сходство не позволяет сомневаться, что это казненный террористом великий князь с женой – великой княгиней Елизаветой Федоровной, посетившей Каляева в тюрьме, простившей его, даже хлопотавшей о его помиловании, потом основавшей в Москве Марфо-Мариинскую обитель сестер милосердия. В 1917 г. она отказалась покинуть Россию по приглашению германского императора, своего родственника. Подобно А.А. Ахматовой, ее героине, которой тогда тоже «голос был» и «звал утешно»: «покинь Россию навсегда», – Елизавета Федоровна «замкнула слух», сочла эту «речь недостойной», осталась со своей второй родиной. Навсегда! В 1918 – казнена в уральском городе духовными наследниками публицистики террора и политического мщения. Русская Православная Церковь канонизировала ее в 1990 г.

Канонизация – причисление к лику святых. Основанием является «мученическая смерть за веру, заслуги в утверждении христианства». После соборного решения и торжественной службы «устанавливается почитание канонизируемого как святого»¹.

Как же художник должен изображать святых нового времени? Это никто не устанавливал. Вряд ли в нашу эпоху, как и в последующие, кто-то продиктует каноны изображения, похожие на художественные установки средневековья. Вероятно, земную жизнь ставших святыми надо показывать такой, какой она была, и в том окружении, которое существовало при их мирской жизни, до наступления той поры, когда жизнь стала подвигом. Критерий допустимого здесь может быть, думается, только один – наличие безошибочного вкуса, художественного такта и меры, одухотворение изображаемого любовью и человечностью. Всё это есть в

¹ См.: *Скляревская Г.Н.* Словарь православной церковной культуры. СПб.: Наука, 2000. С. 116.

картине Нестеренко, и он бы мог, на мой взгляд, не скрывать подлинные имена героев. Однако что-то заставило его это сделать...

В 1908 г. в Кремле на месте гибели великого князя был открыт памятник-крест, исполненный по проекту В.М. Васнецова, в 1918 г. снесенный властью большевиков. 1 декабря 2016 г. в той же точке Кремля заложили камень в основание креста. 5 мая 2017 г. состоялось открытие восстановленного креста на его историческом месте². Нельзя сомневаться, что своей живописью Нестеренко помогал восстановлению исторической памяти. Можно еще заметить, что упомянутые портреты дают в равной мере идеализированные образы великокняжеской четы, но жизненный подвиг супруги неизмеримо значительнее и выше деяний ее мужа³.



Отстоим Севастополь (2005 г.)



«Мы – русские, с нами Бог!» (2015 г.)

Крупноформатные исторические полотна на обозреваемой выставке запечатлели героизм и несгибаемость духовно сильных русских людей в критические моменты национальной истории. Особое внимание привлекают сюжеты из эпохи Крымской войны – «Отстоим Севастополь» и Первой мировой – «Мы – русские, с нами Бог!». Первое полотно, написанное в 2005 г., может быть, готовило общественное сознание к воссоединению Крыма с Российской Федерацией, во всяком

² См.: *Замахина Т.* Россия у нас одна // Российская газета. 2017. 4 мая.

³ О них см.: *Федорченко В.* Императорский дом. Выдающиеся сановники. Энциклопедия биографий: В 2 т. Т. 1. Красноярск: БОНУС; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 448–449; Т. 2. С. 373–375.

случае оно оказалось если не пророческим, то символическим выражением народной надежды на возвращение полуострова и его святынь.

В заголовке второго полотна – слова Петра I, которые любил повторять А.В. Суворов. Оно воссоздает эпизод отражения газовой атаки германских войск на защитников крепости Осовец, которые выдержали полугодовую блокаду. На долгие годы забытая, эта история фактически была предтечей гораздо более длительной Ленинградской блокады, в которой, может быть, хотели взять реванш те, кто не сломил духовную мощь защитников Осовца в начале 1915 г.

В том году Е.Н. Трубецкой писал: «Не сила оружия, отдельно взятая, решает участь сражений, а та духовная сила, которая управляет оружием и без которой оно мертво»⁴. Эта мысль, можно сказать, лежит в основании всей концепции батальной живописи Нестеренко. Искусство художника потому и значительно, что воплощает эту мысль с тем или иным художественным совершенством.

Батальная живопись Нестеренко продолжает традицию К.П. Брюллова, его картины «Осада Пскова Стефаном Баторием в 1582 году», когда польский король вынужден был отступить и заключить мирный договор. Вслед за своим великим предшественником Нестеренко строит композицию на противопоставлении двух враждебных группировок. И показывает героев и массу в движении, в момент непреодолимого напора русских на ломающиеся ряды захватчиков. В картине Брюллова священники с хоругвями и крестами среди воинов, идущих в атаку. Таков был обычай. Он воссоздан на полотнах Нестеренко в соответствии с исторической правдой, с духом времени. Воины у Нестеренко всегда внутренне сосредоточены, максимально серьезны и одухотворены. Это поистине «одухотворенные люди».

В исторической картине Нестеренко часто использует прием: кто-то из героев смотрит прямо в глаза зрителя. Так подан один из опрятных и умных отроков XVII в. на картине «Урок арифметики» – в классе Петра Алексеевича Романова. От повторения эффективность приема снижается. И все же каждый раз он действует: устанавливается прямой контакт, мы острее чувствуем связь прошлого и настоящего, естественную преемственную связь с предками, история становится частью личной биографии современного человека.

Участников Великой Отечественной войны, художник представил в скромном триптихе «Эхо прошедшей войны». В левой его части дан портрет в полный рост фронтовички-медсестры. Название – «Сестра милосердия». На ее кителе много медалей, – значит, не жалея себя, работала на фронте. А сейчас стоит в тяжелом раздумье: стоптанные туфли на ногах, плечи прикрывает истлевший оренбургский пуховый платок, за спиной деревянный дом-развалюха, окруженный покосившимся гнилым забором. Художник, как видно, не может быть равнодушным к современным горестям защитников Отечества. Он не обходит стороной правду наших дней, как бы горька она ни была.



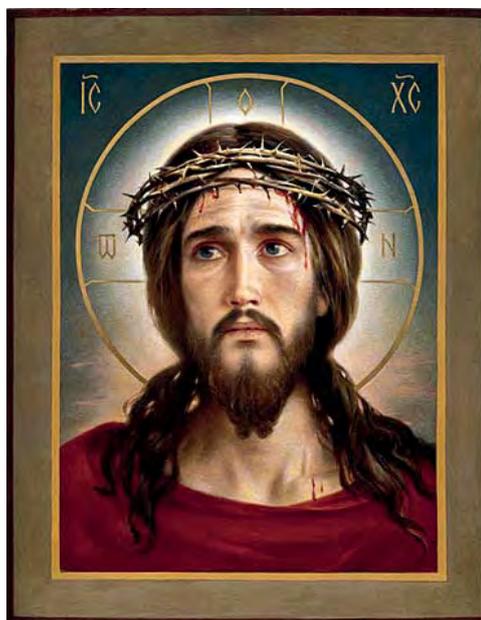
Сестра милосердия (2010 г.)

⁴ Трубецкой Е.Н. Война и мировая задача России // Трубецкой Е.Н. Избранные произведения / Сост., предисловие Т.П. Матяш. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 495.



Урок арифметики (2017 г.)

В центральной части на фоне условного живописного изображения боя в разрушенном городе («картина в картине» – еще один любимый прием Нестеренко) представлены пятилетний мальчик в тельняшке и с автоматом, а рядом его младшая сестренка: пилотка на голове и медицинская сумка через плечо. Внутренняя связь картин триптиха очевидна: речь идет о преемственности поколений защитников Родины – в прошлом и в будущем. Художник демонстрирует свою уверенность в торжестве этой преемственности. Но постановочный характер всей композиции не убеждает зрителя. Он знает, что дать в руки ребенка автомат – не значит вселить любовь к родине и ее героям. Умозрительность замысла и театрализация его воплощения привели к поверхностности произведения как целого. Преемственность подвига можно показать, изображая трех разных людей одного возраста и одной профессии (медсестра в боевых условиях) в различные исторические эпохи. Еще интереснее и сложнее было бы написать в том же жанре сильный характер героини на разных этапах ее жизни. На примере биографии Г. К. Жукова мы знаем, что жизнь требовала от него силы духа не только на войне, но и в мирные времена. Но воплощение этой темы живописцы почему-то оставляют кино и литературе, хотя у них есть свои возможности.

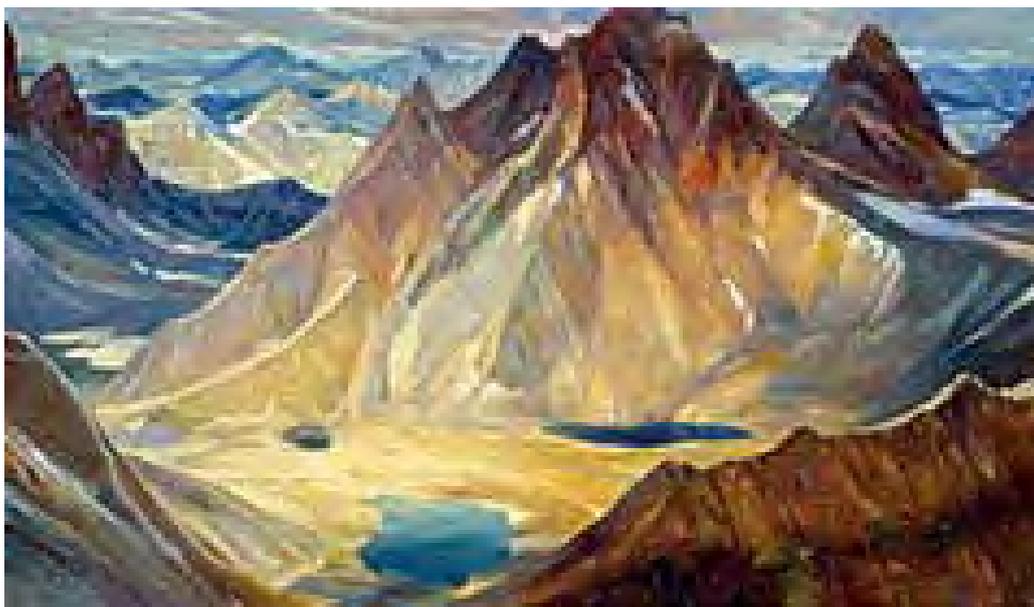


Образ Спасителя в терновом венце (2000 г.)

Неотъемлемой частью художественного мира Нестеренко является религиозная тематика – образы церковных деятелей и библейских персонажей, прежде всего Иисуса Христа, от рождения до распятия. Иногда его лик напоминает современного молодого человека с возвышенной душой. Подобный образ Христа можно видеть на иконе «Нерукотворный Образ Всемилостивого Спаса», что хранится в Воскресенском соборе г. Тутаева Ярославской области. Говорят, что икона написана в начале

XVI в. и принадлежит кисти Дионисия Глушицкого, уроженца вологодской земли. Во всяком случае религиозная живопись Нестеренко заставляет вспомнить давнее наблюдение М.А. Волошина, что русская иконопись – «искусство, чуждое мистики и аскетизма»⁵.

Значительное место на выставке занял пейзаж. Среднерусское поле с его травами и цветами служит дополнительным подтверждением того, что перед вами «Русская мадонна». Хотя художник так хорошо знает русский тип лица – и женщины, и ребенка, – что их национальная принадлежность ясна без подписи. Здесь Нестеренко достиг вершины в идеализации объекта. Красивы лица и пейзаж, гармонична композиция, помещенная в круг, как у Рафаэля; притягивают к себе и возвышенные души героев. Это не икона, но полотно значительно, как икона.



Вершины Восточного Саяна (2011 г.)

Совсем другой мир в пейзажах Алтая и Саян. Мощные горные хребты окутаны светом, его источник не виден, поверхность полотен похожа на шелк, мерцающий в переливах красок, и пейзажи словно шелками вышиты. Сам художник говорит, что он воспринимает природу как творение Божие. И кто хочет поверить, что горные вершины не результат геологических сдвигов, а творение внеприродных сил, тот должен видеть эти картины Нестеренко. С эстетической точки зрения можно сказать, что более всего именно в них художник достиг своего стиля. Он столь же индивидуален, как стиль горных пейзажей К.Ф. Богаевского или Н.К. Рериха. Как и они, Нестеренко показывает человека – одного из алтайцев, которые сотни лет живут среди этих гор. Он – «Хранитель Алтая» (полотно 2016 г.). Так раскрывается еще один смысл названия выставки «Русская держава»: Россия – это многонародный мир, сложное и неразрывное единство народностей.

Д. Андреев писал, что в «душе русских» есть «тяга – вглубь», «За Урал, за пургу Сибири, / За Амурский седой вал...»⁶ Так и у Нестеренко. У художника есть эта «тяга – вглубь», тяга показать Россию от уголков Запада до самого Дальнего Востока

⁵ Волошин М.А. Чему учат иконы? // Волошин М.А. Лики творчества / Издание подготовили В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. С. 293.

⁶ Андреев Д.Л. Размах // Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. С. 137.

ка. Есть полотно «Тихий океан», бурный и могучий, почти как в фильме И.А. Пырьева «Сказание о земле сибирской». Есть и «Русский Шикотан» Курильских островов. Одним словом – *Держава*.

Выставка Нестеренко, его искусство пробуждают высокие чувства, национальное самосознание, просвещают, возвышают душу.

...В то время как в Манеже разворачивали выставку Нестеренко, в Государственном Эрмитаже сворачивали выставку бельгийского художника Я. Фабра. Он показывал себя в залах Рубенса и Ван Дейка, экспозиции которых оказались в расстройстве и искажении, что шесть месяцев было горьким сюрпризом для гостей и жителей Санкт-Петербурга. Василий Нестеренко не нуждается в подобных приемах возвеличения: он значителен сам по себе. Хотя и ему бы не помешала усиленная реклама и петербургские залы на полгода. Но, конечно, у каждого художника свои выставочные вкусы и возможности. Нестеренко демонстрировал картины, никого не подавляя. Он показал не столько себя, сколько Россию: ее историю и народ, его устремленность к добру, мощь его духа, его одухотворенную силу.

28.06.2017

Сведения об авторе:
Владимир Васильевич Перхин,
докт. филол. наук
профессор
Институт «ВШЖиМК»
Санкт-Петербургский государственный университет

Perkhin Vladimir,
Doctor of Philology
Professor
School of Journalism and Mass Communications
Saint-Petersburg State University
perhin-vlad@yandex.ru

The Thrill
About the Vasily Nesterenko Exhibition

А.Б. Базилевский

Поэзия для детей сегодня: взросление и впадение в детство (ситуация в Сербии и в России)

Аннотация: Детская поэзия – зона особой творческой ответственности. Многолики варианты «впадения в детство»: пустопорожняя назидательность, тусклый идейно-ангажированный официоз, проповедь безграничной материальной свободы. Как идеологизация, так и демонстративное «бегство от идеологии» в детской поэзии – содействие корысти властвующих или стремящихся к власти групп. И то, и другое побуждает к разрушительному утопизму, цель которого – затормозить развитие человека, вогнать его в инфантильный канон, лишить суверенной субъектности, способности самостоятельно мыслить и противостоять косности социальных систем. Путь «взросления» поэзии един: рост художественной достоверности образов сострадания, альтруизма, милосердия, справедливости – в конфликте с неправдой, подлостью, эгоизмом, стремлением к внешнему превосходству.

Ключевые слова: поэзия для детей в Сербии и в России, творческая ответственность, впадение в детство, разрушительный утопизм, взросление

Abstract: Poetry for children is a field of special responsibility. Regrettably, substituting genuine children's poetry with quasi-children's poetry is a trend. The latter allows for lifeless ideology-bound formalism, lecturer-like mode of speech, and advocacy of unlimited material freedom. And all in vain. Both ideology-based poetry and ideology-free poetry, of the demonstrative type, play into the hands of today's elites who tend to encourage destructive utopism. Their goal is to slow down human growth, make him/her incapable of independent thinking, rob him/her of freedom to oppose the sluggish social system. Children's poetry may grow up only if it starts to show kids in striking contrast genuine images of compassion, altruism, mercy, and justice, on the one hand, and falsehood, meanness, selfishness, outward superiority, on the other.

Key words: children's poetry in Serbia, children's poetry in Russia, creative responsibility, childish behaviour, destructive utopism

Чего не знаешь в детстве – не знаешь на всю жизнь.

Марина Цветаева

Детская литература – тема ответственная и больная. Дети не маленькие взрослые. Они укор взрослому миру, который словно пытается откупиться от них, стихами замаливая свои бесчисленные грехи. Ребенок – образ совершенства, постепенно искажаемый страшной реальностью, гость из мира идеального, ненужный распоясавшимся взрослым. Детство все больше вытесняется из жизни. Его третируют как прелюдию к чему-то более важному, настоящему, а ведь оно и есть для каждого самое настоящее – время, когда заурядное постигается как чудо, когда невероятно интересно, как всё живет. Маленькое существо непосредственно и целостно ощущает свою связь с миром в его повседневности и временной цикличности. Личность ребенка энциклопедична, универсальна. Даже омраченное страданием, утратой, сиротством, одиночеством, детство – праздник во славу жизни.

Однако безмятежное детство – миф. Беспочвенный и бесполезный. Дети хотят и умеют любить, а бесстрастный мир отвечает им: «Ну и что?» Детское сознание восстает против дисгармонии. Ребенку дано «возлюбить жизнь прежде смысла ее» (Достоевский). Мир поэзии и детство едины, их суть – свобода познания, радость любви. Детство – время первозданной чистоты, согласия, бесхитростной и бескорыстной любознательности, сопричастности души всему живому. Дети поэтизируют мир, поэтому нет в словесности ничего более естественного, чем детская поэзия. Через стихи – услышанные, а потом и прочитанные – ребенок наглядно постигает борьбу противоречий. Поэзия будит его музыкальный слух и чувство ритма. Педагогика поэзии для него доходчивей всего. Мир открывается, как книга, – и книга оказывается моделью мира. Поэтому книга для ребенка – бесценный подарок (или дар губительный, с отсроченной ядовитой силой).

Конечно же, тут не о чем спорить: есть вечно живые детские стихи, покоряющие своей неуязвимой прелестью. Примеров много. Однако в целом это поэзия с неясным статусом, не вполне признанная. Существует довольно живучий – среди «недетских» поэтов и среди читателей – стереотип: дескать, стихи для детей не поэзия, а так, нечто стихообразное, поверхностное и примитивное. Стереотип основан на незнании текстов, отсутствии слуха, интереса, внимания. Однако причины его возникновения понятны. В истории литературы выживает совершенное. Но не всё совершенное попадает в нее – его поглощает забвение. Бесследно исчезают, вымываются из активного сознания и прекрасные стихи для детей. Доказательствами полна агрессивная среда масс-культуры в любой стране.

Настоящая поэзия для детей не идеализирует ни детство, ни мир вообще, но она не терпит социосхем, риторики и прямой дидактики. У нее высокий потенциал непредвзятости. Ведь ребенок нуждается в примерах мужества и доброты, явленных без нажима, без пафоса, мягко, остроумно и убедительно. Чуковского возмущали «поэтические заики и губошлепы». А эти бракоделы «детлитературы», в свою очередь, брюзжали по поводу «чуковщины», растлевающей советских детей. И дело тут не в «тоталитарном режиме». При любой социально-идеологической системе идет та же борьба: между ничтожным, претенциозным, безвкусным, начетническим и – содержательным, полноценным, подлинным, искренним.

Иногда поделки ухитряются выдать себя за нечто истинное и весомое. Срабатывает – особенно во времена продвинутых пиар-технологий – внушение рынка. Детские коммерчески-развлекательные «проекты», поддержанные массивно

и глобально, – часть повсеместной стратегии власть имущих по отчуждающей трансформации человечества в бездумное стадо. Простодушное, бесхитростное общение становится «неформатным», иррациональность для генетически модифицированного обывателя предпочтительней познания. Этим объясняется относительный успех адресованной детям депрессивной литературы, накачанной нигилистическим сарказмом, черным юмором, псевдомистикой.

Снятие тематико-психологических табу, маниакальное избавление от «постсоветизмов», засилье самодовлеющей забавы во многом привело к расшатыванию гуманистической основы детской литературы вообще. Писатели «изобретают» и культивируют детскость в противопоставлении взрослости, что сказывается в регрессивных жанровых сдвигах детской литературы. Выдумываются теории автономного детства. Создается философия детского возраста как атрибута особых существ, отдельного видового состояния человека. Эти «особые» существа готовятся для пополнения армии инфантильных взрослых – циничных потребителей и приспособленцев, удобных для манипулирования и оболванивания.

Такой мутации сознания противостоит поэт. Он всегда живет словно в детстве, сверяя с ним настоящее. Детские годы – источник его вдохновения. Открыть в себе голос ребенка – значит извлечь из подсознания чистую интонацию, непритворно сказать о сути: о вечной новизне счастья – быть. «Художником имеет право называться только тот, кто сберег в себе вечное детство», – заметил Александр Блок. Нет оснований не доверять ему. Непосредственная детскость восприятия – прививка против уныния и безверия. В стихах для детей поэт выражает свои несбывшиеся мечты, надежды и упования. В нем пробуждается детское «я» – так он в силах «из глубокой печали восстать» (Осип Мандельштам). Тогда ему по плечу миссия проводника, учителя в школе света, преподающего предмет «введение в жизнь».

Подвижник вечного возрождения, он восстанавливает в стихе архетипическое пространство счастья – рая, дома. Запечатлевает образы родных людей, которым дитя подражает. Раскрывает беспредельность мира и бесконечность познания, помогает усвоить фундаментальные истины человеческого бытия. Помогает открыть, пережить и понять ответы на главные вопросы трех первоначальных жизненных эпох: младенческой, отроческой и подростковой: «Что? почему? зачем?» Поэзия – надежный способ закалки души, повышения ее сопротивляемости гнету жизненных обстоятельств, опасностям грубой действительности. Формируя речь, стихи дают живой урок психологической и социальной грамоты, запускают механизм внутреннего, независимого восхождения личности.

Дети ждут одобрения их мира, в поэте ищут союзника и собеседника. Поэт – посредник между детьми и жизнью, защитник интересов и привилегий детства. Он любит ребенка, не впадая в сентиментальное умиление. В нем и уважение к ребенку, и опасение перед ним, еще не ведающим о нравственной норме. Привить эту норму – задача писателя, осознающего ответственность за слово. Он умеет высмеять бесплодные мечты и авантюрные порывы. Учит слушать и откликаться, осознавать безмерную ценность бытия, показывая, сколько радости в этом по сравнению с любым вещественным успехом. Учит деятельной любви, трудолюбию, правдивости, мужеству. Его слова объединяют, роднят и радуют.

Ребенок – посланец и обитатель будущего. В общении с природой, ровесниками и старшими дети постепенно осознают себя. Естественный эгоцентризм биологического индивида всё более замещается готовностью слышать и понимать

другого: происходит становление души. Потом зачастую жизнь души угасает в человеке, оттого что ему не хватило запаса энергии, принятой в детстве. Источники этой энергии, прежде всего, в семейном тепле, в покровительстве родины. А когда юный человек этого лишен? Переход во взрослость может стать катастрофой, убийственным разочарованием, если ребенок вовремя не получил животительной инъекции поэзии. Чтобы выстоять в разноплановом, изменчивом мире, где все вещественно, но и духовно, и трагично, и смешно, ребенку нужен также заряд эксцентрики и нелепости.

Все любят и дурачиться, и дурачить. А дети хотят познавать, играя, хотят, чтобы в книжках все было как в жизни, но... не совсем взаправду, а чуть «понарошку», немного иначе. Ждут фантастических событий и фантастических героев. Поэтому детский ум так рад алогичным стихам, пародии и карикатуре: увидев «мир наоборот», он может восстановить порядок, все вернуть на свои места. Ребенок сам чудо, и он требует необыкновенного. Вот и приходится поэту творить чудеса. В этом его артистизм: то найти точные слова с прямым смыслом, то опереться на подтекст и субъективные впечатления. Играть можно и в серьезность тоже. Тогда возникает забавная степенность – еще один алгоритм, приложимый к реальным обстоятельствам. Утрировка алогизма – защита от несовершенства мира, зачаток сатиры.

Детская поэзия – перекресток искусства и педагогики, зона особой творческой ответственности, она требует особого склада души и мастерства. Поэзия для детей – характерная ветвь русской и сербской поэзии, произросшая в недрах романтизма и красочно расцветшая в XX в. Величие души и просвещенный разум – девиз эпохи классицизма, когда начиналась эта поэзия, – и сегодня нацеливает на идеал отзывчивости, восприимчивости, сострадания. Ему следовали все крупные поэты наших народов, профессионально писавшие для детей. Классики и мэтры, мастера и подмастерья.

Змай, Франичевич, Радович, Витез, Тарталья, Лукич, Раичкович, Царич, Данойлич, Радичевич, Трифунович, Антич, Радулович, Црнчевич, Ршумович, Эрич, Одалович... Некрасов, Чуковский, Маяковский, Маршак, Хармс, Михалков, Барто, Заходер, Берестов, Матвеева, Мориц, Успенский, Высоцкий, Григорьев, Лунин, Кружков, Яснов... У каждого свой почерк: у одних доминирует веселье, восторг, забава; у других – созерцательное изумление, сочувствие, стремление утешить; одни пишут «изнутри» детского сознания – другие смотрят на мир детей со стороны. Но никто не пытается научить бездумному подчинению, внушить неприятие непонятого и поверхностный оптимизм.

Модель текста, обращенного к детям, predetermined исторической ситуацией, в которой веками жил сербский народ. Эта поэзия привержена идее родины, героизма, свободы. Мужественная душа народа сказалась в мечтах и размышлениях детских поэтов. Все они доброжелательные наблюдатели обычного и выдумщики небывалых образов, словно увиденных глазами ребенка. Их призыв к добру и благородству звучит не в лоб, патетика приглушена юмором и гротеском. В слиянии беспокойной романтики и реальных картин пестрого, изобильного впечатлениями мира возникает бесконечное пространство вещей и явлений, привычных и странных.

Самобытность сербской детской поэзии проявляется в сюжетах, героях, жанрах, стилях. Развиваясь, она двигалась от инфантильной наивности, сентиментальности и назидательности к диалектической многогранности в представлении мира. От развернутой фабулы – к лирическому сюжету, воплощенному в краткие

формы: зарисовку, анекдот, миниатюру-рассуждение. От узости понимания ребенка как объекта воздействия – к восприятию его как полноправного маленького человека, брата и товарища. От сюсюканья, детского лепета – к полноценному волнующему и отважному разговору.

Во второй половине XX в. детская поэзия Сербии освобождается от чрезмерной прагматики, становится посланием об истинном величии жизни. Наполняется пониманием – на доступном ребенку уровне – того, что есть страх, боль, смерть, память, тайна, Бог. В ней произошло падение запретов – но не всех: поэты остановились перед тем, что противно истине, избежали втягивания взрослых психических аномалий в орбиту детского восприятия и в стан хаоса не пошли. Этой поэзией выработан простой, ясный, энергичный слог, она занимательна, афористична, психологически точна.

Редко кто из значительных «взрослых» поэтов Сербии новейшего времени не написал хоть что-то и для детей, многие писали и пишут для них постоянно. Сербские поэты любовно и трогательно плетут общий стихотворный венок детям своего народа. Их строки становятся крылатыми, лучшие стихи переходят в фольклор. У этой поэзии есть традиция, оберегающая ее от упадка, и перспектива, обеспеченная сегодняшним расцветом¹.

Собственно, тот же путь прошла и поэзия русская. У нее те же горизонты и те же гарантии плодотворного развития.

Настоящие детские стихи адресованы и взрослым. Бывшим детям они могут сказать даже больше. Тут мудрость «на вырост», для всех; идет переключка планов детского и взрослого – восприятия, ожидания, оценки: восторг перед добром, радость общего труда, счет неправде и злу. Герой детской поэзии – и ребенок-созерцатель, и ребенок-созидатель, и ребенок-мученик взрослого мира, и ребенок-борец, подвижник, а порой и судья, и мститель. Детская и взрослая литературы взаимопроницаемы, но детская в целом консервативней – это позволяет ей отторгать недолжное, оскорбительное для детской души. Если это литература не позерская, не инфантильная.

Подлинная детскость и инфантилизм несовместимы. Байки о вреде непокорности всем известны: приучая человека жить в ожидании кнута и пряника, они не ведут ни к чему, кроме конформизма. «Праздник непослушания» (Сергей Михалков) – то, чего ищет дитя в искусстве. Отсюда несомненный успех и польза «вредных советов» (Георгий Остёр). Обыгрывая бесполезные штампы прекраснодушных наставлений, поэзия – через острабяющее чудачество, иронический гротеск – показывает детям, как можно, лучше поняв реальность, справиться с житейскими тяготами. Слова не властны над жизнью, но они говорят с преобразующей мир душой и укрепляют ее.

Чтоб быть художественно действенным, стихотворение должно быть написано с выдумкой, упруго, звучно, по возможности кратко. Средства поэтики работают в поэзии эффективней, чем в прозе, здесь играет каждое слово. Идеал поэзии для детей тот же, что у любой поэзии: не должно быть лишних слов. Детям нужны стихи, где, по известному выражению Некрасова, «словам тесно, а мыслям просторно». Язык хорошей детской поэзии сведен к необходимому минимуму. Ей

¹ Сербская поэзия для детей от истоков до современности представлена в двуязычной антологии: Книга радости: Српско песништво – деца и о деца / Книга радости: Сербская поэзия – детям и о детях. М.: Вахазар; Б.: Просвета; Торонто: Источник, 2012. 1224 с. Там же библиография предшествующих русских изданий этой поэзии.

свойственна ясность, но и недосказанность. Ей к лицу каламбуры и звонкие рифмы, музыкальные переливы смыслов.

Зато безусловно противопоказаны нагромождения слов, накат метафор и туманная экзальтация. Очевидное намерение избежать ясности, свойственное многим литераторам, неэффективно в детской поэзии: ребенок безошибочно ощущает, что данный набор слов скрывает пустоту. Авангардистские авантюры здесь не проходят. Срабатывает здоровый инстинкт: то, что запутано, не стоит и понимать. Ребенок не хочет быть вещью и игрушкой, а именно таков образ читателя в глазах самовлюбленного литературного фокусника.

Опора духовности – радость и спасительная игра, которую ничто не должно и не может прервать. Вот «экзамен на царя» (Момчило Тешич): чтоб стать правителем, надо уметь лгать, но категорически нельзя уметь работать. Это предчувствие взрослого мира, где убивают и лгут. В такой мир не очень-то хочется, поэтому ребенок может заартачиться: нарочно останусь маленьким! Детская поэзия – голос протеста против безобразий, творимых дядями и тетями в большом мире. Поэзия охраняет душу от разочарования, организует духовную наполненность жизни, создает линии обороны, чтобы помочь детям жить в сегодняшнем мире, ополчившемся против детской души.

Многолики варианты «впадения в детство»: имитация благонаравия, пустоপরোজন্য назидательность, тусклый идейно-ангажированный официоз, проповедь безграничной материальной свободы. Кому из нас не попадались в руки натужно-веселые, фальшивые, пресные, вымученные детские книжки (как правило, иллюстрированные столь же бездарно)? Именно они – а их во все времена немало, как и прочей графомании, – создали шлейф отношения к детской поэзии как к области ремесленного кича, утилитарного морализаторства, вялой дидактики, неуклюжего развлекательства.

Рецидивы неизбежны. Как идеологизация, так и демонстративное «бегство от идеологии» в детской поэзии – это содействие корысти властвующих или стремящихся к власти групп. И то, и другое побуждает к разрушительному утопизму – массовому впадению в детство. Триада – просвещение, воспитание, развлечение – деформируется в пользу последнего. Просвещение и воспитание сводятся к внушению удобных «элитам» схем. Цель – затормозить развитие человека, привить ему безоглядную волю к личному успеху, вогнать в инфантильный канон, лишить суверенной субъектности, способности самостоятельно мыслить и противостоять косности социальных систем.

Есть евангельская заповедь: «Аще... не будете яко дети, не внидете в царство небесное» (Мф. 18). Для поэта именно «быть яко дитя», не руководствоваться ничем кроме стремления к правде и красоте – путь к вершинам искусства. Если сам поэт «как дитя», даже его детская поэзия – взрослая. Путь «взросления» поэзии един: рост художественной достоверности образов сострадания, альтруизма, милосердия, справедливости – в конфликте с неправдой, подлостью, эгоизмом, стремлением к внешнему превосходству. В парадоксальной завораживающей глубине «наивной» детской поэзии то, о чем воин-фронтвик из рассказа Андрея Платонова «Сержант Шадрин» сказал как о необходимости «снова выходить Родину и переменить ее судьбу – от смерти к жизни». Это ли не главное – и для сербов, и для русских?

Сведения об авторе:
Андрей Борисович Базилевский,
докт. филол. наук
ведущий научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А.М. Горького, РАН

Andrei B. Bazilevski,
Doctor of Philology
Leading Researcher
A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS
wahazar@mail.ru

Serbian and Russian Children's Poetry Today: Growing up and down

О.М. Савельева

К развитию традиции «Русского Гомера»: о новых переводах поэм Гомера

Аннотация: В статье освещаются русские переводы поэм Гомера последнего десятилетия (М. Амелин, А. Сальников, Гр. Стариковский) и рецензии на них. Автор отметил востребованность Гомера в мировой культуре, о чем свидетельствует появление новых переводов поэм «Илиада» и «Одиссея». И обусловлено это тем, что поэмы Гомера ассоциируются с проблемами современного общества (воспитание, война).

Ключевые слова: «Русский Гомер», «Одиссея», «Илиада», переводы XXI века, филологическая критика, язык перевода, проблемы, актуальность

Abstract: The article highlights the past decade of Homer-related criticism and Homer translations by M. Amelin, A. Salnikov, and Gr. Starikovsky. Homer's popularity never stopped. This is proved by new translations of the Iliad and Odyssey. Remarkably, Homer appears to be in tune with modern society. He makes the eternal issues of upbringing and human feuding relevant again.

Key words: "Russian Homer", "Odyssey", "Iliad", philological critique, language of translation

Обозначение «Русский Гомер», прежде всего, соотносится с переводами поэм «Илиада» и «Одиссея» на русский язык. В данной статье предполагается кратко рассмотреть новые, выполненные уже в нынешнем веке, русские переводы поэм Гомера и осветить филологическую критику, реакцию на них как отражение филологической науки и восприятие перевода в обществе.

В XXI в. состоялись три перевода: Максима Амелина, Александра Сальникова и Григория Стариковского (фрагментарно, четыре песни «Одиссеи»). В февральском номере журнала «Новый мир» за 2013 г., через 65 лет после последнего перевода (т. е. после появления перевода Павла Александровича Шуйского в 1948 г.; он был переиздан в 2017 г.), была напечатана переведенная Максимом Амелиным Первая песня «Одиссеи». За этим последовали две рецензии: подробная, чрезвычайно точная по наблюдениям и абсолютно критическая профессора Николая Павловича Гринцера (lenta.ru) «Эфиопы и Ко» – и оппонировавшая первой рецензия Владимира Владимировича Файера (rvb.ru/philologica/10rus/10rus_feier.htm).

Очевидно, что оценка перевода предполагает как понимание настроения самого переводчика, выступающего в роли медиатора, так и учет откликов на перевод, отражающих реакцию общества.

Профессор Гринцер в начале рецензии приводит мнение переводчика о своих предшественниках: «...Жуковский древнегреческого языка не знал, и его перевод с подстрочника слишком поверхностен и легкомыслен, а двое других в оригинале были, напротив, сведущи, но передали его слишком тяжеловесно, при этом еще и наделав ошибок. Цель предложенного нового варианта – найти золотую середину: сохранив “архаическую непосредственность” гомеровского текста, продемонстрировать его доступность и понятность современному читателю».

Далее следует анализ перевода М. Амелина. Приведем несколько примеров из рецензии проф. Гринцера. Он справедливо отмечает следующий языковой недостаток перевода: «Строки то и дело начинаются со вспомогательных частей речи, которые тем самым приобретают дополнительную весомость». *Metri causa* допускается многое, но, как справедливо замечает Гринцер, не в таких количествах и не в тех случаях, когда в потенциально-ударной позиции оказывается союз в придаточном: *...негодую всем сердцем, / Что простоял перед входом*; или имеет место просто прямое нарушение языковой нормы: *Ко Эфиопам, что врозь на самом краю обитают...*» – это о пиршестве богов у блаженных эфиопов. Вообще, создается впечатление, указывает рецензент, что одним из инструментов, придающих тексту архаичность, в руках Амелина становится гласный «о». Переводчик то и дело вставляет его в привычные предлоги и слова (*И, вспомнив его, ко бессмертным речи направил*). Знаменитая формула нимфы Калипсо выглядит так: *желая соделать супругом*. (Позволим себе детализировать замечание Гринцера к переводу этой знаменитой фразы-формулы «мечтающая, чтобы он [Одиссей] был / стал супругом»; в переводе М. Амелина эта фраза понята грамматически искаженно, и нимфа Калипсо предстает как субъект действия. – *О.С.*)

По мнению рецензента, перевод перегружен обилием архаизмов (которые кажутся принципиально уместными в переводе древнего эпоса. – *О.С.*), но здесь, и это главное, подобраны не всегда корректно. Например, еда называется «брашном», – но, может быть, у Гомера здесь тоже стоит архаизм? Нет, как раз на месте «брашна» в оригинале всякий раз стоит самый обычный греческий «обед» (*deipnon*). «Русское “велемудрый”, – пишет Гринцер, – может соответствовать сразу нескольким греческим словам, и это снижает точность. Особый случай – когда в современном русском языке сохранилось слово, но утратилось одно из его значений, а еще хуже – поменялся регистр употребления. Не в том беда, что переводчик решил назвать золотые сандалии Афины “поршнями”. Современный читатель, прежде чем посмотрит у Даля, скорее припомнит просторечно-блатное “шевели поршнями”. Еще один частый порок – перевод “слово за слово”, когда в итоге теряется общий смысл, вполне очевидный в оригинале. Получается нечто вроде: *Он и копье, поднеся, ко столпу приставил большому, / Тесаного внутри оружейохранилища, между / Многими копьями в ряд бедоносца вметив Одиссея*, и читатель вконец перестает понимать, каким образом Телемах из зала перенесся в оружейную и на какую беду отсутствующий Одиссей затесался между копьями». Отмечены вычурные составные слова, среди которых, по мнению Гринцера, – и с ним трудно не согласиться, – уверенно «одерживает верх» Посейдон-«сушетрясец» (*epitheton constans* «земледержец»). Здесь есть нарушение и стиля, и вкуса.

Главное в переводе, резюмирует рецензент, – это чувство языка, а в идеале двух, но прежде всего того языка, перевод на который осуществляется.

Вл. Файер в статье «Станут потомки тебя благословить»? (О новом переводе первой книги “Одиссеи”)), напротив, находит оправдания тем позициям в переводе Амелина, которые критикует Гринцер, и подтверждения им как в гомеровском тексте, так и в русском языке. Он пишет: «Впечатление, которое может сложиться у читателя статьи “Эфиопы и Ко”, что неумелый переводчик наговорил каких-то несуразностей, следует признать ошибочным. Означает ли это, что перевод Амелина – творческая удача? Мнение Николая Павловича для меня очень важно, но будет жаль, если другие ценители русской поэзии промолчат. По большому счету только будущее сможет показать, приживется ли в словесности обсуждаемый текст, или никто не обратит на него внимания, как на перевод “Одиссеи” П.А. Шуйского. Черета поисков русского Гомера не должна прерываться».

Почему эти рецензии стоит знать? Ведь довольно часто можно встретить мнение, что не следует привлекать внимание к не вполне удавшимся переводам. Однако филологические рецензии на перевод чрезвычайно важны, так как они ориентируют читателя в критериях качества перевода (язык, стиль и вкус, верность оригиналу, образный строй etc.) и, что особенно важно, ориентируют и читателя, возможно, слабо подготовленного. Нельзя исключать, что *Посейдон-сушетрясец* может кому-то даже понравиться, но критика Н.П. Гринцера помешает этому. На наш взгляд, анализ перевода, в том числе и его погрешностей, может быть полезен и для аудитории студентов, специализирующихся и по классической филологии, и по русскому языку, и по практике перевода. Полемика же всегда интересна и дает новую жизнь текстам оригинала и перевода, даже если есть всего два отклика, как в случае с переводом М. Амелина.

В России переводы Гомера в разные исторические периоды становились не только фактом классической филологии и русской словесности, но и значительным явлением гуманитарных наук и общественно-культурной жизни вообще, что ярче всего отразилось в откликах на перевод «Одиссеи» В.А. Жуковским. Не ставя задачи оценочного сопоставления количества рецензий как реакции общества, нельзя не вспомнить, что после издания перевода Жуковского в 1848–1849 гг. в России почти в течение двух лет (1849–1850 гг.) в основных журналах вышло большое количество статей, где были выражены оценки ведущих критиков. О переводе Жуковского писали профессора Московского университета Степан Петрович Шевырев, Иван Иванович Давыдов, В.И. Водовозов, Гавриил Спиридонович Дестунис, профессор греческой словесности Санкт-Петербургского университета, филологи и литераторы Б.И. Ордынский, (как известно, позже, в 1853 г., он неудачно перевел «Илиаду» русским «народным» языком), О.И. Сенковский, позже – А.Н. Веселовский и С.П. Шестаков. Будучи, как сейчас могли бы сказать, разносторонними специалистами (например, Шевырев, которого чаще связывают с русской словесностью, защитил диссертацию по Данте), все они свободно, подробно и убедительно приводили соответствия греческого оригинала и версии Жуковского. Если резюмировать пафос рецензий в целом, то он был таким: Жуковского упрекали за неточность в реалиях (невестка, горница, есть даже хрусталь и т. п.), привнесенный Жуковским элемент романтизма, сентиментальности и оттенка христианской морали. Но столь же единодушно критики высоко оценивали талант поэта, выразительность и живость языка перевода, его эстетическое обаяние. Хорошо известно, что Н.В. Гоголь следил за ходом работы Жуковского и выразил свой восторг в одной из глав «Выбранных мест из переписки с друзьями».

ми» – «Об Одиссее», переводимой Жуковским»; он еще в 1846 г. предварял издание перевода, чтобы подготовить публику. Одно из основных положений гоголевской статьи – «Одиссея есть <...> самое нравственнейшее произведение». Статья Гоголя имела в русском обществе больший отклик, чем принято о ней думать. Что же касается именно «Одиссеи» и ее воспитательной силы, то Жуковский прекрасно выразил общечеловеческую ценность поэмы: ему самому была дорога мысль, которую он сформулировал как «Невозможность жить без любимых людей». Он считал свой перевод удавшимся и мечтал о том, «чтобы чтение “Одиссеи” сделалось доступным всем возрастам». Для русской общественности было важно, что перевод Гомера сразу вызвал одобрение в Германии. Карл-Август Фарнхаген фон Энзе, писатель, критик и переводчик, писал о переводе Жуковского: «Мы, немцы, не имеем чего-либо столь удавшегося». Он владел русским и греческим, превосходно знал русскую словесность и пропагандировал ее, переводил Лермонтова (в частности, «Бэлу» Лермонтова).

В советское время в изданиях «Одиссеи» в переводе Жуковского, «Илиады» в переводе Н.И. Гнедича принимали участие выдающиеся филологи того времени: И.М. Тронский (Academia, 1935; до 1938 г. печатался под наст. фам. – Троцкий); И.И. Толстой, С.В. Полякова; до сих пор отмечается прекрасная статья А.И. Белецкого (вместе с его мифологическим очерком по Троянскому циклу) в известном тогда издании поэмы (Детгиз, 1953 г.); статьи А.А. Тахо-Годи во многих изданиях, специальных и просветительского направления. Почти 100 лет никто не осмеливался состязаться с Жуковским. На это решился П.А. Шуйский (1948), чей перевод получил отрицательную оценку в рецензии Ф.А. Петровского и М.Е. Грабарь-Пассек в «Вестнике древней истории» (1950. № 3. С. 151–158). Менее сурово оценила перевод Шуйского А.А. Тахо-Годи в статье «О новом переводе “Одиссеи”» (Ученые записки Московского областного педагогического института. Т. XXVI. М., 1953. С. 211–225), указав на достоинства перевода Шуйского, но критически отметил прозаизм, неудачное стихосложение, а главное – ориентацию переводчика на устаревшее издание текста. Хорошо известен перевод «Одиссеи» В.В. Вересаева (1953), обладающий теми же подкупающими достоинствами, что и его перевод «Илиады»: точность, близость к оригиналу, сдержанность. На рубеже XX–XXI вв. поэмы Гомера вышли в академических изданиях, подготовленных В.Н. Ярхо и А.И. Зайцевым.

Возвращаясь к переводам XXI в., нужно отметить появление перевода Александра Аркадьевича Сальникова (поэт, писатель, драматург, 1963 г. рожд.). В 2010–2011 гг. в его переводе вышла «Илиада», в 2014–2015 гг. – «Одиссея». Критичная для перевода Амелина строка звучит у него так: «Но к эфиопам тогда Посейдон отлучился». Рецензий на этот перевод не отмечено.

Если на перевод «Одиссеи» Жуковским было много рецензий, а на перевод М. Амелина практически только два филологических отклика, то это, на наш взгляд, происходит не из-за достоинств или слабостей перевода как такового. Перевод Жуковского, до сих пор оставаясь самым ярким, любимым и обаятельным, тоже подвергался и в XIX, и в XX в. серьезной критике. Достаточно вспомнить хотя бы суровый анализ, проведенный А.Н. Егуновым в его непревзойденной книге¹. Однако можно порадоваться тому, как С.С. Аверинцев² установил равновесие между критикой А.Н. Егунова и ценностью перевода В.А. Жуковского.

¹ См.: Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. 2-е изд. М.: Индрик, 2001. 400 с.

² См.: Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. / Составитель А.А. Гугнин. Т. 2. М.: Радуга, 1985.

Восприятие и реакция, даже количество рецензий зависят, вероятно, от степени значимости самого факта появления перевода для общества, для гуманитарно-сообщества, в том числе для филологического, и от его готовности к отклику.

В 2015 г. в журнале «Этажи» вышли четыре Песни «Одиссеи» (фрагментарно, ритмизованной прозой) в переводе Григория Стариковского. Редакция журнала поместила перевод, предварив его, можно сказать, эмоционально насыщенной аннотацией. Вот ее текст: «Сегодня мы предлагаем читателям отрывок из “Одиссеи”. Новый перевод Гомера – всегда событие, а в наш век забвения основ внимание к одному из важнейших культурных текстов вселяет надежду. Коль мы снова переводим “Одиссею”, у нашей культуры еще есть будущее. Для сравнения предлагаем читателям переводы того же отрывка, сделанные В.А. Жуковским и В.В. Вересаевым. Чудесного вам чтения!» (см.: etazhi-lit.ru/publishing/poetry/254-gomer-odisseyax87-180-perevod-s-drevnegrecheskogo-grigoriya-starikovskogo.html).

Приведем короткий фрагмент из 10-й Песни (87–94):

Мы вплыли в славную гавань,
окаймленную
отвесной грядою скалистой,
непрерывной;
выступают два мыса вперед
взаимообразно,
90

выдаются на входе в гавань, а вход – стесненный.
Другие спутники вошли на судах двузагнутых
в продолговатую гавань, суда разместили
борт о борт... Никогда здесь волна не всходит:
большая ли, малая, – сплошное безветрие белое.

Эти же 8 строк в переводе В.А. Жуковского:

В славную пристань вошли мы: ее образуют утесы,
Круто с обеих сторон подымаясь и сдвинувшись подле
Устья великими, друг против друга из темных бездны
[90]

Моря торчащими камнями, вход и исход заграждая.
Люди мои, с кораблями в просторную пристань проникнув,
Их утвердили в ее глубине и связали, у берега тесным
Рядом поставив: там волн никогда ни великих, ни малых
Нет, там равниною гладкою лоно морское сияет.

Сам переводчик, Гр. Стариковский, говорит следующее: «Универсальность героев “Одиссеи” в том, что она не только повествует о герое, который возвращается с Троянской войны на родину. Не в последнюю очередь “Одиссея” рассказывает нам о нас самих, о нашей судьбе. Например, “Одиссея” повествует о родителях, о детях, у кого они есть, о жизни и смерти. Мне кажется, в этом универсальность Гомера» (www.svoboda.org/a/27411177.html)¹.

Наличие новых переводов показывает, что Гомер востребован в сегодняшней культуре. За последние пять лет появились три русских перевода, за последние пятнадцать вышло около десяти англоязычных, причем критикой отмечается высокий интерес именно к «Одиссее». Переводы поэм Гомера не только погружают

¹ См. также др. интервью Гр. Стариковского, выложенные в Сети.

читателя в мир древнего эпоса, но вызывают ассоциации со многими актуальными проблемами и даже дают импульс к их анализу и решению.

Почему можно говорить, например, о высокой воспитательной силе «Одиссеи» и об особой роли перевода в связи с этим? Если выбрать короткий ответ, то в силу того, что воспитание – это главенствующая тема поэмы, а в переводе на родной язык поэма доступна всем. Интересно посмотреть, что именно, кроме универсальных ценностей этого эпоса (любовь к родине, к семье, т. е., по Жуковскому: «Невозможность жить без любимых людей»), можно увидеть в поэме «Одиссея»? (Имеются в виду не только сами мотивы поэмы, но именно способы гомеровского воспитания.)

Известный гомеровский сюжет о путешествии Телемаха – это сюжет о воспитании, о взрослении человека, и недаром главной целью всех Телемахий (Фенелон, Третьяковский и позже) была цель дидактическая. Если в начале поэмы Телемах – это нерешительный юноша, не уверенный даже в том, что он сын Одиссея, то в конце он действует как энергичный, хотя и осторожный, снисходительный к матери и явно повзрослевший человек. Возникает естественный вопрос: как эпический поэт достигает этого? Или, как, по словам Вернера Йегера, произошло «превращение Телемаха из нерешительного юноши в настоящего героя»? Эпический поэт, говоря сегодняшним языком, выбирает самый эффективный способ – способ социализации. Он отправляет юношу в путешествие, и в процессе общения со знаменитыми героями, басилевсами Пилоса и Спарты, богатыми и добрыми к его отцу, к нему самому, он избавляется от своих тяжелых сомнений, осознает свою принадлежность к их кругу, укрепляется в уважении к отцу и матери, приобретает первых в его жизни друзей, начинает понимать свой сыновний долг. Этим подтверждается тезис Платона – «Гомер – воспитатель всей Греции» (την Ελλάδα πελαίδευκεν). Могут ли сегодня из поэм Гомера извлекаться новые смыслы? Новые ассоциации? Вероятно, могут, и в последние годы темы поэм Гомера (война – в «Илиаде», возвращение домой после войны – в «Одиссее») вызывают ассоциации с современными войнами, что достаточно часто отражается в зарубежной публицистике.

ЛИТЕРАТУРА

Homere. Odyssey. Books 1–24. The Loeb Classical Library / Revised by George E. Dimock. Harvard University Press; Cambridge. 2004.

Martin L. West (Ed.), *Homeri Ilias. Recensuit / testimonia congescit. Volumen prius, rhapsodias I–XII continens. Stuttgart and Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1998. Ixii + 372 p.*

Гомер. Илиада / Пер. Н.И. Гнедича; изд. подготовил А.И. Зайцев. Л.: Наука, 1990. 672 с.

Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского; изд. подготовил В.Н. Ярхо. М.: Наука, 2000. 482 с.

Гомер. Одиссея / Пер. (размером подлинника) П.А. Шуйского; под ред. А.И. Виноградова. Свердловск, 1948. 424 с.

Гомер. Одиссея / Пер. В.В. Вересаева. М.: Гослитиздат, 1953. 322 с.

Гомер. Илиада / Перевод В.В. Вересаева. М.; Л., 1949. 555 с.

Гомер. Одиссея. Песнь I. Перевод М. Амелина // Новый мир. 2013. № 2 (magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/2/g9.html).

Гомер. Одиссея / Пер. А. Сальникова. www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=474060

Гомер. Одиссея / Пер. Григория Стариковского (фрагментарно) // Этажи. Литературно-художественный журнал. etazhi.red@yandex.ru

Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. / Составитель А.А. Гугнин. Т. 2. М.: Радуга, 1985. С. 544–553.

Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. 571 с.

Гринцер Н.П. Эфиопы и Ко. lenta.ru/articles/2013/03/13/odyssey/

Дестунис Г.С. О переводе Одиссеи В.А. Жуковским. [СПб., 1850]. 40 с. (см. др. публ.: ЖМНП. 1850. № 8. Ч. 97. Отд. II).

Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. М.; Л.: Наука. 1954. 440 с. (2-е изд.: М.: Индрик, 2001. 400 с.).

Тахо-Годи А.А. О новом переводе «Одиссеи» // Ученые записки Московского областного педагогического института. М., 1953. Т. XXVI. С. 211–225.

Файер В.В. «Станут потомки тебя благословить»? (О новом переводе первой книги «Одиссеи») // Philologica. 2013/2014. Vol. 10. No 24. P. 123–128 (rvb.ru/philologica/10pdf/10feier.pdf).

Шестаков С.П. В.А. Жуковский как переводчик Гомера. Казань, 1902. 43 с.

REFERENCES

Averintsev S.S. Reflections on Translations by Zhukovsky. In: Foreign Poetry in V.A. Zhukovsky's Translations of: In 2 vols. / Compiled by A.A. Gougnin. Vol. 2. Moscow. Raduga Publ. 1985. pp. 544–553.

Veselovsky A.N. (1904) V.A. Zhukovsky. Poetry of Feeling and “Heart’s Imagination”. S.-Petersburg. 1904. 571 p.

Grintser N.P. Ethiopians и Co. lenta.ru/articles/2013/03/13/odyssey/

Destunis G.S. [1850] On V.A. Zhukovsky Translation of Odyssey. [St.-Petersburg]. 40 p.

Egunov A.N. (1954) Homer in Russian Translations of the 17–19th cs. Moscow; Leningrad. Nauka Publ. 1954. 440 p. (2nd ed.: Moscow. Indrik Publ. 2001. 400 p.)

Takho-Godi A.A. About the New Translation of the Odyssey. Scientific Notes of the Moscow Regional Pedagogical Institute. Moscow. Moscow. 1953. Vol. XXVI, pp. 211–225.

Shestakov S.P. (1902) V.A. Zhukovsky as a Translator of Homer. Kazan. 43 p.

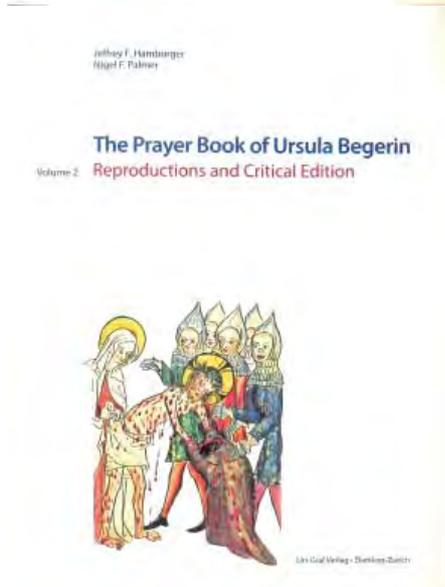
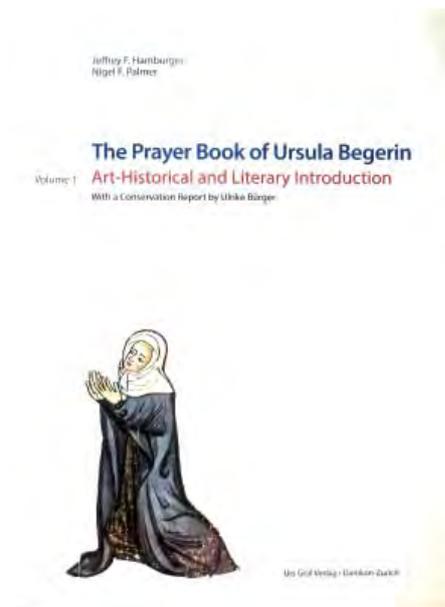
Сведения об авторе:
Ольга Михайловна Савельева,
канд. филол. наук
доцент
кафедра классической филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Olga M. Saveljeva,
PhD
Associate Professor
Lomonosov Moscow State University
Philological Faculty
Classical Department
us.177@ gmail.com

Sustaining Homeric Traditions in Russia: New Translations of Homer’s Poems

Критика. Библиография

Critique. Bibliography



Н.А. Ганина

Молитвенник Урсулы Бегерин: факсимильное издание Джеффри Ф. Хамбургера и Найджела Ф. Палмера

Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer. The Prayer Book of Ursula Begerin. Vol. 1. Art-Historical and Literary Introduction. With a Conservation Report by Ulrike Bürger. Vol. 2. Reproduction and Critical Edition. Dietikon-Zürich: Urs Graf Verlag, 2015.

Молитвенник Урсулы Бегерин (Берн, Burgerbibliothek, Cod. 801) представляет собой выдающийся памятник средневекового искусства, литературного творчества и благочестия. Эта иллюстрированная рукопись ин-кварто (прим. 14 x 9–9,5 см) была составлена в Страсбурге в позднем Средневековье. Большой частью (л. 9–176) она представляет собой ансамбль «текст-изображение», к которому на немного более поздней стадии были присоединены несколько дополнительных тетрадей с разными молитвами и подобными материалами. На

первой стадии изготовления, которая по стилистическим особенностям рисунков пером может быть приписана, по всей очевидности, страсбургским художникам времени ок. 1380–1410 гг., рукопись включала в себя цикл из прим. 230 изображений (32 страницы были позднее удалены и утрачены). Это миниатюры на сюжеты из Ветхого и Нового Завета (л. 7r–156r) и изображения различных святых (л. 157r–195v), последние в основном группами по три. На ранней стадии на страницах с миниатюрами уже могли быть представлены какие-то надписи, но нет прямых свидетельств того, что рукопись содержала листы с текстом. Почти сто лет спустя, судя по состоянию бумаги, то есть в 1470-х или 1480-х гг., рукопись была извлечена из переплета и снабжена циклом недавно созданных немецких молитв, специально предназначенных для того, чтобы сопровождать цикл изображений: одна молитва на одну страницу с иллюстрацией¹. Молитвы записаны частью на пустых оборотных сторонах листов, частью на вставных листах в последовательности

¹ Л. 1-8, 177–195, а также добавочные л. 1–4 датируются по л. 4v 1494 г. Описание рукописи и обстоятельств ее создания по: *Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin. Vol. 1. Dietikon-Zürich, 2015. P. 459–536.*

от начальных библейских сюжетов до Страшного Суда. Многочисленные изображения святых в последнем разделе сопровождаются молитвами лишь выборочно (месса св. Григория, св. Гуго Линкольнский, св. Иероним, Богородица в солнечном круге, св. Мехтильда Гакеборнская, св. Урсула и 11000 дев). Изображение мирянки, созерцающей видение небесной Евхаристии (л. 174r) и св. Аурелии Страсбургской рядом со св. Урсулой (л. 174v) позволяет предполагать, что этот цикл иллюстраций был создан для некоей мирянки, каким-то образом связанной с приходской церковью св. Аурелии¹. Возникший около 1480 г. цикл молитв (156 дошедших до нас текстов) составлен для пользования монахини, которая именуется себя «кающейся сестрой». По всей очевидности, это была монахиня страсбургского монастыря св. Магдалины, также известного как «монастырь кающихся» («Reuerinnenkloster»). Этот монастырь славился в Страсбурге своим строгим уставом и благочестием. Известен целый ряд примечательных рукописей из монастыря св. Магдалины, одна из которых, а именно, датированный 1477 г. сборник с житиями святых Екатерины и Варвары и трудами эльзасского доминиканца Иоганна Кройцера, находится в собрании Российской государственной библиотеки². Урсула Бегерин, чье имя записано на последней странице молитвенника, была монахиней этого монастыря (в монастырском некрологии есть запись о ее кончине 31 августа 1531 г.). Некоторые особенности рукописи, в частности, добавленная ок. 1480 г. миниатюра и молитва к св. Гуго Линкольнскому (л. 159v–160v), основателю картезианского ордена, позволяют предполагать, что в переделке кодекса и составлении молитв мог участвовать кто-либо из страсбургских картезианцев.

Эта рукопись уже была известна науке и привлекала внимание исследователей как один из наиболее богато иллюстрированных средневековых молитвенников³. Факсимильное издание представляло собой обширную исследовательскую задачу, которой посвятили себя два авторитетных ученых: искусствовед Джеффри Хамбургер (Гарвардский университет, член Американской академии искусств и наук и ряда академий и научных обществ США) и филолог-германист Найджел Палмер (Оксфордский университет, член Британской академии и ряда других академий и научных обществ Великобритании и Германии). Итоги их многолетней работы представлены в этой книге.

Издание имеет логичную и удобную для читателя структуру: в первом томе представлены исследования рукописи во всех аспектах, во втором – репродукции

¹ *Hamburger J.F., Palmer N.F.* The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 393–397.

² *Palmer N.F.* Die Münchner Perikopenhandschrift Cgm 157 und die Handschriftenproduktion des Straßburger Reuerinnenklosters im späten 15. Jahrhundert // *Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späten Mittelalter. Studien und Texte* / Hg. von B. Fleith, R. Wetzl, Berlin / New York, 2009, S. 263–300; *Ganina N.* ‘Bräute Christi’. Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster. Edition und Untersuchungen. Berlin / Boston 2016 (*Kulturtopographie des alemannischen Raums* 7).

³ *Ochsenbein P.* Gebetbuch der Ursula Begerin // *Verfasserlexikon*. 2. Aufl. / Hg. von K. Ruh u.a. Bd. 2. Berlin, 1980. Sp. 1120–1121; *Cermann R.* Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Bd. 5. Lfg. 1/2: 43. Gebetbücher. München, 2002. S. 103–119; *Hamburger J.F.* Bloody Mary: Traces of the peplum cruentatum in Prague – and in Strasbourg? // *Image, Memory and Devotion: Liber Amicorum Paul Crossley* / Ed. Z. Opačić and A. Timmermann. Turnhout, 2011. P. 1–34; *Он же.* Visible Speech: Imagining Scripture in the Prayer Book of Ursula Begerin and the Medieval Tradition of Word Illustration // *Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg* / Hg. von F. Heinzer u.a. Berlin / Boston, 2012 (*Kulturtopographie des alemannischen Raums* 4). S. 117–166. Эта тема также была представлена в докладе Найджела Палмера «Молитвы и иллюстрации для страсбургских монахинь: “голос” женщины в молитве» (Prayers and Pictures for Strasbourg Nuns: The ‘Voice’ of a Woman in Prayer) на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 16 сентября 2011 г.

миниатюр и критическое издание молитв. Таким образом, издание прежде всего делает этот уникальный молитвенник полностью доступным и вводит его в научный обиход. Однако книга предлагает читателям гораздо больше, чем можно ожидать от факсимильного издания. Первый том под скромным названием «Искусствоведческое и литературное введение» составляет 676 страниц и содержит всесторонние исследования, выполненные на поистине образцовом уровне. В первой главе Джеффри Хамбургер обсуждает сложную структуру цикла миниатюр, особенности его создания и датировку, место иллюстраций в контексте средневекового искусства Эльзаса, художественные стратегии и способы репрезентации¹. Во второй главе (Д.Ф. Хамбургер) представлен последовательный и подробный иконографический комментарий, который с учетом универсального культурного значения ветхозаветных и новозаветных сюжетов имеет особую ценность как для интерпретации немецкой книжной миниатюры, так и для истории средневекового искусства в целом и может служить в том числе как справочное пособие для исследователей².

В третьей главе «Немецкие молитвы в их литературном и историческом контексте» Найджел Палмер проводит всестороннее исследование рукописи в историко-культурном, региональном, богословском, литературном и кодикологическом контексте³. Каждый из разделов этой главы представляет собой отдельное обширное исследование. Раздел «Молитвенник Урсулы Бегерин» содержит общие положения о женском благочестии, культе святых в Страсбурге и соотношении текста и изображения; «Евангельские медитации и молитва на народном языке» – обсуждение евангельской медитации в бернардинской традиции, различных групп немецких молитв XII–XIII вв. и молитв Ансельма Кентерберийского как текстообразующих моделей аффективной молитвы; «Медитативная литература XIII–XV вв.» – последовательное рассмотрение христианской медитативной литературы от «*Lignum vitae*» Бонавентуры, францисканской традиции, «*Meditationes vitae Christi*», мариологической медитативной литературы конца XIII – XIV в. и «*Speculum humanae salvationis*» до Генриха Сузо, двух «*Vita Christi*» Михаэля де Массы и Лудольфа Саксонского и немецкой рецепции «*Vita Christi*» с учетом позднейших памятников. В том же разделе исследуются модели молитв, связанные с этой тематикой, а именно, молитвы Страстям Христовым Иордана Кведлинбургского, заимствованные Лудольфом Саксонским, традиция картезианского благочестия в рейнских землях (молитвы розария), позднесредневековый молитвенник «*Horologium devotionis*» и его немецкая версия «*Das Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*» и молитвы на евангельские темы из юго-западной Германии и Кёльна. В последнем разделе третьей главы, «Создание молитвенника Урсулы Бегерин и его страсбургский контекст» обсуждается материальное состояние рукописи и история ее создания в контексте культурной истории Страсбурга. Поскольку в настоящее время не существует единого теоретического исследования по средневековым молитвенникам и молитвам, эта глава, центральная для всего издания, представляет собой весомый вклад как в разработку проблемы в целом, так и в соответствующие специальные области науки.

¹ *Hamburger J.F. A Plenitude of Pictures: A Picture Book from Late Fourteenth-Century Strasbourg // Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 15–110.*

² *Hamburger J.F. Iconographical Commentary // Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 111–376.*

³ *Palmer N.F. The German Prayers in their Literary and Historical Context // Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 377–487.*

Четвертая глава исследования (Н.Ф. Палмер) содержит детальное описание рукописи¹. Поскольку исследования молитвенника Урсулы Бегерин дали импульс к реставрации рукописи, в пятой главе швейцарский реставратор Ульрике Бюргер представляет отчет о результатах работы². В шестой, заключительной главе исследования предлагается выполненный Найджелом Палмером перевод всех молитв рукописи на английский язык и анализ латинских моделей и источников текстов³. Перевод можно охарактеризовать как безупречный, эта часть книги имеет самостоятельную филологическую ценность. Библиография и указатели к исследованию составлены продуманно и тщательно и весьма полезны для ориентации читателей.

Во втором томе издания перед нами предстает сам молитвенник Урсулы Бегерин со всеми своими миниатюрами и текстами. Это поистине увлекательное чтение, так сказать, вечно длящаяся художественная выставка, открывающая разные стороны позднесредневекового мышления и страсбургской монастырской культуры. Эти миниатюры мудры и одновременно наивны, они легко врезаются в память. Особенно впечатляет изобразительный цикл Страстей Христовых и Воскресения и изображения святых. Наглядно структурированное критическое издание текстов ведет читателя от изображения к слову и позволяет воспринимать цикл молитв в полном соответствии с содержательными задачами молитвенника Урсулы Бегерин.

Факсимильное издание молитвенника Урсулы Бегерин – широкое междисциплинарное исследование, вносящее значительный вклад в целый ряд областей науки. При этом следует особо отметить, что вся эта огромная работа, как правило, выполняемая большим коллективом исследователей, была в лучших академических традициях целиком и полностью осуществлена двумя авторами. В декабре 2013 г. обоим исследователям была совместно присвоена степень доктора Бернского университета *honoris causa*, а в январе 2016 г. в бернской *Bürgerbibliothek* состоялась торжественная презентация книги. Великолепное издание молитвенника Урсулы Бегерин представляет собой веху в исследованиях немецкой религиозной литературы и истории искусства и, без сомнения, войдет в золотой фонд медиевистики.

¹ *Palmer N.F. Manuscript Description // Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 489–518.*

² *Bürger U. The Conservation of the Prayer Book of Ursula Begerin // Hamburger J. F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 519–536.*

³ *Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin: English Translation – Latin Models and Sources // Hamburger J.F., Palmer N.F. The Prayer Book of Ursula Begerin (прим. 1). Vol. 1. P. 537–596.*

**Das Gebetbuch der Ursula Begerin:
Faksimile-Edition
von Jeffrey F. Hamburger
und Nigel F. Palmer**

Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin*, 2 Bde., Bd. 1. Art-Historical and Literary Introduction. With a Conservation Report by Ulrike Bürger, Bd. 2, Reproduction and Critical Edition, Dietikon-Zürich: Urs Graf Verlag, 2015.

Das Gebetbuch der Ursula Begerin (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 801) ist ein herausragendes Denkmal der mittelalterlichen Kunst sowie der Literatur und Andacht. Diese illustrierte Handschrift im Quartformat (ca. 14 x 9–9,5 cm) wurde im spätmittelalterlichen Straßburg angefertigt¹. Zum größten Teil (Bl. 9–176) ist sie als Ensemble ‘Text-Bild’ gestaltet, zu dem auf einer etwas späteren Stufe einige zusätzliche Lagen mit verschiedenen Gebeten und ähnlichen Materialien beigeheftet wurden. Auf der ersten Herstellungsstufe, die mit Rücksicht auf stilistische Besonderheiten der Federzeichnungen den in Straßburg tätigen Künstlern aus der Zeit um 1380–1410 zugeschrieben werden kann, bestand die Handschrift aus dem Zyklus aus ca. 230 Bildern (32 Seiten wurden später entfernt und gingen verloren). Das sind Miniaturen zu alt- und neutestamentlicher Thematik (Bl. 7r–156r) und Darstellungen von verschiedenen Heiligen (Bl. 157r–195v), die letzteren meistens als Dreiergruppen. Auf dieser frühen Stufe könnten auf den illustrierten Seiten auch Bildbeischriften vorkommen, allerdings gibt es keine direkten Zeugnisse dafür, dass die Handschrift beschriftete Blätter enthalten hat. Fast um ein Jahrhundert später (so der Zustand des Papiers), d.h. in den 1470er bzw. 1480er Jahren wurde die Handschrift aus dem Einband gelöst und mit einem Zyklus von neugeschaffenen deutschen Gebeten versehen, die speziell für die Begleitung des Bilderzyklus bestimmt waren: je ein Gebet pro eine Bildseite. Die Gebete sind teilweise auf leeren Rückseiten der Blätter, teilweise auf zusätzlichen Blättern aufgeschrieben, in der Reihenfolge von den Anfangsthemen der Bibel bis zum Jüngsten Gericht. Zahlreiche Heiligenbilder in der letzten Abteilung werden nur manchmal mit Gebeten begleitet (die Gregorsmesse, der heilige Hugo von Lincoln, der heilige Hieronymus, Unsere Liebe Frau im Sonnenkreis, die heilige Mechthild von Hackeborn, die heilige Ursula und 11000 Jungfrauen). Ein Bildnis einer Laiin, die eine Vision der himmlischen Eucharistie erlebt (Bl. 174r), und eine Darstellung der heiligen Aurelia von Straßburg neben der heiligen Ursula (Bl. 174v) lassen darauf schließen, dass dieses Bilderbuch für eine weltliche Dame angefertigt wurde, die zu der Pfarrei von St. Aurelia Kontakte hatte². Der um 1480 entstandene Gebetzyklus (156 erhaltene Texte) wurde für eine Nonne zusammengestellt, die sich als *rüwerin* bezeichnet. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um eine Nonne des Straßburger Klosters St. Magdalena, das auch als ‘Reuerinnenkloster’ bekannt war. Dieses Kloster hatte einen guten Ruf in Straßburg wegen seiner strengen Ordnung und Andacht. Es ist eine Reihe von markanten Handschriften aus dem Magdalenenkloster erhalten, wobei eine auf das Jahr 1477 datierte Sammelhandschrift mit einer Katharinenlegende, einer Barbaralegende und Werken des elsässischen Dominikaners Johannes

¹ Bl. 1–8 und Bl. 177–195 und zusätzliche Bl. 1–4 werden mit Rücksicht auf Bl. 4v auf das Jahr 1494 datiert. Die Beschreibung der Handschrift und der Umstände ihrer Herstellung nach Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin*, Dietikon-Zürich 2015, Bd. 1, S. 459–536.

² Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin* (Anm. 1), Bd. 1, S. 393–397.

Kreutzer in der Russischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird¹. Ursula Begerin, deren Name auf der letzten Seite des Gebetbuchs aufgeschrieben ist, war Nonne dieses Klosters (im Seelbuch des Klosters findet sich ein Eintrag über ihren Tod am 31. August 1531). Einige Besonderheiten der Handschrift, und zwar eine um 1480 beigeheftete Miniatur und ein Gebet zu dem heiligen Hugo von Lincoln (Bl. 159v–160v), dem Gründer des Kartäuserordens, lassen darauf schließen, dass an der Umgestaltung des Codex und an der Zusammenstellung der Gebete ein Straßburger Kartäuser beteiligt sein konnte.

Diese Handschrift war in der Forschung bereits bekannt und erregte Aufmerksamkeit der Wissenschaftler als eines der am reichsten illustrierten mittelalterlichen Gebetbücher². Eine Faksimile-Edition kam als ein umfangreiches Forschungsvorhaben vor, dem sich zwei renommierten Wissenschaftler widmeten, und zwar der Kunsthistoriker Jeffrey Hamburger (Universität Harvard, Mitglied der American Academy for Arts and Sciences und einer Reihe von Akademien und wissenschaftlichen Gesellschaften in den USA) und der Philologe-Germanist Nigel Palmer (Universität Oxford, FBA und Mitglied einer Reihe von Akademien und wissenschaftlichen Gesellschaften in Großbritannien und Deutschland). In der vorliegenden Edition werden Ergebnisse ihrer langjährigen Forschungsarbeit dargestellt.

Die Edition hat eine logische und leserfreundliche Struktur: im ersten Band werden die Untersuchungen zu allen Aspekten der Handschrift geboten, im zweiten kommen die Abbildungen und eine kritische Textedition vor. So macht die Edition vor allem dieses einzigartige Gebetbuch in vollem Umfang zugänglich und führt es erstmals in das wissenschaftliche Gespräch ein. Allerdings bietet das Buch wesentlich mehr als man von einer Faksimile-Edition erwarten kann. Der erste Band unter dem bescheidenen Titel ‘Art-Historical and Literary Introduction’ besteht aus 676 Seiten und enthält umfassende Untersuchungen auf vorbildlichem Niveau. Im ersten Kapitel erörtert Jeffrey Hamburger die komplexe Struktur des Bilderzyklus, Besonderheiten seiner Entstehung und Datierung, die Verortung der Bilder im Kontext der elsässischen Kunst des Mittelalters, künstliche Strategien und Repräsentationsweisen³. Im zweiten Kapitel (J.F. Hamburger) wird ein durchgängiger ausführlicher ikonographischer Kommentar dargestellt, der mit Rücksicht auf universelle kulturelle Bedeutung der alt- und neutestamentlichen Motive für die Interpretation der deutschen Buchmalerei sowie für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst von besonderem Wert ist und als Nachschlagewerk für Forscher dienen kann⁴.

¹ Nigel F. Palmer, Die Münchner Perikopenhandschrift Cgm 157 und die Handschriftenproduktion des Straßburger Reuerinnenklosters im späten 15. Jahrhundert, in: Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späten Mittelalter. Studien und Texte, hg. von Barbara Fleith, René Wetzels, Berlin / New York, 2009, S. 263–300; Natalija Ganina, ‘Bräute Christi’. Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster. Edition und Untersuchungen, Berlin / Boston 2016 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 7).

² Gebetbuch der Ursula Begerin, in: 2VL 2 (1980), Sp. 1120–1121 (Peter Ochsenbein); Regina Cermann, Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Bd. 5, Lfg. 1/2: 43. Gebetbücher, München 2002, S. 103–119; Jeffrey F. Hamburger, Bloody Mary: Traces of the peplum cruentatum in Prague – and in Strasbourg? in: Image, Memory and Devotion: Liber Amicorum Paul Crossley, hg. von Zoë Opačić und Achim Timmermann, Turnhout 2011, S. 1–34; Ders., Visible Speech: Imagining Scripture in the Prayer Book of Ursula Begerin and the Medieval Tradition of Word Illustration, in: Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg, hg. von Felix Heinzer u.a., Berlin / Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 4), S. 117–166. Das Thema wurde auch im Vortrag von Nigel Palmer ‘Prayers and Pictures for Strasbourg Nuns: The ‘Voice’ of a Woman in Prayer’ auf der philologischen Fakultät der Moskauer Staatlichen Lomonossov-Universität am 16. September 2011 dargestellt.

³ Jeffrey F. Hamburger, A Plenitude of Pictures: A Picture Book from Late Fourteenth-Century Strasbourg, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, The Prayer Book of Ursula Begerin (Anm. 1), Bd. 1, S. 15–110.

⁴ Jeffrey F. Hamburger, Iconographical Commentary, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, The Prayer Book of Ursula Begerin (Anm. 1), Bd. 1, S. 111–376.

Im dritten Kapitel ‘The German Prayers in their Literary and Historical Context’ bietet Nigel Palmer eine allseitige Untersuchung der Handschrift im kulturgeschichtlichen, regionalen, theologischen, literarischen und kodikologischen Kontext¹. Jedes Unterkapitel kommt hier als eine selbständige umfangreiche Untersuchung vor. Das Unterkapitel ‘The Prayer Book of Ursula Begerin’ enthält grundlegende Thesen zur Frauenandacht, zur Heiligenverehrung in Straßburg und zum Verhältnis ‘Text-Bild’; im Unterkapitel ‘Gospel Meditations and Vernacular Prayers’ werden die Meditation zum Evangelium in der bernhardinischen Tradition, verschiedene Gruppen von deutschen Gebeten aus dem 12./13. Jahrhundert und Gebete von Anselm von Canterbury als textbildende Modelle des affektiven Gebets erörtert; ‘Meditation Literature from the Thirteenth to the Fifteenth Century’ bietet eine konsequente Studie der christlichen Meditationsliteratur beginnend mit ‘Lignum vitae’ von Bonaventura und der franziskanischen Tradition über die ‘Meditationes vitae Christi’, die mariologische Meditationsliteratur aus dem späten 13. bzw. 14. Jahrhundert und das ‘Speculum humanae salvationis’ bis zum ‘Büchlein der ewigen Weisheit’ und ‘Hundert Betrachtungen’ von Heinrich Seuse sowie bis zu den beiden ‘Vita Christi’ von Michael de Massa und Ludolf von Sachsen und zur volkssprachigen Rezeption der ‘Vita Christi’ unter Berücksichtigung späterer Denkmäler. In demselben Unterkapitel werden die Gebetmodelle untersucht, die an dieser Thematik angeknüpft sind, und zwar die auf Jordan von Quedlinburg zurückgehenden und von Ludolf von Sachsen übernommenen Passionsgebete, Rosenkranzgebete aus der Tradition des Kartäuserandacht im Rheinland, das spätmittelalterliche ‘Horologium devotionis’ sowie seine volkssprachige Version ‘Das Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi’ und Gebete zum Evangelium aus dem deutschen Südwesten und aus Köln. Im letzten Unterkapitel ‘The Making of the Prayer Book of Ursula Begerin and its Strasbourg Context’ werden der materielle Befund der Handschrift und ihre Entstehungsgeschichte im Kontext der Kulturgeschichte Straßburgs behandelt. Mit Rücksicht darauf, dass es bisher keine umfassende theoretische Untersuchung zu mittelalterlichen Gebetbüchern und Gebeten gibt, leistet dieses für die gesamte Edition zentrale Kapitel einen gewichtigen Beitrag sowohl zum Problem im Allgemeinen als auch zu entsprechenden Fachgebieten der Forschung.

Das vierte Kapitel (N.F. Palmer) enthält eine detaillierte Beschreibung der Handschrift². Da die Erforschung des Begerin-Gebetbuchs einen Anstoß zur Restaurierung der Handschrift gegeben hat, kommt im fünften Kapitel ein Bericht der Schweizer Konservatorin Ulrike Bürger über die Ergebnisse der Restaurierung vor³. Im sechsten, abschließenden Kapitel der Untersuchungen werden die von Nigel Palmer unternommene englische Übersetzung und eine Analyse von lateinischen Vorlagen und Textquellen geboten⁴. Die Übersetzung kann als tadellos eingeschätzt werden, und dieser Teil des Buches hat einen selbständigen philologischen Wert. Die Bibliographie und die Register zu den Untersuchungen sind wohlbedacht und sorgfältig zusammengestellt und sind für die Orientierung der Leser überaus hilfreich.

¹ Nigel F. Palmer, *The German Prayers in their Literary and Historical Context*, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin* (Anm. 1), Bd. 1, S. 377–487.

² Nigel F. Palmer, *Manuscript Description*, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin* (Anm. 1), Bd. 1, S. 489–518.

³ Ulrike Bürger, *The Conservation of the Prayer Book of Ursula Begerin*, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin* (Anm. 1), Bd. 1, S. 519–536.

⁴ Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin: English Translation – Latin Models and Sources*, in: Jeffrey F. Hamburger, Nigel F. Palmer, *The Prayer Book of Ursula Begerin* (Anm. 1), Bd. 1, S. 537–596.

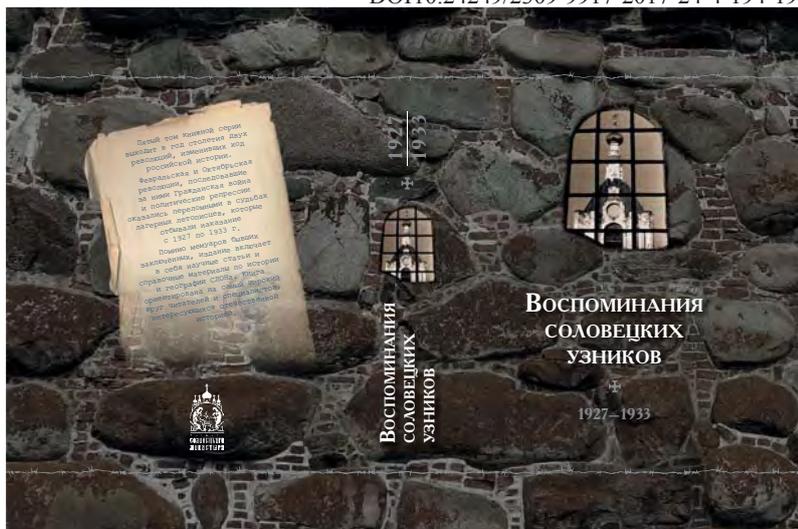
Im zweiten Band der Edition erscheint vor uns das Gebetbuch der Ursula Begerin als Ganzes mit allen seinen Bildern und Texten. Das ist eine wirklich spannende Lektüre, sozusagen eine immerwährende Kunstaussstellung, die verschiedene Seiten des spätmittelalterlichen Denkens und der Straßburger Klosterkultur ans Licht bringt. Die Miniaturen sind weise und naiv zugleich und prägen sich leicht ein. Besonders beeindruckend sind der Bilderzyklus zur Passionsgeschichte und Auferstehung Christi und die Heiligendarstellungen. Eine anschaulich strukturierte kritische Textedition führt den Leser vom Bild zum Wort und lässt den Gebetzyklus in völliger Übereinstimmung mit inhaltlichen Aufgaben des Begerin-Gebetbuchs auffassen.

Die Faksimile-Edition des Gebetbuchs der Ursula Begerin erscheint als eine breite interdisziplinäre Untersuchung, die einen wesentlichen Beitrag zu einer ganzen Reihe der Forschungsrichtungen leistet. Dabei sei bemerkt, dass die gesamte Riesenarbeit, die in der Regel von einem großen Forschungsteam geleistet wird, in den besten akademischen Traditionen von zwei Verfassern ausgeführt wurde. Im Dezember 2013 wurde beiden Wissenschaftlern ein gemeinsamer Ehrendokortitel an der Universität Bern verliehen, und im Januar 2016 fand in der Berner Burgerbibliothek eine festliche Buchpräsentation statt. Die vorzügliche Edition des Gebetbuchs der Ursula Begerin bildet einen Meilenstein auf dem Weg der kunstgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Forschungen des deutschen Mittelalters und gehört zweifellos zur Schatzkammer der Mediävistik.

Сведения об авторе:
Наталья Александровна Ганина,
докт. филол. наук
профессор
кафедра германской и кельтской филологии
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Natalija Ganina,
Doctor of Philology
Professor
Department of Germanic and Celtic Philology
Philological Faculty,
Lomonosov Moscow State University
ganina@philol.msu.ru

**The Prayer Book of Ursula Begerin:
Facsimile Edition by Jeffrey F. Hamburger and Nigel F. Palmer**



М.Д. Яндиева

Книжная серия «Воспоминания соловецких узников (1923–1939)». Том пятый¹

Пятый том фундаментального издательского проекта включает в себя аналитические статьи и семь мемуаров, повествующих о Соловецком лагере особого назначения периода 1927–1933 гг.

Небольшой, но очень емкий по своему содержанию справочно-аналитический корпус (статьи иерея В. Умнягина М.А. Смирновой, К. Пьералли и О.В. Бочкаревой) – концептуально значимая прелюдия к мемуарному корпусу, которая дает читателю общие и важные сведения и ставит необходимые акценты в трагической истории Соловков конца 1920 – начала 1930-х гг.

Нынешний год, «который стал временем подведения итогов и символическим началом нового исторического цикла для нашей истории»², предполагает открытое и незашоренное обсуждение всего того, что произошло в России в прошлом столетии. В. Умнягин верно отмечает в своей статье «Отношение соловецких мемуаристов к событиям 1917 года», что две подряд революции и Гражданская война, террор – отправные точки в судьбах всех мемуаристов. Их живые свидетельства помогают нам глубоко и остро понимать человеческие страдания и эмоции, которых не может быть в исследовательских работах, сводящихся либо к статистике, либо к политологическим размышлениям о внутривластной и экономической сторонах рассматриваемого периода.

М.А. Смирнова в статье «Соловецкие краеведы» сообщает уникальные сведения о чисто русском явлении – Соловецком обществе краеведения, чья естественнонаучная и гуманитарная деятельность стала прорывом в исследованиях родной земли и ее истории, а также феноменальным способом сохранить в себе «человеческое достоинство в кошмарной лагерной реальности» (С. 31).

¹ Воспоминания соловецких узников: [отв. ред.: иерей Вячеслав Умнягин]. Соловки: [Б. и.], 2013 – . (Воспоминания соловецких узников 1923–1939 гг.). Т. 5: 1927–1933. 2017. 672 с.: ил. ISBN 978-5-91942-041-5, ИС Р17-708-0299.

² Там же. С. 7. В дальнейшем при ссылках на издание номера страниц будут указываться в скобках.

Таким же способом «достижения внутренней независимости и определенной свободы самовыражения» (С. 8) стало поэтическое творчество соловецких каторжан, о чем пишет филолог К. Пьералли в статье «Поэзия узников соловецких лагерей: несколько замечаний по теме». Итальянская исследовательница верно увидела в стихах невольников потаенное терпение во имя христианского «чувства искупления грехов» (с. 35), которое отличало творчество людей, сформировавшихся в до-революционной России, где религиозное начало оказывало заметное влияние на развитие художественной и общественной мысли.

Информационно насыщенная статья О.В. Бочкаревой «Кемский пересыльно-распределительный пункт (КПП) Соловецких лагерей и тюрьмы (1920–1939 гг.)» отображает генезис, эволюцию всех пенитенциарных учреждений СССР на примере Кемперпункта, ставшего трагическим символом, своеобразными «вратами ада» в изломанных судьбах заключенных 1920–1930-х гг.

Все семь мемуаров (А.П. Петрова, М.З. Никонова-Смородина, Н. Канева, В.В. и Т.В. Чернавиных, Ф.К. Олехновича и О.В. Волкова) объединяет сверхзадача – обнажение борьбы «свободной личности против бесчеловечной репрессивной государственной машины» (С. 11). И это показано правдиво. «Внутренний пафос» драматических личных повествований являет определенное единство духовно-нравственных ценностей соловецких страдальцев, несмотря на их разный социальный, образовательный и интеллектуальный статус.

Разнящиеся по своему научному и аналитическому потенциалу предваряющие статьи В. Умнягина, А.В. Амфитеатрова, В. Крейда, Е.Г. Сойни, А.Е. Тараса и М.Е. Бабичевой помогают глубже почувствовать и осмыслить культурный и исторический контекст времени и увидеть «смыслы и ценности человеческой жизни, которые проявляются в моменты ее высшего напряжения» (С. 12).

Как и в предыдущих томах данного издания, *Библиография*, *Топографический* и *Именной указатели*, *Глоссарий* и *Список аббревиатур* соответствуют содержанию книги и свидетельствуют о высокой профессиональной подготовленности публикаторов. Особенно отметим библиографический список М.А. Смирновой «Соловецкое отделение Архангельского общества краеведения. Соловецкое общество краеведения. Библиографический список», который представляет собой бесценный источник для исследователей соловецкой проблематики.

Переходя непосредственно к текстам воспоминаний, отметим поразившую нас в мемуарах А.П. Петрова «Воспоминания изгнанника за веру» идею солидарности и бесстрашия братьев по вере, ведомых на смерть: «Мы шли, как герои, после победы... В таком духовном состоянии не страшно было не только идти в концлагерь, но и на смерть... Нам было понятно, что мы находимся там, где престол сатаны...» (С. 65). В хаосе страданий, слез и обид человек, как никогда, был проникнут спасительной и возрождающей к жизни силой Бога.

Воспоминания С.В. Никонова-Смородина (Т. 3. Никонова) «Красная каторга», как и воспоминания первопроходца соловецкой темы С.А. Мальсагова, просты в изложении, почти фотографичны, без беллетризации. Но в отличие от С.А. Мальсагова «обывательски, фаталистически покорны... к обстоятельствам» (С. 117). Смородин в изображении «адостроя» продолжает традицию inferнальной символичности описания бессмысленного рабского труда и фальшивой отчетности. Очень четко, поэтапно он показывает судьбы «изъятых из гражданского оборота граждан» (С. 128) новыми рабовладельцами, главными видовыми свойствами которых были демагогия, ложь и провокация.

Воспоминания-этюды В. Канева «Сатаниада» – дальнейшее развитие темы антропологической катастрофы русской военной элиты, лишившейся «воли еще с первых дней революции» (С. 268) и ставшей творцами нового большевистского ада. В. Канев четко показывает превращение СЛОНа в трудовой лагерь в начале 1930-х гг., когда страна нуждалась в бесплатных, бесхозных рабах, которые должны были «добросовестным трудом... доказать, что достойны снова стать свободными и равноправными гражданами великой социалистической страны трудящихся» (С. 269).

Для нас особенно интересен был этюд «Ингуши» о неудавшемся групповом побеге в 1929 г. соотечественников легендарного удачливого беглеца С.А. Мальсагова.

Бежавшие в 1932 г. в Финляндию члены семьи Чернавиных оставили по книге личных воспоминаний о соловецкой неволе: «Записки вредителя» и «Побег из Советской России». То, что супруги бежали вместе с 12-летним ребенком, делает их подвиг еще более величественным. Принявшие «новое дело» строительства социализма, эти люди старались вписаться в систему, но возникшее государство в государстве под названием ГПУ уничтожило всех: «Какой зловредный идиот посмеет назвать этот путь социализмом?» (С. 442) Не найдя ответа на этот вопрос, они вырвались из хаоса на свободу.

Профессор ихтиологии В.В. Чернавин в своих воспоминаниях математически точно, по пунктам зафиксировал родовые черты нового советского строя. Он же отметил поразительную черту окружающей его действительности: «...в концентрационных лагерях заключенные не только должны представлять рабочую силу, но они организуют производство и торговлю, сами с оружием в руках охраняют себя от побегов или преследуют бежавших, сами организывают за собой шпионаж, сажают в изоляторы, подводят под расстрел и, наконец, сами перевоспитывают и перековывают себя» (С. 353).

Продолжая мысль своего мужа искусствовед Т.В. Чернавина, задает не менее парадоксальный вопрос, не имеющий окончательного разрешения и на сегодняшний день: «...как при убийственной политике большевиков страна, голодная, бедствуя, не разваливается и достигает крупных успехов во многих областях» (С. 448).

В мемуаре Чернавиной явлено невероятное мужество измученных, изувеченных людей, последние силы отдающих на осуществление главного дела своей жизни – спасения своего сына и себя из губельного бесчеловечья. Сильнейшие эмоциональные и психологические переживания вызывает описание пения мальчика, на звуки которого отец, почти неживой, бежал спасать своего сына и жену.

Ценнейшими для историков культуры и литературы постсоветского пространства является текст белорусского писателя и драматурга Ф.К. Олехновича, а также информационно-просветительская статья его переводчика и публикатора А.Е. Тараса. Идеино-практическая работа ОГПУ по «разложению эмиграции» с заманиванием патриотически настроенных людей, а затем их уничтожение в концлагерях на примере судьбы Олехновича – важная иллюстрация функционирования чекистского механизма вне территории СССР: «Оттуда – с Лубянки, 2 – ГПУ своими щупальцами ужасного полипа, которого породила революция и который вырос на теле несчастных народов Союза Советских Республик, охватывает шестую часть мира, простирается дальше через сопредельные страны, через реки, моря, океаны – повсюду, где смерть собирает свою жатву, повсюду, где льется человеческая кровь» (С. 516).

Профессиональный писатель, Олехнович создал органичную, художественно убедительную картину человеческой трагедии (о женщинах, голодных галлюцинациях, о письмах, о совмещении яви и сна).

Заключительные воспоминания О.В. Волкова – эталонные с точки зрения соблюдения баланса документального и художественного воспроизведения исторического и культурного контекста 1920–1930-х гг., совершенное обобщение трагического опыта жития многострадального русского (и не только) народа в XX в.: «Соловки станут зарубкой, вехой в истории России. Символом ее мученичества» (С. 620).

Особо отмечаем предваряющую текст О. Волкова статью М.Е. Бабичевой – лучшую научную работу в этом томе. В связи с этим (в качестве критического наблюдения) вынуждены признать, что общий уровень исследовательских статей, предваряющих мемуары, несколько снижен по сравнению с предшествующими изданиями ВСУ.

Сведения об авторе:
Мариам Джамалдиновна Яндиева,
канд. филол. наук
руководитель историко-просветительского общества
«Ингушский мемориал»

Mariam D. Yandieva,
PhD
Head of the Historical and Educational Society
«Ingush Memorial»
m_yandieva@mail.ru

The Book Series «Memories of Solovki Prisoners» (1923–1939). Vol. 5

In Memoriam

In Memoriam



Редакционная коллегия и Редакционный совет журнала *Stephanos* с прискорбием сообщают о внезапной скоропостижной кончине одного из авторов журнала профессора филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова Марии Геннадьевны Безяевой. Мария Геннадьевна Безяева была ярким, талантливым ученым, замечательным педагогом, благородным и отзывчивым человеком. Приносим искренние соболезнования ее родным, близким, друзьям и ученикам.

Земля – Космос

Когда ты абсолютно доволен собой, то это уже всё, конец! Вообще вот это вот – в любом деле – независимо – водитель ты будешь, ученый ты будешь, не знаю, колхозник ты будешь, – не важно кто, но если ты доволен всем и вся и дальше не хочешь развиваться, всё, это смерть. Поэтому вот это чувство недовольства собой, оно свойственно любому человеку, который ну хоть в какой-то мере... Не только нравственный камертон, но и профессиональный камертон – это должно быть в личности человека – вот это *НЕ*довольство собой. Когда всё хорошо, когда я гений – всё. Или когда я... всего добился, это уже катастрофа, это, в общем, моральная смерть.

М.Г. Безяева

Кто-то сказал, что хороший научный руководитель, настоящий наставник – это как ракета-носитель, которая быстро выводит вас на орбиту серьезного научного поиска. Безусловно, это в полной мере относится к Марии Геннадьевне. И когда я думала над содержанием этой короткой заметки, мне ничего другого не пришло в голову, кроме как рассказать, каким образом мы, ученики Марии Геннадьевны, так быстро вышли в космос.

Мария Геннадьевна говорила, что все научные озарения настигают ее почему-то в двух местах – или среди дикой природы, в лесу, или в общественном транспорте. Вот такая антонимичность: или в самой гуще природы, или в гуще толпы.

Сценки в транспорте еще постоянно давали пищу для ума. «Еду в троллейбусе, едет группа студентов – молодые люди, девушки, – рассказывала М.Г. – Вдруг на остановке заходит молодой человек, по-видимому, из одной с ними компании, и ясно, что он никак не ожидал их здесь встретить. И вот он видит их и говорит: “Божественно!”» И она тут же развертывала рассуждение о проникновении номинативных средств оценки в молодежную речь, о всевозможных семантических сдвигах и связанном с ними комическом эффекте и так далее.

М.Г. вспоминала, что когда она была маленькой и только-только училась говорить, вся их семья куда-то должна была ехать, и вдруг за ними прикатил очень красивый автомобиль (то ли «Чайка»... какая-то по тем временам роскошная машина); и М.Г., тогда совсем крошечная девочка, громко, во всеуслышание, прочувствованно сказала: «Вот это машина! Вот это я понимаю!» М.Г. рассказывала это семейное предание и смеялась: «Так что любовь и интерес к коммуникативному уровню у меня были с самого детства, всегда». Семантика коммуникативного уровня так и пронизывала в дальнейшем всю ее жизнь: «Представляете, говорю по телефону с N, и она меня спрашивает: “А почему бы вам не выступить на таких-то чтениях?” Я говорю: “Нет, ну, конечно я могла бы выступить на этих чтениях...” А она мне: “Постойте-ка. Вот здесь сейчас почему у вас была ИК-7?” Ну, не могла же я сказать: “А это оттого, что моя позиция резко расходится с вашей, N, позицией и с позицией организаторов этих чтений...”! Ну, как-то выкрутилась, что-то наплела... Да-а, прямо за руку она меня поймала». Как-то М.Г. пересказала историю из телепередачи про то, как русские люди починили забарахлившую в пути машину с помощью подручных средств: что-то там подвязали колготками, подперли веточкой, скрепили спичкой, иностранцы только диву давались, – и с жаром продолжила: «Но у нас ведь и коммуникативный уровень языка так же устроен! Что такое знаменитая русская смекалка? Это умение использовать один предмет вместо другого, случайный предмет в совсем не подходящей ему функции. Так мы же привыкли к этому в языке! Когда совершенно разноплановые единицы, разной природы вообще единицы могут быть вдруг использованы для передачи одной и той же семантики! Хватаешь что под руку попало – и приспособливаешь...». В быту ее окружали метафоры языковых явлений.

Всякий разговор с М.Г., всякая встреча (даже на ходу, не говоря уже о целой консультации) имели одну особенность: они всегда пробуждали вдохновение, острый научный интерес и порождали желание немедленно засучив рукава взяться за дело и двигать науку. Уверена, что получалось это само собой, то есть М.Г. не ставила перед собой задачи поддаться заленившемуся дипломнику виртуального пинка: она просто говорила о том, что очень интересовало в тот момент ее саму – и поток бешеной энергии подзаряжал всех, кто оказывался рядом.

М.Г. была совершенно убеждена, что человек, однажды соприкоснувшийся с наукой и затем от нее отошедший (по финансовым, семейным или иным причинам), непременно будет горько сожалеть об этом (откровенно или в глубине души – не важно). Пламенно убеждала всех толковых учеников ни в коем случае не бросать науку. Научное общение с М.Г. было чрезвычайно притягательно в силу огромной объяснительной силы ее теории. (Кто-то из западных – кажется, немецких – коллег говорил, что сколько он ни читал различных версий того, с чем связаны совершенный вид и будущее время глагола во фразе «Редкая птица долетит до середины Днепра», единственное приемлемое и снимающее все вопросы объяснение – это трактовка Безяевой). Очень часто она давала исчерпывающие ответы на казавшиеся уже безнадежными вопросы о языке; в свое время она буквально на бегу, в коридоре, разрешила несколько таких моих «застарелых» вопросов (после чего я прямо на 4-м курсе перешла в ее семинар, мгновенно оставив всё, чем занималась до этого. Знаменательно при этом было еще и то, что у М.Г. в ту весну было 17 дипломников и она, мягко говоря, очень торопилась, я же во время той беседы в коридоре была «случайным» человеком, просто одной из студенток-вечерниц).

Если дипломная работа или диссертация ученика была связана с каким-нибудь неизвестным Марии Геннадьевне языком, она не только вскоре начинала с прекрасным произношением воспроизводить по памяти при надобности целые фразы на этом языке (это само собой), но и на основании каких-нибудь минимальных данных проникательно говорила: «Ну, видимо, у вас там в ирландском гэльском / языке иттис / оджибуэй то-то и то-то?» (тут же называла не очень распространенную типологическую особенность и попадала в точку). Впервые услышав о некоем языковом явлении и тут же рассмотрев его с высоты птичьего полета, она вписывала его в значительно более широкий лингвистический (а иногда и культурный) контекст, чем тот, о котором сам студент, владеющий искомым языком, мог бы подумать, размышляй он хоть сто лет. («Что? Кореец никогда не скажет “Какая же ты красивая!”», кореец скажет “Ты действительно красивая”? Видимо, дело в том, что у корейцев, китайцев и других околобуддистских наций норма – это высшее благо. Там нельзя похвалить человека, сказав ему: “Ты отклоняешься от нормы”. Хочешь похвалить, говори, что он наиболее полно соответствует норме, идеалу, Будде. А у нас, русских, как раз наоборот – маркируется отклонение от нормы. И часто это может быть отклонение от нормы в лучшую сторону»).

Вначале М.Г. не запоминала наши имена, а годами называла нас по темам курсовых работ. Так и говорила: «А где же наш упрек в русском и немецком?» (вместо «Где Оля Розова?») или «А как же телефонный разговор в русском и шведском?» (вместо: Алена Мельниченко). В то время мы собирали и описывали вариативные ряды структур, проводили сопоставление. Я, соответственно, долгое время была «оценкой в русском и ирландском», а Ольга Чалова (тогда Великоборцева), занимавшаяся ролями Табакова, – и вовсе «котом Матроскиным». Это всё было совершенно не обидно, а, напротив, создавало рабочую атмосферу. Помню, когда у меня уже готова была диссертация, были первые публикации, М.Г. как-то при мне назвала кому-то мою фамилию и не ошиблась; таким образом я поняла, что, по-видимому, прорвалась на какой-то новый уровень.

Работа в области семантического коммуникативного анализа не просто меняет угол зрения на языковую систему – она переворачивает все представления о языке, это как вынуть глаза и мозги и вставить новые. Если это сделано достаточно рано, до того, как в душе человека успели укорениться какие-нибудь традиционные филологические убеждения, дальше всё пойдет как по маслу. Если же опоздать с этим, то преодолеть барьер косности будет чрезвычайно сложно. «Мы делаем ставку на молодежь, – говорила Мария Геннадьевна. – Второкурсники прямо влет все это схватывают, и уже смотрят на русский диалог нашими глазами, и задают адекватные вопросы». Среди коллег же опасения быть принятыми за сумасшедших рефреном сопровождали каждый наш новый шаг, каждое предстоящее нам выступление: «Вопрос о частеречной принадлежности единицы на коммуникативном уровне нерелевантен. Но вы представляете, какова будет реакция на это?»; «Нда, уже вижу лица слушателей, когда я скажу, что в междометии *мг* (*угу*) *м* – одна единица, а *г* – другая, и каждая со своим инвариантным параметром, которые они реализуют также и в других условиях. Прямо оттуда меня в сумасшедший дом и увезут»; «Про семантику русских сакральных единиц не знаю, как буду докладывать, но... так и скажу, как есть»; «Ну да, выбор коммуникативных средств может менять жанр фильма! А что делать? Это так и есть»; «Представляю, что начнется, когда я скажу, что русское *по-* связано с бенефактивностью! Хотя... коллеги уже привыкли». Само словосочетание *звучащий язык* в названии ее книги было революционным. Оно и сейчас многим непривычно.

Язык – это язык, а если «звучащая» – тогда уж речь. Но М.Г. настаивала на том, что обсуждать системное устройство языка можно только при учете звучания.

Однажды я, описывая тип безумца в кино, излагала Марии Геннадьевне примерно следующее: «Марья Лебядкина в “Бесах”, Павлик из фильма “Мой сводный брат Франкенштейн”... Человек находится в своем внутреннем мире, ориентируясь на свою индивидуальную норму и игнорируя норму социума. Чем больше он “продавливает” свою норму, заставляя других ей подчиняться, тем более сумасшедшим он нам кажется... Вот то, что играет Алла Демидова в “Бесах”, – это безумно похоже на уже описанных волшебников в детском кино. Все те же приемы. Игнорирование внешней нормы полное, хоть кол на голове теши. Все на них смотрят или с ужасом, или с сожалением, а они, такие довольные, хихикают... Совершенно счастливы». М.Г. тут же преспокойно заметила: «Так это же мы! Это на нас все смотрят или с ужасом, или с сожалением, а мы безумно довольны и совершенно счастливы в своем внутреннем мире, причем мы ничего, естественно, не замечаем, кроме этого своего внутреннего мира. Радуемся себе... Ориентированы только на свою индивидуальную норму». Нельзя было не признать ее правоту.

Мария Геннадьевна была человеком бесконечно далеким от честолюбия, стремления «сделать себе имя в науке» и чего бы то ни было в этом роде, что, к счастью, передалось и всем нам. Перед защитой докторской диссертации она говорила нам: «Только ради вас! Вот только и исключительно ради вас я на это пошла!» (Наверное, чтобы «прикрывать» нас в случае каких-нибудь неурядиц). Когда кто-нибудь без спроса заимствовал ее материал или идеи, она, смеясь, говорила: «Да пусть берут, не жалко! У меня этих идей и этого материала СТОЛЬКО!.. Ну, возьмут они мои примеры – а как они их протракуют?» И действительно: в любой момент она являла собой фейерверк идей, иной раз так, «в проброс», в следующих друг за другом трех фразах предваряла разработку трех новых научных направлений. Даже представить себе невозможно, чтобы М.Г. потребовала от кого-нибудь из учеников указать ее как соавтора работы. Зато идеи чужого авторства М.Г. неукоснительно атрибутировала. Однажды, прочитав очередной фрагмент моей дипломной работы, М.Г. пришла мрачнее тучи, отвела меня в сторону и заговорила: «Вы знаете, я, честно говоря, даже не знаю, как вам и сказать...» Я уже заподозрила, что, наверное, в тексте всё ересь и путь ему в корзину для бумаг. Как оказалось, дело было в том, что в одном месте я по неосведомленности приписала было Марии Геннадьевне одно из научных открытий, принадлежащих Елене Андреевне Брызгуновой.

Так получилось, что все мы, занимаясь современным русским звучащим диалогом и постоянно настроенные на сбор полевого материала, часто носили с собой диктофоны и записывали диалоги окружающих едва ли не круглосуточно. Поэтому очень многое из «разговоров в кулуарах» естественным образом фиксировалось. Перебирая эти записи, видишь, что М.Г. всегда умела, отправляясь от какого-нибудь мелкого повода, двумя-тремя штрихами наметить колоссальные перспективы для работы и приоткрыть какие-то небывалые горизонты. Например, как-то она мимоходом пожаловалась мне на то, что традиционно мало времени отводится для доклада, и сказала: «Что можно рассказать о нашем направлении за двадцать минут? Я попробую показать историкам литературы, как полезно для них было бы владеть нашим методом. Вы знаете, меня действительно поражает это: люди не понимают, насколько много они теряют, – ведь это могло бы перевернуть всё литературоведение, поднять все их исследования на совершенно другой уровень. (...) Ведь если бы только они посмотрели на свой

материал с точки зрения коммуникативного анализа! Сколько там открытий! Там же ничего не сделано! А сколько можно сделать! Когда я увидела, как Пушкин в “Пиковой даме” нанизывает разные *что* в речи графини, мне аж плохо стало. Он явно нарочно это делает, он ими играет, наслаждается, его это совершенно точно забавляет: ну, он одно за одним лепит *что*, всё время с разным развертыванием инварианта! Ну ясно же, что это не случайно, он видел это, у него было это лингвистическое чутье. У него просто было блестящее чувство языка, которое позволяло такие вещи делать. А если это всё проанализировать? То есть мы-то это и так проанализируем, мы можем это всё показать и доказать, а вот что бы историкам литературы нашим для себя это тоже начать учитывать? Это метод, который открывает перед ними, именно в их области, столько возможностей! А если бы они посмотрели коммуникативный уровень у Лермонтова в диалогах, у Достоевского? Вы понимаете, что было бы? Сколько бы это дало конкретного, совершенно нового для них материала по характерам, по взаимоотношениям героев, – материала совершенно объективного, не догадок, не спекуляций? Основанного на анализе коммуникативных средств? Ведь в фильмах по классике что происходит? Да, актер проходит по тексту сценария, вносит звучание, создает свою речевую дорожку. Но сначала ему эту коммуникативную дорожку прописывает Пушкин или Достоевский! Каждый писатель делает это по-своему, у каждого есть свои излюбленные средства, с которыми он работает, свои стратегии, тактики, ведь это же о писателе самом очень много говорит! Это бездна информации о самом Достоевском или о ком там. А нашим литературоведам это всё невдомек. Они же сто лет уже занимаются чем угодно, только не этим. Вы понимаете, какие горизонты открываются, если применить коммуникативный анализ к литературным произведениям? Вот как бы до них это донести?..» Фактически здесь сжато предсказывается возникновение такого научного направления (которое и начинает сейчас создаваться мало-помалу), как семантический коммуникативный анализ письменного художественного текста.

Тем из нас, кто, защитившись или подойдя вплотную к защите, обретал уже некую самостоятельность, М.Г. старалась придать независимость, настроить на собственную работу без оглядки на ее мнение – в общем, намекала, что пора уже расправить крылья и пуститься в полет, и только очень деликатно обозначала некие наиболее крупные вешки на предстоящем пути. Но и в бытность нашу неоперившимися птенцами-студентами, когда мы все до единого определения, весь инструментарий, все базовые идеи получали из ее рук, она усиленно внушала нам уверенность в себе («В науке надо уметь держать удар»), и когда я однажды уныло сказала о каком-то высоком ученом собрании: «Ну как я там выступлю?.. Там будут такие киты...» – М.Г. тут же бодро парировала: «Ну и что, что киты? Ну, киты. А вы – китенок!»

В речи Марии Геннадьевны часто проскальзывали упоминания о будущем. «Ну, это уже кто-нибудь там, после нас, в будущем»; «Ну, это мы оставим для будущих поколений русистов – надо же им что-то делать!» «КОГДА я это буду делать? – с горечью говорила она. – Когда? *На пенсии??*» «Конечно, этот материал нужно преподавать актерам! Кстати, они как знали: прямо рядом с моим домом построили здание ГИТИСа... нет, ну, конечно, это уже не мы, не мы, это пусть молодежь, в будущем...».

Каждый год в конце августа Мария Геннадьевна возвращалась не просто с новыми научными идеями, но после прорыва на очередной новый уровень: исследова-

ние шло семимильными шагами, два летних месяца каждый раз приносили взлет на принципиально новую высоту («Оказывается, русские междометия как таковые не описаны. То, что мы знаем, – это даже не верхушка айсберга, для 90 процентов из них не разработан даже общепринятый способ записи, то есть переносить их на бумагу мы не умеем. Нет, я могу, конечно, их просто затранскрибировать, но...»); «Да, мы можем говорить об эстетике знака с опорой на коммуникативную семантику»; «У меня практически готов словарь русских коммуникативных средств, осталось там чуть-чуть кое-что уточнить...»). Когда наконец кристаллизовалась идея семантических коммуникативных полей: «Я знаю, что меня не поймут, это же выглядит как сумасшествие, но что делать, если это вытекает из анализа материала!»

И лето 2017 года – это первое лето, после которого не будет шквала новейших научных открытий, не будет ослепительного прорыва... после которого нам предстоит взлетать уже самим.

Анна Коростелева

From Earth to Outer Worlds

ISSN 2309-9917
DOI 10.24249/2309-9917-2017-24-4-1-205

STEPHANOS
2017
№4 (24)

Номер подготовлен
на филологическом факультете
МГУ имени М.В. Ломоносова

Issue prepared
at the Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University

Москва — Moscow
2017
Июль — July