ВЕСТНИК
Литературного института имени А.М. Горького

№ 2

2014

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2014

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета — Ужанков А. Н., д. фил. н., проф. (Москва)

Члены редакционного совета:
Аношкина В. Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва)
Валуччи Валерия, д. фил. н., проф. (Италия)
Видмарович Н. П., д. фил. н., проф. (Хорватия)
Гребенюк В. П., д. фил. н., проф. (Москва)
Громов М. Н., д. ф. н., проф. (Москва)
Захаров В. Н., д. фил. н., проф. (Москва)
Иванова М. В., д. фил. н., проф. (Москва)
Кохран Питер, д. фил. н., проф. (Великобритания)
Лепахин В. В., д. фил. н., проф. (Венгрия)
Маслин М. А., д. ф. н., проф. (Москва)
Моторин А. В., д. фил. н., проф. (Великий Новгород)
Соловьева Н. А., д. фил. н., проф. (Москва)
Чагин А. И., д. фил. н., проф. (Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — Тарасов Б. Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).
Заместитель главного редактора — Камчатнов А. М., д. фил. н., проф.

Члены редакционной коллегии:
Болычев И. И., к. фил. н., доцент
Васильев С. А., д. фил. н., проф.
Григорьев А. В., д. фил. н., проф.
Гусев В. И., д. фил. н., проф.
Есаулов И. А., д. фил. н., проф.
Есин С. Н., д. фил. н., проф.
Зимин А. И., д. ф. н., проф.
Казнина О. А., д. фил. н., проф.
Леонов Б. А., д. фил. н., проф.
Михальская А. К., д. п. н., проф.
Шишкова И. А., д. фил. н., проф.

Ответственный редактор — Юрчик Е. Э.

Корректор — Пинчук М. В.

© Литературный институт им. А. М. Горького, 2014

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — Uzhankov A. N., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

Members of the Council:
Anoshkina V. N., Ph. D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)
Cohran Peter, Ph. D., professor (Great Britain)
Chagin A. I., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Grebenyuk V. P., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Gromov M. N., Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
Ivanova M. V., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Lepakhin V. V., Ph. D., professor (Hungary)
Maslin M. A., Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
Motorin A. V., Ph. D. (Philology), professor (Novgorod)
Solovyova N. A., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Valucci Valeria, Ph. D., professor (Italy)
Vidmarovic N. P., Ph. D. (Philology), professor (Croatia)
Zakharov V. N., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor — Tarasov B. N., Ph. D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)
Deputy Chief Editor — Kamchatnov A. M., Ph. D. (Philology), professor

Members of the Board:
Bolychev I. I., Candidate of Philology, associate professor
Grigoriev A. V., Ph. D. (Philology), professor
Gusev V. I., Ph. D. (Philology), professor
Kaznina O. A., Ph. D. (Philology), professor
Leonov B. A., Ph. D. (Philology), professor
Mikhalskaya A. K., Ph. D. (Pedagogy), professor
Shishkova I. A., Ph. D. (Philology), professor
Vasyliev S. A., Ph. D. (Philology), professor
Yesaulov I. A., Ph. D. (Philology), professor
Yesin S. N., Ph. D. (Philology), professor
Zimin A. I., Ph. D. (Philosophy), professor

Managing editor — Yurchik E. E.

Proofreader — Pinchuk M. V.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА
Айтцетмюллер Р. Об употреблении именных форм в Игоревой песни. (К 80-летнему юбилею Ласло Гадровича). *Перевод Д. Г. Демидова* 6
Трост К. Карамзин и Игорева песнь. По поводу спора о подлинности Игоревой песни. *Перевод Д. Г. Демидова* 15
Михальская А. К. Стиль зоологического определителя и энтомологической этикетки в художественной прозе Владимира Набокова 31
Добродомов И. Г. Шибболет: библеизм или галлицизм? 47

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Герцен Н. А. Топос «тишины» в одах XVIII века 51
Ростовцева Ю. А. Cultural subtexts of the Russian XVIIIth century literary utopia: Levshin and Chulkov 58
Цветкова Г. А. Литературный жанр как функция советской власти 73
Болгова О. В. Париж Хулио Кортасара 83

РЕЦЕНЗИИ
Камчатнов А. М. Как уловить неуловимое? Рецензия на: В. В. Колесов, Д. В. Колесова, А. А. Харитонов. «Словарь русской ментальности». В 2-х тт. СПб.: «Златоуст», 2014 г. . . 94
Никишин В. О. Рецензия на: Т. Б. Гвоздева. Олимпийские игры в памятниках античной литературы. Учебное пособие. — М., изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2012 г. 101

НАШИ АВТОРЫ 106

SUMMARIES 107

CONTENTS

LINGUISTICS

Rudolf Aitzetmüller. On the use of the name forms in *the Song of Igor* (To the 80th anniversary of Laslo Gadrovich). *Translated by D. Demidov* 6

Claus Trost. Karamzin and *the Song of Igor.* For the debate on the authenticity of the *Song of Igor*. *Translated by D. Demidov* 15

Anna K. Mikhalskaya. At the sources of "entomological prose": style of zoological field guide and entomological labeling Vladimir Nabokov's prose (semantic structure of description and its text realization) 31

Igor G. Dobrodomov. Shibboleth: a Biblical expression or a Gallicism? 47

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

Natalia A. Gertzen. Topos "peace and quiet" in the XVIIIth century odes 51

Julia A. Rostovtzeva Cultural subtexts in the XVIIIth century Russian literary utopia: Levshin and Chulkov 58

Galina A. Tsvetkova. Literary genre as a function of Soviet power 73

Olga V. Bolgova. Julio Cortázar´s Paris 83

BOOK REVIEWS

Alexander M. Kamchatnov. How to define indefinable? V. V. Kolesov, D. V. Kolesova, A. A Kharitonov. The Dictionary of Russian mentality. Saint-Petersburg: «Zlatoust», 2014. 2 vols. 94

Vladimir O. Nikishin: Tatiana B. Gvozdeva. Olympic Games in the Ancient Literature. A collection of texts. — Moscow, Gorky Literary Institute Publishing House, 2012 101

AUTHORS 106

SUMMARIES 107

ЛИНГВИСТИКА

РУДОЛЬФ АЙТЦЕТМЮЛЛЕР

ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ИМЕННЫХ ФОРМ В ИГОРЕВОЙ ПЕСНИ. К 80-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ЛАСЛО ГАДРОВИЧА[1]

В статье исследуются возможности использования лингвистических средств датировки «Слова о полку Игореве». Опираясь на анализ употребления именных форм в «Слове», автор указывает на обилие их несоответствий состоянию древнерусского языка XII в., что, по мнению исследователя, позволяет усомниться в правомерности отнесения памятника к этой эпохе.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», именные формы, древнерусский язык XII в., историческая лингвистика

Кто берется писать что-либо об Игоревой песне, сталкивается с опасностью, что пропустил или не принял во внимание уже давно сказанное. Причиной этого является огромная литература, которая для большинства стала необозримой. Но, несмотря на эту опасность, необходимо донести до читателей предлагаемые здесь размышления.

Вопрос, оригинальное ли это произведение или подделка, относится ли оно к XII или XVIII веку, может быть решен только на основе языка этого произведения, поскольку между предполагаемым временем появления в XII в. и первоизданием в 1800 г. пролегает период в целых шесть столетий, в течение которых русский язык прошел известный путь развития, который мы можем проследить по другим текстам. Игорева песнь отличается тем, что в одном небольшом произведении встречается неестественно большое число ошибок, при этом и таких, которые являются противоестественными, т. е. искусственно созданными, как *дебрь Кисаню* (23, 16)[2]. Если исходить из возникновения текста в XII в., необходимо задать вопрос, могут ли все эти ошибки распределены по времени от XII до XVIII века. При этом нельзя оставить без внимания, что пестрая палитра этих ошибок — они простираются от цоканья на севере до не меньшего количества украинизмов и полонизмов на юге, и это если еще не говорить о тюркизмах — они предполагают представленную широким веером многообразную традицию заимствования, которой

[1] *Aitzetmüller R.* Zum Nominalgebrauch im Igorlied. Lászlo Hadrovics zum 80. Geburtstag // Anzeiger für slavische Philologie, XXI. 1992. SS. 109—117. *Перевод д. ф. н. Д. Г. Демидова*.

[2] Цитаты даются по изданию Р. Нахтигала [Nahtigal; 1954]

не было. С другой стороны, это может быть расценено как надежное суждение о предполагаемом авторе XVIII века, заключающееся в том, что он не мог обладать теми языковедческими знаниями, которыми располагаем сегодня мы. Он должен был исходить из своего знания древнерусской литературы и языка, чтобы, опираясь на современное ему речевое употребление, составить текст по старинному образцу. То, что при этом должны появляться ошибки, которые он в ту эпоху еще не мог распознать, почти неизбежно. Период какого из двух веков, XII или XVIII, окажется действительным, должно показать языковедческое исследование[1].

Открытием XX века явилось то обстоятельство, что язык все более выдвигается на первый план как фактор окончательного решения[2]. О стиле и синтаксисе есть неопровержимые исследования К. Троста [Trost, 1974; 1980; 1981; 1982]. Об употреблении глаголов существует великолепная работа Максимилиана Хендлера [Hendler, 1977]. Основательного исследования или свода, как кажется, нет еще только об именах. Хендлер об этом пишет: «Комплекс имен прочно связан с вещами, которые он обозначает. Поэтому обследование этого словарного запаса должно вылиться в обследование описываемого предметного содержания. Работы, которые были предприняты до сих пор в этом направлении, имеют некоторый вес, но пока еще недостаточны, чтобы доказать или опровергнуть определенную датировку» [Ibid.; S. 104]. Хендлер, который пожелал исследовать употребления глаголов, вследствие своего решения исключил употребления имен. Как бы то ни было, я должен возразить на обобщающее утверждение, что из употребления имен невозможно почерпнуть никаких сведений о датировке памятника. Нижеследующие наблюдения ни в коем случае не должны стать всесокрушающим исследованием и представлением этой части словарного состава. Это даже и не необходимо; достаточно показать только те случаи, которые можно привлечь в качестве вполне надежного свидетельства возникновения и датировки.

Начать бы я хотел с такого именного окончания, которое представляет собой так называемый носовой, или третий ять, то есть окончание -ѣ (в противоположность дрб. -ѧ) в Р. п. ед. ч. и Им. п. мн. ч. ja- основ и в В. п. мн. ч. ja- и jo- основ (дрб. *землѧ* : дрр. *землѣ*, ср. *конѧ* : *конѣ*). В тексте Игоревой песни ja- и jo- основы естественным образом занимают бóльшую часть имен, и поэтому доля названных окончаний относительно высока, в совокупности их 91. Но их реализация показывает удивительную картину. Ожидаемое -ѣ встречается только 3 раза, в то время как цсл. -ja — 46 раз и, в этом грамматическом значении, 42 раза, напр., Р. п. ед. ч. *усобицѣ*, *Половецкая рѣкы*, *Рускыи земли*. В тексте встречаются также некоторые, конечно

[1] Обобщающий и в предметном отношении великолепный свод споров об Игоревой песни представляет Димитр Статков [Statkov, 1990, S. 199-221]. Ак. А. А. Зализняк из двух вероятных объяснений — 1) совпадение с формами языка XII в. и слабое знание древнерусской литературы и языка в XVIII в., 2) наличие ошибок, о которых автор XVIII в. не мог знать, — выбирает первое. По существу, вторая часть первого объяснения и второе объяснение совпадают. Но те же факты, которые считаются Айтцетмюллером ошибками автора XVIII века, объясняются А. А. Зализняком, вслед за многими другими предшественниками, как изменения переписчиков более раннего времени. См. [Зализняк, 2008] *(Прим. переводчика)*.

[2] Свод литературы см. [Statkov; op. cit.]

же, разговорные случаи цоканья — северновеликорусского явления, той же области, в которой -ѣ и -и совпали. Опираясь на это, можно было бы сказать, что сомнительное —и этих окончаний могло произойти из этой области. Но этому противоречит то, что такое -и встречается только в окончаниях, но не в середине слова, где можно было бы ожидать -ѣ. И напротив, -ѣ замещает исконное -и, но, опять же, не в середине слова, но только в окончаниях, и именно в таких, в которых новейшее русское -ѣ (сейчас -е) стоит вместо древнерусского -и, напр., в Местном п. *морѣ*, *полѣ*, *гридницѣ*[1]. При этом также очень необходимым и исчерпывающим оказывается «Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»» В. Л. Виноградовой [Виноградова, 1965–1984]. О других новейших русских окончаниях см. ниже.

Перед тем как сделать попытку объяснения этого -и, еще несколько замечаний. Так, подобное -и появляется также и помимо названных окончаний, а именно, на месте старого -ы, но, опять же, только в окончаниях. Несколько примеров: *знаеми* вм. *знаемы* (8, 7), *сабли изострени* вм. *саблѣ изострены* (8, 9), *вережени* вм. *вережены* (34, 18), *труби* вм. *трубы* (34, 13), *красни* вм. *красны* (44, 4), *ради* вм. *рады* (46, 1), *они сами* вм. *оны самы* (4, 8), *чепи* вм. *чепы* (36, 3), *хлъми* вм. *хлъмы* (17. 17), *роспущени* вм. *роспущены* (9, 13), *тули* вм. *тулы* (38, 19). Встречаются такие же номинативы, как *свѣты*, *щиты*, *шеломы* с -ы вм. -и. Особо следует сказать о случае В. мн. *стязи*, поскольку здесь в аккузативе передается даже палатализация номинатива.

Причина этого смешения -ы с -и ясна. Это проявление возникшего в XIII в. структурного изменения в формах мн. числа имен. Старые окончания Им. п. заменяются на окончания В. п., этим достигается единообразие ж. и ср. родов, а также ед. ч. м. р.: Им.-В. пп. ед. ч. *столъ*, Им.-В. пп. мн. ч *столы*, как Им.-В. пп. мн. ч. *жены* или *озера*. Вновь возникшее окончание мн. ч. могло встречаться на месте старого окончания, к чему мы сейчас и перейдем.

Но сначала приведем еще некоторые случаи смешения падежных окончаний: Р. п. ед. ч. *славѣ* (8, 12; 35, 1), В. п. мн. ч. *озеры* (21, 18), Д. п. ед. ч. *Всеволодѣ* (46, 5), Д. п. ед. ч. *Всеволодѣ* (46, 5), Д. п. ед. ч. *Святославича*, Им. п. мн. ч. *забралы* (22, 16), Д. п. ед. ч. *головы* (44, 12)[2]. Случаи такого или подобного вида, и не столь редко, встречаются в Ипатьевской летописи, связь которой с Игоревой песнью очевидна.

Новое окончание мн. ч. возникло у существительных м. рода в XIII в. В то же время дв. ч. уже переставало быть живой категорией. Окончания дв. ч., не исчезнувшие вместе с этим, переняли функции мн. числа, поскольку два больше, чем один. Ж. р. дв. ч. *двѣ* могло лучше или хуже выполнять функции мн. ч., поскольку существовало окончание ж. р. мн. ч . -ѣ, в частности, основах на *-ja. Словоформа ср. дв. *селѣ* должна была сдать свои позиции, так как окончания -ѣ в Им. п. мн. ч. ср. р. не было; оно заменилось обычным мн. *села*. Старое ср. *двѣ* стало теперь *два*, ср. пример уже 1270 г. *два села*. Схожие случаи находим и в трех примерах Игоревой песни: *два солнца* (вм. *двѣ солнци*, 25, 2), *ваю храбрая сердца* (вм. *храбрѣи сердци*, 25, 14); в 21, 6 встречаем даже *тии* (вм. *та*) *до* (вм. *бо*) *два храбрая Святославича*.

---

[1] Эти и другие примеры взяты из индекса словоформ в издании Нахтигала [Nahtigal; 1954] (*Прим. переводчика)*.

[2] Здесь необходимо отметить, что все эти смешения можно найти и в Ипатьевской летописи, но ее древнейший список относится не к XII, а к XV в.

Ставшее показателем мн. ч. окончание -а распространялось сначала в области количественных числительных: *два часа, три(е) часа, четыре часа* (так же, между прочим, и в сербохорватском), но затем постепенно расширило свое действие на область имени существительного: *берега, рога, города, доктора*. . . [Aitzetmüller; 1990]. Из этой линии развития необходимо изъять только один пример — наименование народа *Хинова*, чья этническая принадлежность не установлена. Имя как таковое восходит, конечно же, к имени гуннов, которое могло быть позже перенесено на другие народы (венгров, половцев?). Несмотря на это, *хинова* важно для Игоревой песни, так как это имя содержится также в Задонщине XV—XVI вв. Б. Унбегаун в своем обширном описании русского языка XVI в. показал, что окончание -ова возникло не из старейшего окончания -ове до XV в., а представляет собой замену старого -е новейшим -а [Unbegaun; 1935; P. 271]. При этом установлено, что *хинова* Игоревой песни не могли быть написаны ранее, а взяты скорее из Задонщины [Kiparsky; 1967].

Между прочим, это -ова — не единственное свидетельство более позднего времени происхождения «Слова», существует целый ряд таких свидетельств. Уже упомянуты формы М. п. *морѣ* (25, 11; 38, 16; 19, 10), *полѣ* (8, 11; 11, 11; 17, 18; 39, 17; 44, 6; 29, 11), *гридницѣ* (22, 6), далее, *Путивлѣ* (7, 10; 38, 7; 39, 11), *Тмутороканѣ* (15, 6)[1]. Совершенно новое русское — В. п. мн. ч. *князей* (37, 10). Новыми русскими являются формы Р. п. ед. ч. : *земли* (17, 19; 35, 6; 39, 24); особенно часто встречаются эти формы в прилагательных: в 18, 14 находим Р. п. ед. ч. *быстрой Каялы*, Д. п. ед. ч. *Руской земли* (44, 17; 18, 3; 20, 6; 20, 18; 25, 9; 37, 8; 41, 17; 44, 15); М. п. ед. ч. *въ Руской земли* 44, 17; М. п. ед. ч. *въ полѣ Половецкомъ* 44, 6; параллель к *быстрой Каялы* 34, 19, *выскочисте изъ дѣдней славѣ*. Проникновение местоименного -о- в определенную форму прилагательного (для Р. п. ед. ч. *быстрой* ожидалось бы *быстрыѣ*) началось не ранее XIII в. [Дурново; 1924; с. 264]. Но и тогда еще ожидались бы такие Р. п., как *быстроѣ, Рускоѣ*. Форма *быстрой* соответствует сегодняшнему Р. п. местоимения *той*, которое распространилось начиная с XIV в. [Unbegaun; P. 375]. По Кипарскому, «*той*, вероятно, возникло из *тоѣ*, как Тв. *той* из *тою* благодаря сокращению» [Kiparsky, S. 146]. По причине такой же редукции и исчезновения гласного полного образования на конце слова (в ауслауте) встречаем случаи: инф. *быть* (40, 10) и 4 раза такую возвратную частицу, как -сь (*въсплакалась* 20, 8; *прѣклонилось* 19, 2; *рассушась* 10, 4 и *скратишась* 12, 3).

Если обсуждать упоминаемые до сих пор звуковые и формальные случаи, то вполне можно сказать, что они, взятые в целом, не восходят ко времени ранее XIII в. даже если в том или ином случае единичные примеры могут встречаться в различных текстах XII в. Могут ли они быть приписаны позднему редактированию, о котором мы совершенно ничего не знаем, остается скрытым от нас.

В нижеследующем виде предстают, так сказать, в общем и целом некоторые примеры из области глагола, которые я заимствую из работы Хендлера, с приведением некоторых небольших пояснений.

---

[1] «Проникновение -ѣ (часто пишется как -е) в “мягкую” флексию начинается с конца XIII в. » [Kiparsky; op. cit, S. 69]

С внешней стороны, в глаголе произошли кажущиеся изменения: исчезновение аориста и имперфекта к XIV веку, изменения в употреблении видов и др. Всё это было, казалось бы, для автора XII века еще совершенно незначимым. Но не было незначимым для позднейшего новорусского автора, который мог опираться только на свое языковое чутье, поскольку ему еще не были известны факторы языкового развития с XII по XVIII век. Так, имеются грубые ошибки, в частности, в употреблении имперфекта, а также аориста, и в этом состоит важнейший результат работы Хендлера.

Возьмем место непосредственно в начале о вещем Бояне. Когда он хотел петь песнь князю, «он посылал 10 соколов на стаю лебедей; какого он настигнет, тот и пел ему песню…» Далее говорится, что это были не соколы и лебеди, а его мудрые персты, которые ложились на струны. Обсуждаемый имперфект — *дотечааше*, какого лебедя настигал сокол, тот и пел песню. Глагол *дотечи* означает ‘идти (пешком)’, имеет перфективное значение и означает конечный пункт движения, поскольку ясно, что струна зазвучит только тогда, когда палец ее коснется и не ранее. По правилам грамматики, здесь должен стоять аорист в перфективном значении, но эти правила автору в его время еще не были известны. С другой стороны, невозможно, чтобы переписчик XIII, XIV, XV, XVI, XVII века преобразовал бы правильный аорист в имперфект, противоречащий чувству языка.

Второй пример, в отличие от первого, сложнее. Но он хорошо показывает, как автора ставит в затруднительное положение его знание древнерусских текстов. Речь идет о фрагменте: *темно бо бѣ въ г҃ (третий) день* ‘в третий день стало темно’. Контекст здесь требует этого «стало», поэтому надо было бы ожидать формы аориста *бысть*. Форма *бѣ* — это имперфект при форме наст. вр. *есть* ‘есть’ и означает ‘было’. Такая форма представляет собой реликт доисторического развития, формально схожего с формой аориста *видѣ* ‘видел’ или *горѣ* ‘горел’, но функционально — с имперфектом. Эта аномалия устранилась достаточно рано, поскольку из аномального *бѣ* сложилась нормальная форма *бѣаше*, др.-б. *бѣаше*, др.-рус. *бıааше*; но старая форма осталась в употреблении наряду с новыми. Если же для кого-либо имперфект и аорист уже не были живыми категориями, но он встречал обе формы в старинных текстах, то, по необходимости, должен был принимать форму *бѣаше* за имперфект, а *бѣ* — за аорист; отсюда его ошибочное применение словоформы в этом месте.

Для изменяющегося употребления видов приведу только один, но поучительный в разных отношениях пример. Возьмем фрагмент: *Длъго. Ночь мркнетъ, заря свѣтъ запала* ‘долго смеркалась ночь, утренняя заря зажгла дневной свет’. Др.-рус. глагол *мьркнути*, наряду с которым существует также приставочный *помьркнути*, обозначает наступление темноты. Оба глагола имеют перфективное значение; имперфектив, который можно было бы перевести как немецкое «смеркаться», по-древнерусски был бы *мьркати* или *мьрцати*. В позднейшие периоды, когда приставка становилась все более важным внешним признаком совершенного (перфективного) вида, она осталась при приставочном глаголе *помьркнути*, тогда как бесприставочный глагол *мьркнути* стал имперфективным (несовершенного вида); старый имперфектив (несов. в.) *мьрцати* остался при этом в употреблении, отсюда нынешняя видовая пара *меркнуть* (несов. в.) : *померкнуть* (сов. в.). Нерегу-

лярным является также глагол *запала* (между прочим, полонизм), поскольку глагол, совершенно независимо от его происхождения, относится к несов. виду (имперфективу) и поэтому должен был оформляться в имперфекте, но не аористе. Ошибочное употребление аориста представляет собой пример, противоположный ошибочному употреблению имперфекта глагола *дотечи*. Это еще одно свидетельство неуверенности автора в применении этих категорий, которые он знал скорее теоретически, нежели из живого употребления.

Еще несколько замечаний о глаголе. Имеются три современных деепричастия: *побарая*, *имѣя* и *звоня* (*Се бо Готскія красныя дѣвы... Звоня Рускымъ златомъ*). Первые надежные примеры для деепричастий такого рода появляются только в конце XIV в. — глагол *рискати* ‘бегать, скакать’ в такой форме встречается только в XVII в. Старая форма была *ристати* с формой наст. вр. на -je- *рищеть*. Из-за двусмысленности -щ- (за ним может скрываться или -ст-, или -ск-) произошло обратное образование *рискати* (как *пускати* для более старшего *пущати*). Прич. наст. вр. *стонущий* ‘стонущий’ позднее. Новорусское *стонути* образует наст. вр. с -е-, прич. стонущий. В древние времена существовало н. вр. исключительно как *стоню*, отсюда прич., если бы оно было старым, образовывалось бы как *стонющий*. Страдат. прич. прош. вр. *прикрытъ* ‘покрыт’ также новое; старое — *прикрьвенъ*. Распространение т-форм за счет н-причастий стало происходить только с XV—XVI ст.[1]. На этом обзор глаголов можно завершить.

В заключение — один элементарный вопрос. Позволяют ли все приведенные здесь «признаки» включить их в промежуток с XII по XVIII век, что, как было сказано, предполагает широко распространенную традицию переписывания текста, или существуют:

а) явления, которые позволяют однозначно связать их с XVIII веком, то есть

б) явления, которые небезосновательно указывают на архаизацию, то есть фальсификацию, XVIII века, направленную назад, в прошлое, от XVIII века?

К а): Приведенная здесь др.-рус. форма *мьркнути* показывает себя не только со стороны своего более нового вида, который мог появиться уже в XV или XVI веке, но и со стороны своего значения, что важнее.

Благодаря своему виду, она обозначает неожиданное или медленное наступление темноты. Здесь речь также о рассвете; далее говорится, что пение соловьев прекратилось и стало раздаваться карканье галок. Здесь русский различает *вечернюю* и *утреннюю зарю*, *сумерки* и *рассвет*. То же — в других (мне известных) языках. И только в немецком языке существует безразличное «темнеть», слово, употребляемое как для вечера, так и для утра. Если здесь *мьркнути* полностью противоречит русскому, но соответствует немецкому смыслу, то перед нами определенно германизм. Такой германизм невозможен у какого-либо автора XII в. или переписчика XIII—XVII вв. Но такой германизм возможен в речи представителя высших кругов XVIII в.

К б): Здесь я должен вернуться к первой проблеме, то есть к окончаниям -и (вм. ѣ) в 4-х обсуждаемых падежных формах мягкой разновидности склонения. Говорилось, что северновеликорусский переход -ѣ в -и не может

[1] Ср. у Кипарского, который, правда, дает наивное пояснение: «...но бурное распространение таких форм в XVIII—XIX вв. позволяет предположить, что в разговорном языке они уже существовали с давних времен» [Kiparsky; p. 253]

быть принят в качестве причины изменения (напр., *зори* вм. *зорѣ*, дрб. *зорѧ*), поскольку это —и встречается только в окончаниях, но не в инлауте, где ожидалось бы[1]. Ключ к объяснению лежит в формах ж. рода с суффиксом -ица.

Рассмотрим Им. мн. *галици*, *дѣвици*, 2 раза *лисици*, с которыми можно сопоставить *сулицы*. Последнее показывает начавшееся не ранее XIII в. отвердение первоначально мягкого -ц-, то есть переход -ци в -цы. Второй пример показывает этот переход в форме Тв. п. мн. ч. *иноходьцы*, в др.-р. должно быть *иноходьци*. Оба примера показывают уже произошедшее отвердение -ц-. Различие состоит в том, что *сулицы* не может восходить к др.-р. *сулици*, но только к *сулицѣ*. Как объясняются тогда Им. п. *галици, дѣвици, лисици*? Если исходить из того, что для сочинителя уже не существовало мягкого -ци, а реальностью было только твердое -цы, то он обычное для него *галицы*... (многоточие у Айтцетмюллера. — *Прим. переводчика*) переделывает в старейшее *галици*, поскольку перед ним появлялись сотни древнерусских примеров, в которых на месте нового -цы находилось древнерусское -ци, напр. *отец*, *купец*, мн. ч. *отцы*, *купцы*, но др.-р. *отьци*, *коупьци*. В формах м. р. мн. ч. для него также существовал обычный образец — новое -ы : старое -и, скажем, *столы*, но др.-р. *столи*. Движение от нового русского назад в др.-р. здесь бесспорно. Возможно, и в древнерусском существовали такие формы, как *галици*, *лисици*, но не в XII в., а только после развития новой оппозиции, связанной с мягкостью/твердостью, -ы : -и (в XII в. еще -ы : -ѣ).

Следующие примеры касаются окончаний прилагательных. В Им. п. мн. ч. древнерусский знал родовые различия (*новыи, новые, новая*), тогда как в новом русском существует только одна объединенная флексия для всех трех родов -ые. Если для древнерусского сочинителя употребление трех родов в их различных формах не составляло труда, то для составителя текста в условиях нового русского языка с единой флексией -ые движение назад в древнерусские роды и формы влечет за собой ошибки. И в действительности такие ошибки находятся, а именно, в таких формах, в которых новый русский составитель заменяет последнее -е в окончании -ые на древнерусское окончание, при этом, правда, порой забывая заменить также и предшествующее -ы-[2].

Так, ср. 17, 18 — прекрасный пример стальных копий, *копиа харалужныя*, где надо *харалужная*. Так же 33, 3: *ваши златыи* (вм. *златии*) *шеломы* или 8, 10 *сѣрыи* (вм. *серии*) *влъци*, 32. 18: *храбрыи* (вм. *храбрии*) *князи*, 31, 9: *желѣзныи* (вм. —*нии*) *папорзи*. Ни один из писцов XIII, XIV, XV, XVI, XVII веков не переделал бы старое -ая в -ыя или -ии в -ыи.

Особенно пикантный пример — 13, 18: *шеломы оварьскыя*, ‘аварские шлемы половцев’, поскольку здесь автор (или фальсификатор) *шеломы* принимает ошибочно за В. п. мн. ч. (*шеломы оварские* была бы новорусской формой Им. или В. пп. мн. ч. — *тамо лежать. . . шеломы оварскыя*, ‘там лежат аварские шлемы половцев’) Это наводит на мысль, что поэт и фальсификатор — не одно и то же лицо.

Самый последний пример — инф. *приламати* ‘сломать’ (12, 10), который в этой форме не является ни древнерусским, ни новорусским. В Супр. есть

---

[1] Как единичные примеры находим *дивицею* (43, 22), что является, кажется, простым недосмотром, поскольку совсем рядом следуют *дѣвицею* и *дѣвице*.

[2] Так у Айтцетмюллера, здесь опечатка: -ы- (-у), следует читать -и- (-і-). (*Прим. переводчика)*.

прѣламаета, и можно ли эту словоформу привлечь как доказательство исконности формы в «Слове», остается сомнительным, поскольку здесь речь идет об «улучшении» формы *приломать*, как это говорили в XVIII в. ; в др.-р. ожидалось бы *приломляти* или, во всяком случае, *приламляти*.

Этих примеров, пожалуй, достаточно. Если приверженцы теории подлинности не могут их опровергнуть и тем не менее продолжают держаться своего мнения, несмотря на работы Троста и Хендлера, которые образуют единство с вышесказанным, то остается лишь признать, что вера иррациональна[1].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Aitzetmüller R.* Beobachtungen zur Endung —a in masc. Appellativen und Völkernamen im Altrussischen // Anzeiger für slavische Philologie 20б, 1990. SS. 63—74.

2. *Aitzetmüller R*. Zum Nominalgebrauch im Igorlied. Lászlo Hadrovics zum 80. Geburtstag // Anzeiger für slavische Philologie, XXI. 1992. SS. 109–117.

3. *Hendler M.* Der Verbalgebrauch im Igorlied. // Anzeiger für slavische Philologie, 9/1, 1977. SS. 103—159.

4. *Kiparsky V*. Russische historische Grammatik II. Heidelberg, 1967.

5. *Nahtigal R.* Staroruski ep Slova o polku Igoreve. Ljubljana, 1954.

6. *Statkov D.* Das “Igorlied” — eine Dichtung des XII. oder des XVII. Jahrhunderts? Mit einer anschließenden Betrachtung über das “Igorlied” als höfisches Epos und die Erzählungen der Chronisten. // Arbeitstreffen Bochum, 1990. S. 199–221.

7. *Trost K.* Die Germanismus des Igorliedes// Anzeiger für slavische Philologie XIII, 1982. SS. 25–28.

8. *Trost K.* Entwicklung und Stand der Kontroverse um die Echtheint des Igorliedes// Slavica Aenipontana 3. Innsbruck, 1980. SS. 149–162.

9. *Trost K.* Karamzin und das Igorlied: Ein Beitrag zur Kontroverse urn die Echtheit des Igorliedes. // Anzeiger fiir Slavische Philologie VII, 1974, pp. 128—145.

10. *Trost K.* Zur literarischen Polemik im Igorlied und in Karamzins Il’ja Muromec (unter vergleichender Berücksichtigung der Zadonscina). Ein Beitrag zur Frage einer Igorlied-Autorschaft N. M/ Karamzins// Festschrift für Linda Sadnik. Freiburg i. Br., 1981. SS. 145–168.

11. *Unbegaun B.* La langue russe au XVIe siècle. Paris, 1935.

12. *Виноградова В. Л.* Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”. М.-Л. : Наука, 1965–1984.

13. *Дурново Н. Н.* Очерк истории русского языка. М., 1924.

14. *Зализняк А. А.* «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. 3-е изд. М., 2008.

Поступила в редакцию 6.04.2014

[1] Перевод последнего абзаца взят из [Зализняк, 2008, с. 337]. С таким переводом мы согласны (*Прим. переводчика)*.

КЛАУС ТРОСТ

КАРАМЗИН И ИГОРЕВА ПЕСНЬ. ПО ПОВОДУ СПОРА О ПОДЛИННОСТИ ИГОРЕВОЙ ПЕСНИ[1]

В статье анализируются различные представления об авторстве и датировке «Слова о полку Игореве». По мнению автора, стилистические и лингвистические особенности «Слова» позволяют отнести его к памятникам русской словесности XVIII века, созданным литераторами круга Н. М. Карамзина.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», Н. М. Карамзин, историческая лингвистика, историческая стилистика, литературные мистификации XVIII в.

Общеизвестно, что Игорева песнь, как никакое другое русское поэтическое произведение, находится в центре острых научных споров. Уже очень скоро после восторженного приятия первоиздания 1800 года стали раздаваться критические голоса. Возникла дискуссия о времени появления Игоревой песни, а с нею связаны и споры о ее подлинности. Одни придерживались мнения, что это древнерусское произведение XII столетия и даже что это важнейшее произведение древнерусской литературы вообще. Другие полагали, что оно возникло в XVI в. [Сперанский, 1921, с. 349]. Третьи же были убеждены в том, что Игорева песнь появилась только в исходе XVIII в. [Там же, с. 347; Mazon, 1940, p. 6; Гудзий, 1959, с. 139; Зимин, 1967 (II), с. 135–152].

Этот спор не разрешен до сих пор. Датировка свелась к двум версиям: XII век и XVIII век. Какого объема достигла вторичная литература (в которой защищается одна или другая точка зрения) к нашему времени, позволяют оценить данные Ю. К. Бегунова, который к 1968 г. насчитал 3 000 названий отдельных научных работ об Игоревой песне, включая переводы [Бегунов, 1969].

Во всяком случае, эту огромную массу литературы может одолеть только специалист. Тем не менее развитие и современное состояние спора должны быть освещены хотя бы в духе введения в основания, но все же критически. Исходя из стилистической и литературной структуры Игоревой песни, в результате этого (выборочного критического обзора литературы) могут быть показаны некоторые новые точки зрения на решение обсуждаемого вопроса.

---

[1] *Trost K*. Karamzin und das Igorlied. Ein Beitrag zur Kontroverse um die Echtheit des Igorlieds. In: Anzeiger für Slavische Philologie VII, 1974, S. 128—145. *Перевод д. ф. н. Д. Г. Демидова.*

Первые сообщения об обнаружении Игоревой песни опубликованы в 1797 году. Они исходят от двух поэтов-друзей — Хераскова[1] и Карамзина[2]. Оба говорили о неизвестном сочинителе и сравнивали упоминаемого в Игоревой песни певца Бояна с Оссианом. Тогда, как и позже, в 1802 и 1818 гг., Карамзин писал об этом очень точно и определенно [Карамзин, 1848, с. 563; Он же, 1892, с. 139]. С его точки зрения, Игорева песнь была найдена в 1795 году в русских архивах, по его позднейшим высказываниям, в одном из монастырских архивов. Поэму в XII веке сочинил кто-то из светских авторов, поскольку монах не решился бы говорить о языческих богах и приписывать им действия природных стихий. В стилистическом отношении Игорева песнь подражает древнейшим русским сказаниям о деяниях русских князей и героев. Она должна была восприниматься как единственное сохранившееся произведение в своем жанре и показывать литературный вкус и поэтический язык древних русичей.

XII век называется также временем создания произведения в его первом издании [Дмитриев, 1960; с. 76[3]]. Эти данные находят поддержку и непосредственно в произведении, поскольку автор выдает себя за современника Игоря. Но когда и где было обнаружено произведение, читатель не узнаёт. Речь идет лишь об очень старой рукописи, которая хранилась в библиотеке гр. Мусина-Пушкина [Editio princeps, с. VII, примеч. 1–8]. Она представляет собой часть конволюта, который содержит, помимо Игоревой песни, еще целый ряд оригинальных и переводных произведений [Там же; примеч. 1–8]. В предисловии Мусин-Пушкин представлен также как издатель. В действительности, издание готовилось лучшими знатоками древнерусской литературы того времени, а именно, начальником Архива[4] А. Ф. Малиновским и Н.Н. Бантыш-Каменским, а также Карамзиным [Лихачев, 1950, с. 4]. Но эти лица в Предисловии упомянуты не были.

Бросается в глаза, что во всех первых сообщениях об Игоревой песне она сравнивается единодушно с Оссианом, как говорилось выше. Так, автор Предисловия к Editio princeps, А. Ф. Малиновский[5] подчеркивает, что у русских героев были свои барды, которые воспевали их славу [Дмитриев, с. 171].

Пролить свет на конкретные данные о месте обнаружения рукописи и о первом ее владельце смог только в 1813 году славист К. Ф. Калайдович, и только после нескольких тщетных попыток. По этим данным, Мусин-Пушкин хотел получить рукопись через комиссионера у архимандрита Спасского монастыря в Ярославле Иоиля Быковского, скончавшегося в 1798 году [Лихачев,

---

[1] В конце 1796 г. в переработанном 3-м издании его поэмы «Владимир», появившемся в начале 1797 г., точнее, в 16-й Песни и в примечании к ней.

[2] В октябрьском номере 1797 г. французского журнала «Северный обозреватель». В этом номере Карамзин опубликовал статью на французском языке о русской литературе «Письмо в «Обозреватель» о русской литературе».

[3] Ироическая пѣснь о походѣ на Половцовъ Удѣльнаго Князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича, писанная стариннымъ русскимъ языкомъ въ исходѣ XII столѣтія съ преложеніемъ на употребляемое нынѣ нарѣчіе. Москва, в Сенатской типографии, 1800. В дальнейшем ссылка на это издание обозначается как editio princeps *(Прим. переводчика)*.

[4] Московский Архив Коллегии иностранных дел (*Прим. ред.*)

[5] Во всяком случае, о таком авторстве свидетельствуют найденные бумаги Малиновского.

с. 4]. Из очень противоречивых сведений об орфографии и о времени создания рукописи, которые получал Калайдович от Мусина-Пушкина, Малиновского, Карамзина и других свидетелей, он заключил, что рукопись, лежащая в основе editio princeps, восходит к XVI веку [Барсов, 1887, с. 50]. На сей день сохранилась только одна копия той рукописи, изготовленная в XVIII в. Она была передана Екатерине II еще до ее смерти в конце 1796 года. Факсимиле копии было издано Н. В. Водовозовым [Слово о полку Игореве, 1954, с. 318].

Карамзинские выписки из Игоревой песни еще и сегодня составляют основу для всех тех исследователей, которые защищают подлинное древнее происхождение Игоревой песни. Они играют также существенную роль при оценке непонятных взаимных отношений между Игоревой песнью и Задонщиной, памятником начала XV в. Между двумя памятниками имеются поразительные лексические и фразеологические соответствия, так что неудивительно, что защитники подлинности Игоревой песни рассматривают ее как источник Задонщины; критики же, напротив, усматривают в Задонщине источник Игоревой песни[1].

Уже очень рано «романтики», как были названы сторонники подлинности Игоревой песни их противниками в XIX в., обратились к Карамзину в литературных оценках по одному пункту: они больше не сравнивали Игореву песнь с Оссианом, — для них она является единственным поэтическим произведением древнерусской литературы и одновременно первым эпическим произведением русской литературы. Жанр, созданный с помощью Игоревой песни, не идентичен никакому известному виду литературы XII века [Стендер-Петерсен, 1957, с. 118]. Помимо термина *Слово* ‘речь, гомилия, проповедь’ в заглавии рукописи, никакой связи с древнерусской гомилетикой XI и XII вв. нет. В переводе на современный русский язык предпринята замена *Слова* на *Ироическую песнь* ‘героическая песнь’. К этому сочетанию восходит немецкое название Igorlied (букв. : «Игорева песнь»). Но *Песнь* — это не только не современное русское соответствие *Слову*, — *Песнь* не может отвечать требованию правильного обозначения жанра произведения. Попытка отождествить Игореву песнь со стихотворным произведением через применение термина *песнь* могла бы служить обоснованным опровержением тех ученых, которые считают Игореву песнь подлинной [Чижевский, 1948, с. 345; Lotman, 1972, S. 172, Fußnote 27]. Эти ученые придерживаются мнения, что данное произведение сопоставимо скорее со стихотворным произведением, имеющим яркие признаки хвалебной речи, чем с литературным героическим эпосом вроде Песни о нибелунгах [Raab, 1965, S. 44].

Однако все эти аргументы не могут подтвердить подлинность Игоревой песни, они, скорее, молчаливо предполагают подлинность как исходную и уже известную предпосылку. Нет ничего проще, чем эту же аргументацию применить к критическому рассмотрению вопроса о подлинности.

В XIX в. критики Игоревой песни, еще и сегодня называемые их противниками «скептиками», разработали целый ряд аргументов против подлинности.[2] Они получили мощную поддержку после того, как единственная, относящаяся предположительно к XVI веку рукопись Игоревой песни, судя по заявлению

[1] Отношение Игоревой песни к другим текстам, в особенности к Задонщине, автор собирается обсуждать в особой работе.

[2] Сперанский, Мазон, Гудзий, Зимин.

Мусина-Пушкина, была уничтожена в московском пожаре 1812 года. Когда в 1815 году Малиновский и Мусин-Пушкин захотели ввести в дискуссию список Игоревой песни, предположительно возникший в 1375 году и очень скоро обернувшийся подделкой антиквара Бардина, критики почувствовали также и моральное оправдание. Уже тогда они придерживались мнения, что духовный характер киевской культуры и светский характер Игоревой песни не согласуются друг с другом. При этом Игорева песнь предполагает более высокую культуру, чем была тогда в Киеве. Они указывают на изолированное языковое и жанровое положение Игоревой песни в литературе XII века; кроме того, в древнерусской литературе отсутствуют памятники, которые могли бы быть хотя бы отдаленно сопоставлены с Игоревой песнью по их поэтическому масштабу. Эти общие аргументы критики пытались подкрепить также в деталях тем, что они обращали внимание на внутренние противоречия, анахронизмы и галлицизмы. Но они не были единодушны относительно личности автора. Одни называли Мусина-Пушкина, другие думали о Карамзине, поскольку это произведение показывало большой поэтический талант автора и предполагало прекрасное знание древнерусского. Но как только в 1852 году была открыта и опубликована Задонщина, большинство «скептиков» замолчало, тогда как «романтики» взяли верх на долгое время.

С самого начала обе партии могли апеллировать каждая к своим выдающимся сторонникам. Важными защитниками подлинности были в XIX в., наряду с поэтом Александром Пушкиным, слависты К. Ф. Калайдович (правда, только после предварительных оговорок), Ф. И. Буслаев, Н. С. Тихонравов, Е. В. Барсов. В нашем столетии, вместе с другими исследователями, за подлинность выступили, прежде всего, слависты Адрианова-Перетц, Дмитриев, Лихачев, равно как и Роман Якобсон и Чижевский. На противоположных позициях стояли в XIX веке граф С. П. Румянцев, митрополит Евгений, историк М. Т. Каченовский, критик и ученый Н. И. Надеждин, писатель О. И. Сенковский, критик и славянофил К. С. Аксаков, ученый литературовед С. И. Давыдов, публицист М. Н. Катков, славист О. Н. Бодянский и не в последнюю очередь — Иван Гончаров и Лев Толстой, на критическую позицию которых открытие Задонщины не повлияло [Зимин; цит. соч. с. 136].

Через 90 лет после появления editio princeps француз Луи Леже вновь открыл дискуссию о подлинности Игоревой песни [Leger, 1890; Idem, 1901]. Французский славист Андре Мазон и польский историк литературы Кржижановский продолжили эту дискуссию в 30-е годы нашего столетия [Krzyżanowski, 1934, p. 6; Idem, 1936, p. 409; Mazon, 1938 (I, II)]. Вплоть до начала 1960-х гг. в многочисленных публикациях А. Мазон отстаивал тезис, что Игорева песнь представляет собой стилизацию XVIII столетия [Mazon, 1939; 1940; 1944; 1949; 1966, особ. p. 87]. Важнейший источник Игоревой песни он усматривает в распространенной редакции Задонщины. В этом за ним следуют также другие ученые, такие, как чешский славист Фрчек [Frček, 1948] болгарский историк литературы Арнаудов [См.: Зимин, цит. соч.], французский славист Вайан [Vaillant, 1967]. В круг источников Мазон включает также Лаврентьевскую, Ипатьевскую, Никонову и Радзивилловскую летописи, историографию XVIII века и собранные к тому времени произведения устного народного творчества. Сочинителю Игоревой песни были также известны русский перевод Девгениева деяния и Сказания об Акире Прему-

дром. Он также должен был читать Ломоносова, Державина и Макферсона [Mazon, 1940, p. 173.). В качестве автора Игоревой песни Мазон склоняется называть Мусина-Пушкина [Ibid, p. 174], позже — Бантыша-Каменского [Idem, 1949, p. 535] и, наконец, скончавшегося в 1798 году архимандрита Иоиля Быковского [Idem, 1966, p. 87 et cet.). Именно этого архимандрита назвал Мусин-Пушкин в 1813 г. первым владельцем рукописи.

Позднее положения Мазона принял и модифицировал русский историк и славист А. А. Зимин[1]. В отличие от Мазона, Зимин вовсе не ставит вопроса о литературных достоинствах Игоревой песни. Он видит в «Игоревой песни» не столько результат иностранного влияния, прежде всего оссианизма, сколько органическое явление русской литературы. Равным образом не привлекает он и историографию XVIII века в качестве источника. Если Мазон старался разыскать галлицизмы, то Зимин направляет свое внимание на ориентализмы. При этом он приходит к интересному выводу, что они не могут служить критерием для хронологического определения произведения. Для Мазона яркий языческий колорит, совсем необычный для XII века, — это признак влияния оссианизма. Зимин же, напротив, не подвергает сомнению христианские основания поэта. При этом он противоречит сторонникам подлинности Игоревой песни. Так, Рыбаков [Рыбаков, 1967, с. 160] в своем возражении объяснениям Зимина устанавливает, что языческие элементы Игоревой песни должны быть неразрывно связаны с жизнью в XII в., — суждение, которое едва ли может быть проверено исходя из литературного фона. Так же, как в конечном счете и Мазон, Зимин придерживается мнения, что автором произведения был архимандрит Иоиль Быковский; но он полагает, что дальнейшее исследование могло бы выдвинуть другие персоны, «которым можно было бы приписать этот исключительно драгоценный шедевр русской литературы до Пушкина» [Зимин, 1967(II), с. 150].

При всех своих разносторонних и обстоятельных исследованиях критики Игоревой песни оставляют без внимания один очень существенный момент. Они забыли поставить вопрос, возможно ли усмотреть в Игоревой песни стилистические характеристики конца XVIII в., то есть того времени, в которое, по их мнению, и появилось это произведение; поскольку такая гениальная фальсификация может выдать себя не только через общие отвечающие духу времени стилистические особенности, но и обнаружить себя через индивидуальные стилистические особенности ее автора.

В последние десятилетия XVIII века в русском литературном языке произошел поворот, который достиг своего наивысшего пункта в литературной деятельности Карамзина и его последователей и подражателей, так называемых карамзинистов. Карамзин стремился к обоюдному сближению письменного языка и обиходного языка салонов [Шкляревский, 1967, с. 40]. Эти реформаторские устремления рассматривают обобщенно как *новый слог*. Карамзинский «новый стиль» заменил длинные и тяжеловесные периоды,

---

[1] В докладе, состоявшемся 27. 02. 1963. на заседании Института русской литературы АН СССР. Изложенные в нем мысли Зимин развил в монографии, которая хранится в библиотеке Института истории АН СССР. См. [Бегунов, цит. соч., с. 241, примеч. 26] Сообщение о дискуссии по положениям Зимина напечатано в Вопросах истории, 1964, № 9. С. 121–140. См. также [Зимин,1965; Зимин, Хорошкевич, 1965; Зимин, 1966 (I,II,III); 1967(I,II); 1968 (I,II)] и др.

характерные для существовавшего до того времени литературного языка, короткими предложениями, приближенными к устному выражению. Сфера гипотаксиса значительно сужена, паратаксис занял более широкую область применения. Подчинительные союзы *дабы, зане, ибо, колико, поелико, понеже* были изъяты из речевого обращения [Там же, с. 53]. Все относительные местоимения, за исключением *который, кой, где*, стали употребляться реже. За сочинительными союзами еще оставалась значительная область применения. Чаще всего употреблялся союз *и* с очень широкими специализациями своего значения, реже употреблялся союз *а*, а самым редким был союз *но* [Виноградов, с. 288]. Но наиболее заметным признаком нового стиля было паратактическое соединение бессоюзных предложений. Симметричное расположение синтагм и предложений восполняло отказ от союзов и создавало впечатление развитых периодов [Виноградов, с. 277]. Одновременное использование анафоры, антитезы, инверсии и аллитерации придало прозе своеобразную ритмику [Скипина, 1926, с. 21 и след.; Brang,1960, s. 139, 145 et cet.] и вновь отдалило прозу от обиходного языка образованного общества.

По существу, все эти особенности карамзинского нового стиля обнаруживаются и в Игоревой песни. Исследователям, которые выступают за подлинность Игоревой песни, таким как М. Петерсон [Петерсон, 1935–37], С. П. Обнорский [Обнорский, 1946] и А. Н. Котляренко [Котляренко, 1966], оставалось публиковать лишь часть данных, которые служат свидетельством этих поразительных и исчерпывающих совпадений.

Эти исследователи установили, что в Игоревой песни преобладает паратаксис так же, как и в других древнерусских памятниках, что в то же время при построении рядов предложений Игорева песнь значительно отличается от других древнерусских памятников по многим признакам [Обнорский, с. 175; Котляренко, с. 192]. Но именно за этими различиями скрываются очень важные соответствия новому стилю. Так, Игорева песнь уменьшает число сочинительных союзов до *и, а* и *нъ*, то есть *но*, как и в новом стиле. Частотность употребления в новом стиле и в Игоревой песни также одинакова. По Обнорскому, союз *и* употребляется чаще всего, а именно 83 раза, союз *а* — 55 раз и союз *нъ* (русск. *но*) — только 6 раз. Это в точности соответствует соотношению частотностей данных союзов, определенному Виноградовым в новом стиле [Виноградов, с. 288]. Напротив, соотношение частотности употреблений союзов *и* и *а* в таком достоверно древнерусском памятнике, как Русская правьда, по Обнорскому, обратное. В нем союз *а* встречается 57 раз, союз *и* — только 14 раз [Обнорский, с. 22]. Кроме того, достоверно древнерусские памятники богаче сочинительными союзами. Им известны в качестве сочинительных союзов также *да, такоже, же, ано, ино* [Борковский, Кузнецов, 1965, с. 509]. Если достоверно древнерусские памятники показывают союзное сочинение предложений, то паратаксис в Игоревой песни преимущественно бессоюзен. Одновременно это представляет собой убедительную параллель языку Карамзина. При этом соответствие распространяется вплоть до деталей стилистической структуры: как и у Карамзина, асиндетические паратактические конструкции симметрически упорядочены и взаимодействуют при помощи анафор, антитез, инверсий и аллитераций, составляющих знаменитую ритмику Игоревой песни.

По Петерсону, с помощью союзов в Игоревой песни образованы только 34% предложений, и только 2,5% — с помощью относительных местоимений, преобладает бессоюзный паратаксис, занимающий 63,5% всех предложений. С этим почти полностью соотносятся данные языка опубликованного Карамзиным в 1793 году рассказа «Остров Борнгольм»; в нем 63,9% предложений соединены друг с другом без союзов. В классицистических же произведениях к бессоюзному паратаксису относится только 46% предложений. В Задонщине 77% предложений сопровождаются союзами и относительными местоимениями и только 23% предложений относятся к бессоюзному паратаксису. Это как раз те количественные соотношения, которые ожидаются от Задонщины как от произведения XV века. Вплоть до XVI в. главенствовали бесконечные, связанные союзами ряды предложений древнерусской литературы [Соколова, 1962, с. 277] Соколова упоминает также, что Ломоносов высказывался против такого способа сочетания предложений и советовал сокращать число звеньев в союзных цепочках. В Задонщине употребительны союзы *зане, занеже, понеже*, которые Игорева песнь избегает, точно так же, как Карамзин. Равным образом, ни в Игоревой песни, ни у Карамзина не встречаются союзы, употреблявшиеся часто также и в прежнюю древнерусскую эпоху: *ибо, дабы, поелико, колико*. С одной стороны, эти лингвостилистические факты говорят о самостоятельности Задонщины; но с другой стороны, они едва ли могут быть оспариваемыми аргументами против подлинности Игоревой песни.

Данные Петерсона о том, что диалект Дорофеевки, деревни в Московской области, показал при его обследовании в 1929 году такую же долю бессоюзного паратаксиса, что и Игорева песнь, а именно 61% [Петерсон, с. 552], не могут поколебать представленного здесь тезиса, что Игорева песнь — произведение нового стиля. Исследователи, которые принимают Игореву песнь за подлинную, не видят в бессоюзном паратаксисе Игоревой песни реликта примитивного состояния языка. Они, скорее, с высочайшей похвалой признают, что в Игоревой песни применено художественно обработанное высокоразвитое стилистическое средство. Но они не исходят из факта, что в русской исторической стилистике вплоть до конца XVIII в., то есть до деятельности Карамзина, невозможно найти сопоставимого текста с таким синтаксическим явлением.

Всякий, кто желает рассматривать многочисленные и значительные различия в языке и стиле Игоревой песни и других достоверных памятниках древнерусской литературы как признаки особого исчезнувшего жанра, должен найти доказательство своего утверждения. Выводить из одного единственного примера — Игоревой песни — заключение о существовании целого жанра в единственном его тексте-представителе — это означает нарушать очевидные границы действия заключений по аналогии совершенно недопустимым способом. Напротив, опираясь на чрезвычайно богатый материал, легко показать, что стилистическая структура Игоревой песни полностью соответствует стилистическим устремлениям Карамзина. Из полученного материала мы предлагаем ниже маленький, но показательный фрагмент. При этом для сравнения привлекаются только такие произведения, которые Карамзин опубликовал до 1795 года. Причина заключается в том, что для позднейших произведений может оказаться существенным, что именно они претерпели влияние Игоревой песни.

Примеры показывают симметрическое строение бессоюзных предложений: примеры 1а — 2а из Игоревой песни [Editio princeps, с. 14а] [1], примеры 1б — 2б — из произведений Карамзина [Карамзин, с. 147] [2]. Позиции в подписанных друг под другом предложениях с паратактической связью в каждом примере совпадают.

Игорева песнь				Карамзин			
	Были	вѣчи	Трояни		видѣл	много	чудного,
	минула	Лѣта	Ярославля		слышал	много	Удивительного
	Гл. эл. ф.	*Сущ. И.*	*Прил. прит.*		*Гл. пр. вр.*	*Нар.*	*Прил. Р.*
1а				1б			Остров Борнгольм, 1793

	Уже	снесеся	Хула	на хвалу;		Никогда	жаворонки	так хорошо	не певали;
	уже	тресну	Нужда	на волю;		Никогда	солнце	так светло	не сияло;
	уже	връжеся	Дивь	на землю		Никогда	цветы	так приятно	не пахли!
	Нар.	*Гл. аор.*	*Сущ. И.*	*Предл. Сущ. В.*		*Нар.*	*Сущ. И.*	*Нар. Нар.*	*Отриц. Гл. пр. вр.*
2а				[Editio princeps, с. 25а]	2б				Бедная Лиза, 1792 [Карамзин, с. 12]

Карамзинские бессоюзные предложения соединены друг с другом при помощи более или менее длинных пауз, — они заменяют собой союзы [Трубецкой, 1956, с. 85]. Параллельная расстановка слов и связанный с этим синтаксический параллелизм служат своеобразным средством связи. Отрезки между отдельными речевыми паузами часто содержат одинаковое число ударных слогов, как это видно в 1б и 2б. То же самое справедливо и для цитат 1а и 2а из Игоревой песни.

Примеры 2а и 2б показывают довольно частую как в Игоревой песни, так и в произведении Карамзина, анафору, здесь — в трехчленной форме. Однако чаще всего как в Игоревой песни, так и у Карамзина, анафора представлена в двухчленной форме. Анафора выступает в особо важных местах и в Игоревой песни, и у Карамзина, как ее представляют примеры 2а и 2б. Обычные двухчленные анафоры представлены в примерах 3а и 3б.

Игорева песнь				Карамзин			
	Что	Ми	шумить,		Что есть	жизнь	человеческая?
	Что	Ми	Звенить		Что	бытие	наше?
3а			[Editio princeps, с. 18а]	3б			Сьерра-Морена, 1793 [Карамзин, с. 145]

Всего в Игоревой песни анафора встречается 38 раз, в повести «Бедная Лиза», написанной в 1792 г. при вдвое большем объеме произведения — 60 раз [Brang, s. 145]. Здесь также поразительное статистическое соответствие.

Особым своеобразием карамзинского стиля является бессоюзное соположение двух коротких, симметрично выстроенных предложений, после которых следует более длинное, но также бессоюзное паратактически присоединенное предложение с другим числом ударных слогов. Таким способом маркируется конец ряда (такое предложение замыкает период). Это постро-

[1] Цитаты из Игоревой песни даются по Editio princeps.

[2] Цитаты из произведений Карамзина даются по [Карамзин, 1848, т. III]

ение знает и Игорева песнь. Ср. примеры 4а и 4б, в которых соответствие распространяется даже на расстановку знаков препинания в editio princeps.

Игорева песнь		Карамзин	
	Бишася день,		Пришла мрачная осень,
	Бишася другый:		Пришла скучная зима:
	Третьяго дни къ полуднію падоша стязи Игоревы.		Лесное уединение сделалось для меня еще несноснее.
4а	[Editio princeps, с. 18а]	4б	Наталья, боярская дочь 1792 [Карамзин, с. 120]

Особым художественным приемом карамзинской прозы считает Скипина контрастирующую инверсию [Brang, s. 133]. Ее также можно найти в Игоревой песни, ср. примеры 5а и 5б.

Игорева песнь		Карамзин	
	Дѣти бѣсови *кликомъ* поля *прегородиша*,		*Под этим высоким вязом* ты *часто сиживал* с Юлиею;
	а храбрии Русичи *преградиша чрълеными щиты*.		*часто бегивал* с нею *по этому лугу*
5а	[Цит. по Brang, s. 133, Fusnote 4]	5б	Евгений и Юлия, Детское чтение, 1789 [Карамзин, с. 151]

При этом как в Игоревой песни, так и у Карамзина, находим продолженную или обогащенную инверсию, ср. : 6а и 6б.

Игорева песнь		Карамзин	
	уныша по градомъ забралы,		прошло красное лето;
	а веселие пониче.		златая осень побледнела
6а		6б	О-в Борнгольм, 1793[Карамзин, с. 147]

По поводу примера 6б П. Бранг отмечает, что в Карамзинском «Острове Борнгольм» «преобладают короткие, обрезанные предложения, часто состоящие всего из подлежащего и сказуемого с доминированием глагола». Это та «голая проза», «которую позже Пушкин довел до совершенства» [Brang, s. 164], что согласуется с заключением И. Поповой, что «…краткость, простота синтаксических конструкций Игоревой песни кажутся иногда почти пушкинскими» [Цит. по Зимин, 1967 (II), с. 147].

Как у Карамзина, так и в Игоревой песни необычайно часто встречаются аллитерации:

Игорева песнь		Карамзин	
	Уже бо *С*ула не течетъ *с*ребреными *с*труями		В *с*амом *с*евере *с*реди высоких мшистых *с*кал
	с — с — с		с — с — с — с
7а		7б	Остров Борнгольм, 1793, [Карамзин, с. 163]

И другие особенности карамзинской прозы, такие, как грамматическая рифма, дактилическое завершение фразы, частая постпозиция атрибутивных прилагательных, встречаются также в Игоревой песни. Напротив, как и в по-

вестях Карамзина 1790-х годов, постановка причастий как раз соответствует норме. Кроме того, они как здесь, так и там, употребляются редко, совершенно не так, как в древнерусскую эпоху. Субъект располагается всегда при главном предложении, но не при причастии, как это было не только в древнерусской литературе, но оставалось и могло встречаться вплоть до Карамзина в новой русской литературе. Так часто употреблявшийся в древнерусской литературе оборот «Дательный самостоятельный» в Игоревой песни отсутствует, равно как и оборот «Именительный самостоятельный», который проник как элемент устной речи в древнерусский литературный язык.

Итак, как и новый стиль, Игорева песнь снижает воздействие особенностей, унаследованных из древнерусской эпохи Старым стилем, и образует из тех же стилистических элементов, что и в новом стиле, несмешиваемое ни с чем другим специфическое стилистическое единство. Те исследователи, которые считают Игореву песнь произведением XII века, смогут утвердить свою гипотезу только тогда, когда они найдут правдоподобное объяснение тому, почему Игорева песнь совпадает в стилистическом отношении с новым стилем конца XVIII века, но этого не происходит ни с одним другим произведением древнерусской литературы или литературы до Карамзина.

Исходя из изложенных лингвостилистических оснований, вероятность того, что Игорева песнь создана непосредственно в XII веке, очень мала; вероятность же того, что она возникла только в XVIII веке, напротив, очень велика. Вряд ли поэт XII века мог настолько опередить свое время, чтобы включать большой ряд стилистических особенностей нового слога в свой стиль, а от черт старого стиля отказаться. И это несмотря на свою естественную стилистическую исторически достоверную практику. Трудно вообразить и то, чтобы он работал в манере нового стиля и вплетал в него совершенно определенные стилистические элементы, характерные для старого стиля, которые он приглушал. Немыслимое для древнерусской эпохи подавление церковнославянизмов, постоянно восхваляемое защитниками подлинности Игоревой песни, находит свое объяснение только тогда, когда учитываются стилистические устремления Карамзина, поскольку он старался изгонять из русского литературного языка прежде всего стилистические и синтаксические церковнославянизмы. В 1803 году он оспаривал главный аргумент своих оппонентов о том, что русский язык с самого начала своей истории теснейшим образом связан с церковнославянским, приводя в качестве контрпримера Игореву песнь [Вестник Европы, 1803, ч. X, с. 209]. В очень острой теоретической дискуссии того времени это произведение служило ему доказательством его тезиса о том, что церковнославянский был привит русскому вторично и органической связи между обоими языками не было. Так, Игорева песнь, в отличие он Нестора, не знает никаких сложных слов, созданных по образцу греческих[1]; это должно было служить свидетельством древнейшего состояния русского языка, якобы еще не подвергшегося влиянию греческого.

Как бы то ни было, стилистический анализ Игоревой песни отчетливо показал ее зависимость от карамзинского нового стиля. По этой причине Быковский, в котором видели автора Мазон и Зимин, как возможный автор должен быть исключен. Ничто не указывает на то, чтобы архимандрит, скон-

[1] Единственным примером кальки в Игоревой песни, в действительности, является слово *богородица* = θεοτόκος.

чавшийся в преклонных годах в 1798 году, в последние годы своей жизни прибегнул к новому стилю. Его сборник цитат и предисловие к нему, изданные в 1787 г., безошибочно показывают, что он был еще полностью верен старому стилю [Mazon, 1966, p. 58-88]. Так, у него преобладает, к примеру, еще союзная связь, очень часто употребляются такие союзы, как *ибо*, которых Карамзин избегал в 1790-е годы.

Но не только стилистические особенности Карамзина, но также и особая техника композиции, характерные признаки его сентиментализма, его оссианизма, равно как и его настрой на народную поэзию и его жанрово-теоретические представления вместе характеризуют Игореву песнь. Одно из важнейших композиционных новшеств Карамзина состоит в образе рассказчика [Brang, S. 199 et cet.]. Действующий рассказчик включен в течение событий и владеет им, он наблюдает за происходящим и критически его комментирует, он сопровождает и читателей, и героев и сохраняет общение с обоими. Карамзин сокращает изложение подробностей, ограничивается в сообщении о фактах краткими намеками и предоставляет читателю самому восстановить многие связи. Все эти композиционные элементы составляют отличительную черту также и Игоревой песни, но прежде всего отдаляют самым решительным образом Игореву песнь от обычного распространенного в древнерусский период летописного стиля [Braun, 1963, S. 115 et cet.; Сечкарев, 1962, с. 25].

С Игоревой песнью произведения Карамзина связывает также живое участие природы в человеческой судьбе. Этот признак отвечает сентиментальному мировосприятию поэта. Этим объясняется также, почему именно поражение сделано предметом поэзии. По Карамзину, стихотворение не должно восхвалять счастье, успех или победу, поскольку это читателя душевно не затронет. Благодаря своей трагичности, гораздо сильнее воздействуют на душу читателя несчастье, неудача, поражение [Карамзин, 1848, с. 370 и след,; с. 436] Ср. также об этом [Ulbrich, 1952, s. 22; Rothe, 1969, s. 440]. Трагически поданная тема поражения Игоря с побегом из плена и счастливым возвращением на родину позволяет все же избежать трагического финала, и это, опять же, хорошо соответствует тенденции, которая прослеживается в рассказах Карамзина, появившихся с 1792 г.

В духе Карамзина, трагические события Игоревой песни несут на себе оссианический взгляд на вещи, точно так же, как и представленные в самых мрачных тонах природные силы, воздействующие на события. Карамзинская характеристика оссианической поэзии приложима и к Игоревой песни: это простота, живость картин дикой природы, краткость и сила описаний, оригинальность выражений [Rothe, s. 88.]. С 1792 г. соединение трагических ситуаций, оссианического изображения природы и критической рефлексии стали характерными чертами карамзинской манеры повествования [Ibid., s. 439]. В пародии и травестии, взятой из народной поэзии фразеологии певца Бояна, как это обнаруживается при применении отрицательного сравнения, выказывает себя в конечном счете отстраненное отношение Карамзина к народной поэзии, что он выражает в таком же духе в своих рассказах, например, в пародии отрицательного сравнения «Прекрасная царевна и счастливый карла»[1].

[1] Об отрицательном сравнении в Игоревой песни см. особенно [Lägreid, 1967, s. 70 et cet.] об отрицательном сравнении вообще см. [Weiher, 1972]

Необходимо также решить проблему жанрового распределения, какое мы ожидаем в ситуации конца XVIIIв. Сам Карамзин называет Игореву песнь поэмой[1]. Любую поэтическую *повесть* он хотел называть поэмой, безразлично, как она написана, в стихах или в прозе [Brang, s. 33 et cet.]. В своем переводе Макферсонова «Картона» (1791) он точно воспрозвел подзаголовок (Поема Оссияна). При переводе «Гонсало де Кордона, или Grenade reconquise (Отвоеванная Гренада)» он говорит о «*героическом романе или прозаической поэме*». В этом смысле Игореву песнь также можно считать поэмой. В современной терминологии нужно было бы говорить о стихотворении в прозе. Как Макферсон в Оссиане, в Игоревой песни Карамзин приближает прозу к поэзии благодаря ритмической структуре. Таким образом, Игорева песнь встраивается в жанровую традицию как произведение XVIII века, а именно — в традицию Оссиановой поэмы. В этой связи не должно остаться неупомянутым, что Карамзин говорил о фрагменте поэмы. В этом скрывается тяготение к моде, пришедшей после появления Макферсоновых фрагментов, считать фрагмент за короткую форму. Это может означать, что Карамзин — Игореву песнь, как и Макферсон — свои песни, хотел выдавать за часть бóльшего эпоса. Выдать Игореву песнь целиком за фрагмент было бы, при закрытости композиции, совершенной фикцией. Но именно эта фикция сопровождает образ рассказчика в карамзинском «Острове Борнгольм». Эта же фикция — образ рассказчика — проявляется и в финале Игоревой песни. Рассказчик говорит, что он хочет, по примеру хвалебной песни старшим князьям, пропеть песнь также в честь младших князей. Но этот же образ расказчика появляется и при приветствии, при обращении к князьям и их *дружинам*. Таким образом, характер Игоревой песни как фрагмента можно обосновать двумя способами.

Не в последнюю очередь средневековое восприятие искусства самым решительным образом свидетельствует против возникновения Игоревой песни в XII в. Эстетика того времени требовала верности следования достойным образцам [Лотман, 1968, с. 74]. В центре деятельности древнерусского проповедника, агиографа, историографа стояли не языковые, стилистические, жанровые новшества и изменения, а по возможности полное соблюдение византийской традиции, ее возможно более совершенное повторение. Таким образом, совершенно невообразимо, чтобы в подобное время восприятия, возрастания и учения у греков, в древнерусской литературе возникло произведение, написанное по чуждому образцу, произведение, совершенно выпадающее из средневекового восприятия искусства. А ведь это произведение очень оригинально и неповторимо. Таковым оно стремится быть, и таково оно есть в действительности. Игорева песнь не позволяет себя сближать ни с примитивным народным языком, как мы могли бы предположить для XII века, ни с литературным языком XII века, развивавшимся под византийским влиянием, или языком позднейшей древнерусской эпохи. В эти периоды проза должна была резко отделяться от примитивного народного языка под воздействием византийского орнаментализма, чтобы вообще считаться «литературной». Но именно такого орнаментализма не обнаруживаем мы в Игоревой песни, равно как и каких-либо реликтов примитивного языка.

[1] См. [Karamzin, 1797]. См. также перепечатку в [Грот., Пекарский,1866, с. 473 и след., особ. 474]

Таким образом, Игорева песнь ни по языковым, ни по стилистическим, ни тем более по эстетико-литературным особенностям XII века не может быть сближена с этим периодом, да и с Русским Средневековьем вообще — только весьма приблизительно.

История литературных мистификаций достаточно ясно показала, что интуитивно-обобщенные утверждения, будто «данное произведение не могло возникнуть в новейшее время» или будто «то или иное лицо не может быть автором», легко вводят в заблуждение. Достаточно напомнить о высказываниях Гердера об Оссиане и Макферсоне. Точно так же следует расценивать мнение Александра Сергеевича Пушкина, который не желал видеть среди поэтов XVIII в. никого, кто бы мог сочинить «Слово о полку Игореве», включая Карамзина. И тот же Пушкин был с такой же доверчивостью убежден в подлинности известной мистификации Мериме «Гузла».

Но не менее сомнительно и обратное обобщенное суждение тех критиков XIX века, которые называют Карамзина сочинителем Игоревой песни только благодаря его поэтическому таланту и действительному участию в первоиздании. Поразительные стилистические и литературные соответствия Игоревой песни с произведениями Карамзина они оставляют без внимания. Но только эти параллели во всей их полноте могут подкрепить гипотезу авторства Карамзина. Его короткая, но очень убедительная аргументация истории сочинения, устраняющая любые сомнения, была более успешна, чем подробнейшие оправдания, которые вкладывались Макферсоном и его покровителем Блэром в уста Оссиана.

Если мы исходим из того, что Карамзин является автором Игоревой песни, то его побудительный мотив, конечно же, имел сложную природу. Во всяком случае, одно очевидно: живой интерес к древнерусской литературе и культуре был одним из характерных признаков русского предромантизма. Самым выдающимся его представителем был Карамзин [Кузьмина, 1967, с. 18]. Желание отыскать древнерусскую оссианическую поэму было очень велико. Источник для этого, эпизод о неудачном походе Игоря, оставался без внимания в древнерусских хрониках. От тонкого знатока древнерусской литературы и одновременно пылкого почитателя Оссиана, каковым был Карамзин, возможности, лежащие в этом источнике, не могли остаться скрытыми. Благодаря поэтической обработке Карамзин создал такое произведение, которое, как никакое другое, отвечало общим ожиданиям, желаниям и представлениям публики его времени — и одновременно подводило основание под его собственные представления о стилистике русского литературного языка и проблеме жанра. Составил ли Карамзин древнерусскую редакцию произведения один или ему помогали в этом другие знатоки древнерусского, такие, как Малиновский, Бантыш-Каменский или Иоиль Быковский, бывший их учителем продолжительное время, — это вопрос, решение которого пока должно быть отложено.

Биографические данные Карамзина не противоречат гипотезе о его авторстве. Почти весь 1795 год — год, на который Карамзин указывает как на время открытия «Слова», он отсутствовал в Москве, но пребывал в деревне. У нас нет каких бы то ни было данных и свидетельств, над чем он работал с февраля по сентябрь 1795 года [Rothe, S. 312]. Кроме того, известно, что интерес к истории пробудился у Карамзина довольно рано и что он интенсивно

занимался народной поэзией. Таким образом, нет ничего более точного, чем называть объявленный 1795 год открытия годом появления Игоревой песни.

Биография Карамзина дает новую точку зрения и для суждений об ориентализмах. Карамзин происходил из старого татарского дворянского рода и рос в окрестностях Симбирска, сегодняшнего Ульяновска, в Оренбургских степях. Эти области граничат непосредственно с чисто тюркоязычными областями и в его время и сейчас сильно перемежаются с тюркоязычным населением. Поэтому он слышал татарскую речь, которая в этой местности представлена больше всего. Татарский язык относится к той же языковой группе, что и кыпчакский и половецкий. Отсюда следует вопрос тюркологам, не отражаются ли в Игоревой песни тюркские регионализмы XVIII века.

Оправдание своему поступку Карамзин мог найти в своем эстетическом учении о приятном заблуждении, которое он развивал с 1792 по 1794 годы. Оно обобщается в его словах: «Поэт — это одаренный лжец», — и: «Мы обманываем самих себя и тех, кто достоин быть обманутым»[1].

Что же такое Игорева песнь? Фальсификация? Стилизация? Плагиат? Или произведение, органически выросшее в недрах русской литературы XVIII века? Все эти определения могут быть подкреплены какими-то аргументами. Игорева песнь очаровала публику и ее издателей с момента публикации. Она унаследовала черты древних произведений, не называя их, и она органически исходит из карамзинизма, который был подвержен далеко распространяющемуся западному влиянию. О ней справедливо будет сказать, что прав будет тот, кто воздержится от поспешных стереотипных представлений. И тогда никто серьезно не сможет возразить против того, что Игорева песнь — это великолепный синтез русской поэзии, начиная с ее первых робких начал в древнерусской литературе, продолжая народной поэзией, и заканчивая изящной словесностью XVIII века.

Тот факт, что Игорева песнь смогла выдержать такой широкий свод, не создавая впечатления искусственности, создает ее уникальность и, если угодно, оригинальность. И только поэтому так прочно удерживается, еще и сегодня, такое мощное воздействие «Слова» на русскую литературу и искусство — и, не в последнюю очередь, на исследования в области славистики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Brang P*. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770–1811. Wiesbaden, 1960.

2. *Braun M.* Epische Komposition im Igorlied // Welt der Slaven. Bd. 8, 1963.

3. *Frček J.* Zádonština : staroruský žalozpěv o boji Rusů s Tatary r. 1380 : rozprava literárně dějepisná : kritické vydání textů. //Práce Slovanského ústavu v Praze. Sv. XVIII. Praha, 1948.

4. *Karamzin N. M.* Lettre au Spectateur sur la littérature russe // Spectateur du Nord. Octobre 1797.

5. *Krzyżanowski J*. Balticoslavica. II. Wilno, 1936.

6. *Krzyżanowski J.* Byliny, studjum z dziejów rosyjskiej epiki ludowej. Wilno, 1934.

7. *Lägreid A*. Einige Bemerkungen zum Igorlied // Anzeiger für Slavische Philologie II, 1967.

8. *Leger L.* La mythologie slave. Paris, 1901.

---

[1] С этими высказываниями, а также с карамзинским учением о приятном заблуждении вообще [Rothe, s. 358].

9. *Leger L.* Russes et Slaves; études politiques et littéraires. Paris, 1890.

10. *Lotman Y.* Die Structur literarischer Texte. Munchen, 1972.

11. *Mazon A.* Ivan Bykovskij, Ioil l'archimandrite et l'auteur de la Vérité // Revue des Études slaves. V. 44. 1966. P. 58–88.

12. *Mazon A.* La Zadonščina: réhabilitation d'une œuvre // Revue des Études slaves. V. 18. 1938. P. 5–40. (I)

13. *Mazon A*. Le Slovo d'Igor // The Slavonic and East European Review. T. 27. 1949. P. 515–535.

14. *Mazon A.* Le Slovo d'Igor, V-VI // Revue des Études slaves. V. 21. 1944. P. 5–45.

15. *Mazon A*. Le Slovo d'Igor. Paris, 1940.

16. *Mazon A*. Le Slovo d'Igor: le modèle principal // Revue des Études slaves. V. 19, 1939. P. 52–86.

17. *Mazon A.* Le Slovo d'Igor: le sujet et le cadre; le modèle principale. //Revue des études slaves, Tome 18, fascicule 3–4, 1938. P. 163–213. (II)

18. *Mazon A*. Le Slovo d'Igor: les additions massives // Revue des Études slaves. V. 19, 1939. P. 242-288.

19. *Raab H.* Das Lied von der Heerfahrt Igors. Leipzig, 1965.

20. *Rothe H.* N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. // Philologische Untersuchungen. Bad Homburg v. d. H. — Berlin — Zürich, 1969.

21. *Trost K*. Karamzin und das Igorlied. Ein Beitrag zur Kontroverse um die Echtheit des Igorlieds // Anzeiger für Slavische Philologie VII, 1974. SS. 128–145.

22. *Ulbrich R*. Die Elemente des Sentimentalismus in den literarischen Werken N. M.»Karamzins. // Ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit. Phil. Diss. Leipzig, 1952.

23. *Vaillant A.* La Zadonščina, épopée russe du XVe siècle. //Textes publiés par l'Institut d'Études slaves — VI. L'Institut d'Études slaves. Paris, 1967

24. *Weiher E*. Der negative Vergleich in der russischen Volkspoesie. München, 1972.

25. *Барсов Е. В*. Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси. Т. I. М., 1887.

26. *Бегунов Ю. К.* «Слово о полку Игореве» в зарубежном литературоведении (краткий обзор) // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сб. статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969. С. 236–249.

27. *Борковский В. И., Кузнецов П. С.* Историческая грамматика русского языка. М., 1965.

28. *Грот Я., Пекарский П.* Письма Карамзина къ С. И. Дмитріеву. СПб., 1866.

29. *Гудзий Н. К.* История русской литературы XI—XVII вв. Галле, 1959.

30. *Дмитриев Л. А.* История первого издания «Слова о полку Игореве». Материалы и исследования. М.-Л., 1960. После с. 76 с оригинальной пагинацией.

31. *Зимин А. А.* «Слово о полку Игореве» и восточно-славянский фольклор // Русский фольклор, т. XI. М.-Л., 1968. (II).

32. *Зимин А. А*. Две редакции «Задонщины» // Труды Московского историко-архивного ин-та. Т. XXIV, 1966. С. 17-54 (I).

33. *Зимин А. А.* Задонщина (опыт реконструкции текста пространной редакции) // Ученые записки научно-исследовательского ин-та при Совете министров Чувашской АССР, вып. 36: Исторический сборник. Чебоксары, 1967. С. 216–239. (I).

34. *Зимин А. А*. Из истории архивного дела в России // Вопросы архивоведения, 1965, № 3.

35. *Зимин А. А.* Ипатьевская летопись и «Слово о полку Игореве» // История СССР, 1968, № 6. С. 43–64. (I).

36. *Зимин А. А.* К вопросу о тюркизмах «Слова о полку Игореве»: опыт исторического анализа // Ученые записки научно-исследовательского ин-та при Совете министров Чувашской АССР, вып. 31: Исторический сборник. Чебоксары, 1966. С. 138–155. (II).

37. *Зимин А. А.* Когда было написано «Слово» // Вопросы литературы, 1967, № 3. С. 135–152. (II)

38. *Зимин А. А.* Когда было написано Слово // Вопросы литературы, 1967. С. 135–152.

39. *Зимин А. А.* Приписка к Псковскому Апостолу 1307 года и «Слово о полку Игореве» // Русская литература, 1966, № 2. С. 60–74. (III).

40. *Зимин А. А.* Спорные вопросы текстологии «Задонщины» // Русская литература, 1967, №1. С. 84–104. (III).

41. *Зимин А. А., Хорошкевич А. Л.* Новые зарубежные издания источников по истории феодальной России до XVIII в. // История СССР, 1965, № 5.

42. Ироическая пѣснь о походѣ на Половцовъ Удѣльнаго Князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича, писанная стариннымъ русскимъ языкомъ въ исходѣ XII столѣтія съ преложеніемъ на употребляемое нынѣ нарѣчіе. Москва, в Сенатской типографии, 1800. (Editio princeps).

43. *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб, 1892. (The Hague-Paris, 1969) Т. III.

44. *Карамзин Н. М.* Боян // Пантеон Российских авторов/ Карамзин Н. М. Сочинения Карамзина. СПб, Издание Александра Смирдина, 1848. Т. I.

45. *Карамзин Н. М.* Вестник Европы, 1803, ч. X.

46. *Карамзин Н. М.* Сочинения Карамзина. СПб, Издание Александра Смирдина, 1848. Т. I-III.

47. *Котляренко А. Н.* Сравнительный анализ некоторых особенностей грамматического строя «Задонщины» и «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве и памятники Куликовского цикла. М.-Л., 1966. С. 127–199.

48. *Кузьмина В. Д.* Предисловие к ст. Сперанский М. Н. Перевод «Слова о полку Игореве» в бумагах А. Ф. Малиновского // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1967.

49. *Лихачев Д. С.* Слово о полку Игореве. Историко-литературный очерк. М.-Л., 1950.

50. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха. Providence, Rhode Island, 1968.

51. *Обнорский С. П.* Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.-Л., 1946.

52. *Петерсон М.* Синтаксис «Слова о полку Игореве» // Slavia. Т. 14, 1935–1937. С. 547–592.

53. *Рыбаков Б.* Старые мысли, устарелые методы (ответ А. Зимину) // Вопросы литературы, 1967, № 3.

54. *Сечкарев В.* История русской литературы. Штуттгарт, 1962.

55. *Скипина К.* О чувствительной повести // Русская проза. Сб. ст. Л., 1926.

56. Слово о полку Игореве, Игоря сына Святъславля внука Ольгова, предисл. и прим. Н. В. Водовозова. М., 1954.

57. *Соколова М. А.* Очерки по исторической грамматике русского языка. Л., 1962.

58. *Сперанский М. Н.* История древней русской литературы. Пособие к лекциям в университете. Введение. Киевский период. Изд. 3-е. М., 1921.

59. *Стендер-Петерсен А.* История русской литературы. Т. I. Мюнхен, 1957.

60. *Трубецкой Н. С.* Русские поэты XVIII и XIX веков. Очерк истории развития. Издано по предоставленной русской рукописи Рудольфом Ягодичем. Грац – Кёльн, 1956.

61. *Чижевский Д.* Древнерусская литература в XI, XII и XIII веках. Киевская эпоха. Франкфурт-на-Майне, 1948.

62. *Шкляревский Г. И.* История русского литературного языка (2-я пол. XVIII — XIX век.). Харьков, 1967.

Поступила в редакцию 6.03.2014

А. К. МИХАЛЬСКАЯ

У ИСТОКОВ «ЭНТОМОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ»: СТИЛЬ ЗООЛОГИЧЕСКОГО ОПРЕДЕЛИТЕЛЯ И ЭНТОМОЛОГИЧЕСКОЙ ЭТИКЕТКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА (СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА ОПИСАНИЯ И ЕЕ ТЕКСТОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ)

В статье с помощью методологии и методов риторической поэтики рассматривается один из научных подстилей в аспекте его влияния на становление особенностей индивидуального стиля писателя. Формулируется понятие «энтомологическая проза» и исследуются ее особенности. Особое внимание при этом уделяется общим проблемам эстетики (отношение категорий «внешнее» и «внутреннее», художественное время и др.) и наиболее общим принципам и приемам их текстовой реализации.

Ключевые слова: риторическая поэтика, научный стиль, внешнее и внутреннее как эстетические категории текста, стиль художественного текста, смысловая структура текста, художественное построение, художественное время, Владимир Набоков.

Одна из проблемных областей риторической поэтики [Михальская, 2013], направленной на исследование как риторического в художественных текстах, так и поэтического в текстах иной природы, — это поэтика научного стиля в различных его подстилях и жанрах. В мировой литературе есть один феномен, демонстрирующий глубинное структурно-семантическое и внешнее — текстовое — воздействие поэтики особого научного подстиля на стилистическую специфику художественной прозы. Это творчество В. В. Набокова, эстетическая специфика прозы которого может быть глубоко понята только профессионалом-энтомологом, знатоком не только насекомых, но и текстов науки о них — энтомологии. Автор настоящей статьи, по первому образованию энтомолог (МГУ им. М. В. Ломоносова, каф. энтомологии), и сам как прозаик не избежал влияния текстов определителей насекомых и самого процесса их определения с помощью таких текстов и этикетирования при обработке собранных экземпляров. С творчеством В. Набокова впервые

я познакомилась задолго до начала научной работы в области риторики и поэтики по (тогда еще самиздатовскому) роману «Дар». Уже тогда, при первом прочтении, меня поразило ощущение «дежавю», будто я читаю что-то давно знакомое и чуть ли не наизусть усвоенное. Догадка о том, чем было вызвано это впечатление, пришла значительно позже, не только после того как я стала серьезно заниматься риторикой и риторической поэтикой и разработала их современные концепции, изложенные в моих работах 1996–2013 гг., но именно после того, как я стала писать и публиковать собственную художественную прозу (около 2000 г.; ссылки см. ниже по тексту) и вновь занялась сбором и определением бабочек.

Предваряя дальнейшее, необходимо указать на краткое, но яркое и талантливое сравнительное исследование научного стиля величайших биологов — Ламарка, Палласа и Дарвина, — принадлежащее О. Э. Мандельштаму [Мандельштам; 1932]. «Сравним эту хищную, насквозь функциональную зарисовку жука (у Ч. Дарвина. — *А. М.*) с одним из описаний Палласа», — пишет Мандельштам, доказывая зависимость научного стиля от общей методологической и мировоззренческой концепции автора, — в котором «насекомое преподнесено как «драгоценность в оправе, как живопись в медальоне». Поэтика описания одного и того же объекта — жука-щелкуна — совершенно разная. Концепция борьбы за существование определила проявленный в описании жука «хищный и функциональный» стиль Дарвина; ви́дение природы как гармонически устроенного неподвижного целого структурирует и смысловую структуру, и текстовое ее развертывание в описании Палласа. Мы обратились к работе О. Э. Мандельштама потому, что интересующий нас стиль энтомологического определителя, строящегося, как и все биологические определители, на бинарной линнеевской номенклатуре, соответствует последней описанной поэтом мировоззренческой концепции — «предустановленной гармонии» природы: «Систематика Линнея нуждалась в таких описаниях: «предустановленная гармония» в природе постигается непосредственно через классификацию, познавать и восхищаться одно и то же». «*Глаз натуралиста — орудие его мысли, так же как и его литературный стиль*», — таков авторский курсив Мандельштама — вывод, целиком применимый к творчеству Владимира Набокова, натуралиста и художника.

Итак, спустя годы вновь открыв определитель насекомых, я увидела текст набоковских романов — а следом и своих романов тоже — совершенно иначе и яснее. Мне открылась внутренняя смысловая структура прозы обоих авторов, порождающие эту структуру принципы и их текстовая, вербальная реализация. И принципы, и структура имели столько общего с особенностями текста энтомологического определителя, что это побудило меня обратиться к стилистическому анализу исходного, «порождающего» образца — научного, профессионального определителя насекомых — и сопоставить результаты с наблюдениями над стилем набоковской и своей собственной прозы. Ограничимся в этой работе стилистическим своеобразием текста В. В. Набокова.

Представим далее специфические особенности организации и стиля текста энтомологического определителя и самого процесса определения насекомого, существенные для формирования прозы особого типа, условно называемой мной далее «энтомологической».

Линнеевская систематика имеет в своей основе систему категорий классической риторики. Основная единица биологической систематики — вид (species), от которого идет «лестница вверх» по ступеням обобщения: род (genus), семейство (familia), отряд (ordo), класс (classis), тип (typus) — и «лестница вниз» — разновидности (varietas) и пр. Но основной бинарной по структуре систематической единицей является пара РОД+ВИД (ParnassiusApolloL. — Парнассий аполлон, или просто «аполлон», столь часто упоминаемый в прозе Набокова, причина чего, очевидно, кроется не только в красоте самой бабочки семейства парусников, Papilionidae, но и особая значимость для поэта, литератора ее научного имени — Аполлон Парнасский). Эти родовидовые отношения — самое сердце риторической топики, центральная и первая речемыслительная модель среди всего обилия топосов (τόποι), число которых может достигать нескольких сотен; топос «род-вид, разновидности» — также и основа сократического определения, построенного на указании рода, ближайшего к виду (определяемому объекту) и так стремящегося открыть сущностные свойства объекта, иерархию его смысловых признаков, т. е. его идею (ιδέα).

Идея объекта как система его сущностных признаков, основанная на бинарном отношении род-вид (ближайший род и видовое отличие), в систематической номенклатуре и всегда — в процессе определения зоологического вида (в нашем случае — бабочки) выявляется (проявляется внешне, через видимые признаки) согласно принципу, сформулированному Аристотелем в «Первой аналитике»: «Распознать природу живого существа на основании чего-то внешнего возможно, если признают, что естественные воздействия изменяют тело и душу… Если признать это, а также то, что какое-то свойство имеет такой-то (соответствующий) знак… то мы в состоянии распознавать природу» [Аристотель, 1978, с. 253]. Таким образом, внешний образ (εἶδος) в соответствии с этим ведущим принципом античной эстетики и риторики, обязательно обнаруживает, проявляет сущностные свойства и целостную идею объекта. (Сам Аристотель иллюстрирует это так: откуда мы узнаем, что лев — жестокий и могучий хищник? Об этом свидетельствуют его грива, когти и зубы…). Итак, нет ничего внешнего, что не имело бы внутреннего смысла, и обратно, нет ничего внутреннего, смыслового, что не проявлялось бы в некоем (неких) внешних признаках. (Заметим, что описываемый принцип, равно существенный для эстетики и для зоологической систематики, положен в основу как структурообразующий, например, в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»). Открытие, проявление внутреннего через внешнее — один из основополагающих общеэстетических принципов. «Всеобщим законом мировой композиции» называет в своей теории искусства «причастность обоих сфер (искусства и природы. — *А. М.*) к высочайшему синтетическому порядку: внешнего и внутреннего» Василий Кандинский [Кандинский, 2003, с. 161]; «Даже сегодняшний человек, — пишет он в той же работе, — не довольствуется уже только наружным. Его взгляд обостряется, его ухо напрягается, и его потребность видеть и слышать во внешнем внутреннее непрерывно растет» [Там же, с. 195]. Это наблюдение мастера, справедливое для эпохи создания его обобщающего труда (20-е годы XX в.), возможно, уже не столь актуально спустя сто лет для современного нам

искусства, в котором, как предсказывал Кандинский, «человек совершенно поглощен внешним, внутреннее для него мертво» [Там же; с. 117]. Именно это омертвение «внутреннего» приводит старейших хранителей классического искусства в современном мире к заключению о том, что такое искусство или то, что принято было называть искусством, сегодня «умерло» [Андреева; 2014]. Потому именно напряженные и успешные поиски способов выражения внутреннего во внешнем делают для нас сейчас искусство прозы Владимира Набокова захватывающе интересным, и именно выявление приемов, способов, а главное — общих принципов этого выражения и их истоков в «энтомологической прозе» — предмет исследования в настоящей работе.

Итак, целостная система внешних признаков объекта (бабочки, человека, пейзажа, даже события), — наиболее важных, таких, без которых объект не был бы самим собой, т. е. «сущностных» (в противоположность «привходящим», тоже принадлежащих объекту, но не определяющим его), — говорит нам об его идее и смысловой устроенности.

Воспитание энтомолога-любителя, держащего в руках неизвестную ему бабочку, и образование энтомолога-профессионала неизбежно ведут их к страницам специального энтомологического определителя — страницам, над которыми обоим предстоит провести значительную часть жизни. Текст биологического определителя устроен своеобразно. Это своеобразие имеет свои яркие особенности в определителе насекомых, красота и миниатюрность которых поражают совершенством (не одному только В. Набокову, но и любому энтомологу, прежде всего — лепидоптерологу, специалисту по бабочкам, приходила мысль о божественной неслучайности этой иначе не объяснимой красоты). Устройство текста определителя, связанное с процессом работы с ним — определении вида пойманного животного или сорванного растения — неизбежно формирует у самого энтомолога — даже и любителя, а особенно у специалиста, — уникальные свойства восприятия объекта, постоянно направляя движение глаза и движение мысли, требуя непрестанных сопоставлений, противопоставлений и оценки: 1 — тончайших различий цвета (охристый — рыжий — огненный — золотой — золотистый — лимонный — желтый — желтоватый; ржаво-красный — буро-красный; черный — смоляно-бурый и пр., и пр. (заметим, что частотность и относительная доля составных цветообозначений в тексте определителя велики); 2 — различий формы (округлый — круглый — булавовидный — веретенообразный — стебельчатый и пр. : «личинки вальковатые, б(ольшей) ч(астью) слегка желтоватые, обычно без волосков, но иногда с небольшими отростками на чл(ениках) тела» и под. [Определитель, 1929, с. 42]; 3 — количественных отношений (короткий — укороченный — коротковатый — недлинный и пр.) и сопоставления качественных особенностей (пятна не слиты в полосы — пятна слиты в полосы; жилки крыла R4 и R5 на общем стебельке — жилки R3 R4 R5 на общем стебельке и пр. [Там же, с. 53]. Чтобы все это рассмотреть, нужно вооружиться бинокуляром, терпением и спокойствием к неудачам — ведь если будет неверно оценено любое различие «ключа» определителя — текста, который после мысленного ответа на все вопросы приводит к указанию на вид определяемого насекомого, — придется повторять все с самого начала. Зато результат — не только определенная с точностью до вида, а иногда и подвида

бабочка, которую теперь можно этикетировать, пользуясь столь же строгими правилами, но и острый, цепкий глаз, способный улавливать мельчайшие различия формы, цвета, размера, а также особая зрительная память — способность на долгое время, а с ходом лет — и навсегда — удерживать тончайше нюансированные и мелко дифференцированные зрительные впечатления; это также, что немаловажно, и четкость мыслительных операций, их бинарная упорядоченность и вместе с тем — разветвленная сложность, оттренированная в постоянных процессах анализа и синтеза (риторический топос «часть и целое»), индукции и дедукции (топос «род и вид, разновидности»). Так, при определении, например, вида бабочки из рода Thecla из семейства Lycaenidae — голубянки, представлявшего для В. Набокова специальный интерес, нужно выбрать один из двух следующих членов бинарной оппозиции: «На з(аднем) кр(ыле) снизу у хвостика большое голубое пятно, которое простирается до белой поп(еречной) черты, низ серый с белой поп(еречной) чертой, перед краем ряд рыжих пятен, иногда сливающихся. Цвет сверху бурый, с рыжими пятнами у хвостика (иногда еще другие рыжие пятна). 29–34 мм. Центр, юг \\ На з(аднемкр(ыле) снизу у хвостика или вовсе нет голубого пятна, или только его следы. Рыжая полоса или пятна по краю» [Там же, с. 819]. Для определения одного из видов обычных бабочек — белянок — головоломная и трудная для глаза задача: попробуйте различить: «П(ереднее) кр(ыло) в два или менее раз длиннее своей шир(ины); самец белый с черным пятном на верш(ине) п(переднего) кр(ыла), которое не вытянуто по п(ереднему) краю к осн(ованию), обычно сплошное и иногда продолжается вдоль внеш(него) края кзади. Самка сплошь белая или со слабым затенением верш(ины) \\ П(ереднее) кр(ыло) более чем в два раза длиннее своей шир(ины), самец белый с черным пятном на верш(ине) п(ереднего) кр(ыла), которое прервано у внеш(него) края белыми пятнами, загибается к осн(ованию) по п(ереднему) краю и не дает никаких продолжений кзади. Самка сплошь белая или с таким же, но более св(етлым) пятном» [Там же, с. 818].

Как видите, работа глаза и мысли постоянно осуществляется здесь в структуре бинарной оппозиции — сопоставления (противопоставления и аналогии) двух внешних признаков объекта. Топос «сопоставление» — один из важнейших в риторике; антитеза же занимает особое место в системе риторических фигур, не только отражая эту значительнейшую речемыслительную операцию, но и имея особую связь с *отношением «внешнее»/«внутреннее»* и, что очень интересно для нас, с *категорией времени*, обладая особой ролью в создании *времени в художественном тексте*. Не случайно, исследуя феномен композиции художественного произведения и определяя понятие композиции, В. Кандинский открывает эти связи как основополагающий закон художественного построения: «И в этом определяющем для абстрактного искусства пункте уже сейчас открывается закон со- и противопоставления, выдвигающий два принципа — принцип параллели и принцип контраста» [Кандинский; 2003; с. 161] (заметим, что теория Кандинского строится вовсе не только применительно к абстракционизму, но охватывает значительно более широкий круг эстетических явлений, искусство вообще). О категории «порядок» — важнейшей категории классической эстетики — и художественном построении говорится также следующее: «Под порядком я

понимаю здесь не только математически «гармоническое построение», при котором все элементы распределены в точно выверенных направлениях, но и структуру, основанную на принципе противопоставлений» [Кандинский; 2003; с. 186]. Анализируя свое восприятие полотен Рембрандта, художник отмечает: «…Я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта (на темные участки картины и противопоставленные им светлые. — *А. М.*) дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный — *время*» [Кандинский, 2003, с. 32] (в автобиографической книге «Текст художника. Ступени», опубликованной в указанном издании). Далее мы специально остановимся на особой значимости времени в «энтомологической прозе»; здесь же добавим, что открытием Кандинского является и роль таких структурных элементов художественного текста, *создающих в нем время*, как повтор и как «извилистость» линии: повтор — также один из больших и содержательных (включающих множество разновидностей) типов риторических фигур; «извилистость линии» в литературном тексте создается сложностью синтаксического построения вообще и «разветвленными» периодами в частности (подробнее об этом см. ниже). И все же важнейший принцип и прием, важнейшая риторическая фигура как элемент построения произведения, создающий в нем *время*, — антитеза. Именно противопоставление, этот «принцип Рембрандта», создает постепенное раскрытие «внутреннего», содержательного, — той глубинной смысловой напряженности и силы произведения, что может открываться адресату постепенно — «лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую силу звучания» — воплощать «элементы скрытого времени, жутко таинственного» [Кандинский, 2003, с. 32].

Отличительной чертой текста биологических, особенно — энтомологических, определителей является их поэтическая образность. Поскольку передать характерную (систематически важную, существенную для определения насекомого) черту не всегда удается ее прямым описанием, то кратким, семантически емким средством служит метафора, чаще всего изобразительная: «скулы в нежных волосках» [Определитель, 1929, с. 581] или «лицо одноцветно белое» [Там же; с. 571] (о мухах). Метафоричны принятые в систематике названия частей тела насекомого: шпоры, пятки, тазики конечностей; реснички глаз (у пчел); маточное (пчелиное) молочко; ножны яйцеклада; хоботок — ротовой аппарат бабочек и многих других сосущих насекомых; жгутик усика — булава усика; усики коленчатые, булавовидные, гребенчатые, четковидные и пр. [Там же, с. 605] бока переднеспинки с бортиком; на грудных сегментах наличник, и пр., и пр. Или: «Лоб нередко несет характерную скульптуру и различные выросты. Большую часть передней поверхности головы занимает лицо, отличающееся часто особенной окраской» (из описания отряда перепончатокрылых. [Там же, с. 603]. Стадии развития насекомого также обозначаются метафорически: имаго (imago) — «образ» — взрослая стадия; «куколка» (pupa); личинка (от «лик», «личина»); как видно из приведенных примеров, субъектом метафоры служат в основном названия частей человеческого тела

или быта, но нередко им становится далекое от насекомого животное (ср.: «пчелы-кукушки» — паразиты, развивающиеся в гнездах других пчел; «зоб» для обозначения полости тела пчелы для переноса нектара, и под.).

Характерно для текста биологических описаний и множество сложных, метафорических по природе прилагательных, служащих для описания строения насекомого. Они образованы часто по модели: существительное (объект сравнения) + «видный» (листовидный, нитевидный, грушевидный и пр., и пр.: «сердцевидная площадка» в составе груди перепончатокрылого, «ланцетовидная ячейка стебельчатая » на их крыле и др.). Можно сказать, что метафора для описания формы частей тела насекомого и тонкая цветовая нюансировка для описания их цвета — основные структурно-семантические принципы текста энтомологического определителя.

Многочисленны метафоры и метонимии для названий систематических групп и видов насекомых: Geometridae — пяденицы; Sarcophaga — мясная муха, откладывающая яйца в гниющую плоть, и пр. Отметим также, что традиционная энтомологическая номенклатура (система названий видов) излюбленных В. Набоковым бабочек строится на древнегреческой мифологии. Среди семейств есть и Hesperidae, и Nymphalidae, и Satyridae (семейство по преимуществу лесных бабочек), и Silphidae, и др. подобные. Виды самых красивых дневных бабочек — папилионид, парусников, кроме Papilio, — Thais (вспомним Таис Афинскую), Parnassius (обитатель Парнаса); из нимфалид упомянем Vanessaio (обе части названия, родовое и видовое, напоминают нам сюжеты античной мифологии); то же и из голубянок (само семейство Lycaenidae названо по тому же номену, что и Аполлон Ликейский) — роды Lycaena, Zephirus, Thecla…

Обобщая сказанное о смысловой структуре и поэтических особенностях текста биологического определителя вообще и определителя бабочек — в частности, подчеркнем, что главное в них — отношения общего и особенного (риторический топос «род и вид», топос «определение» (ближайший общий род и видовое отличие / дифференциальные признаки в смысловой иерархии), топос «свойства, признаки». Поэтические, эстетические свойства текста определителя формируются в первую очередь двумя средствами: 1 — яркой деталью, с помощью которой выражен отличительный признак систематической единицы (дифференциальный признак в описании таксона регулярно получает текстовое выражение как эстетически значимый элемент, например: «эпиплевры металлические. Верх медно-бронзовый, надкрылья медно-бурые до ярко-зеленых с белыми перевязями». [Там же, с. 276]; 2 — метафорой, чаще всего основанной на зрительном сходстве или восходящей к античной мифологии.

Эти отношения общего и особенного являются не только структурообразующим принципом текста определителя, но и двумя необходимыми и достаточными компонентами особого дара — дара талантливого систематика. Это, во-первых, способность видеть объект в целостности его зримого, чувственно воспринимаемого образа: профессионал или одаренный любитель могут издали, не видя вблизи и не рассматривая в поисках систематических признаков бабочку, птицу или другой биологический объект, определить ее с точностью до вида; во-вторых, это способность зрительно запоминать не

только целостный комплекс внешних признаков объекта, но и каждую его специфическую деталь, имеющую систематическое значение, и из общего «нерасчлененного» чувственного впечатления (образа) вычленять те немногие, но важнейшие детали (признаки), совокупность которых составляет как внутренний, содержательно-смысловой, понятийный (ιδέα), так и зрительный, чувственно воспринимаемый (είδος) «каркасы» образа. Не требует комментария то значение, которое имеет подобный «дар систематика» для формирования особого писательского дара и индивидуального стиля писателя.

Третье существенное «слагаемое» такого дара, сформированного на основе занятий систематикой или коллекционирования насекомых, — особое же видение и вообще восприятие природы. Пейзаж — застывшее мгновение жизни — воспринимается как необходимая «рамка» для внезапно увиденного и столь желанного экземпляра, во всем многообразии своих проявлений, но всегда с преобладанием зрительных. И запечатлевается эта картина навсегда, во всей своей моментальной яркости, — остановленное мгновение, из которых составляется некая внутренняя видеотека. Такое восприятие непроизвольно формируется, оттачивается, созревает и сохраняется. Дело в том, что «внутренний глаз» зоолога, в процессе «охоты» (а с некоторого уровня развития — и всегда) постоянно настроенный на внезапное появление в поле зрения желанного объекта, образ которого также прочно запечатлен, при осуществлении этого события активизируется так, что момент во всей целостности никогда уже не изгладится из памяти. Здесь действуют некие особые механизмы психики, вероятно, по природе близкие или тождественные импринтингу. Свет, цвет, форма, звук, запах — все восприятия максимально обостряются; в тексте определителя и в восприятии природы коллектором эта комплексность расчленяется и актуализируется соответственно риторическим топосам «обстоятельства» и «целое\часть»: место, время, условия — риторические разновидности топоса «обстоятельства» — составляют структурные элементы как описания многих видов в определителе, так и непременные части текста на этикетке, составляемой к каждому пойманному экземпляру; существенные черты картины природы фиксируются коллектором в полевом дневнике, а писателем — соответственно манере, выработанной в энтомологической практике, — в художественном тексте (здесь в топос «условия» входит отнюдь не все многообразие элементов пейзажа, но, в отличие от фотографии и сходно с художественным его изображением, — только существенные, «каркасные», необходимые детали: цветущие в этот момент растения, их цвет и запах, состояние атмосферы, облачность и пр.). Так, при описании в определителе бабочек семейства Sphingidae (Бражники — отметим метафору) читаем: «Баб(очки) летают чаще всего в сумерки, на цветах, на лету запуская в них свой длинный хоботок (есть, впрочем, и дневные и ночные виды), нек(оторых) можно ловить над водою, где они пьют, втягивая воду на лету, «купаются» [Определитель, 1929, с. 850]. Голубянка Lycaena: «Повсюду, на севере на торфяниках в нач(але) лета летает более крупная раса, на сухих местах и на юге — мельче… L. Optilete: «Лесная полоса, на торфяниках, нач(ало) лета» [Там же, с. 822–823]; о роде бабочек Aspilates из геометрид — «Степная полоса. Связана с полынью. Начало лета» [Там же, с. 876] и пр.

Перейдем теперь к процессу определения бабочки или любого вида животных и растений с помощью текста биологического определителя. Как было сказано, процесс определения бабочек занимает у коллектора, любителя или профессионала-систематика нередко не меньше времени, чем сбор самих объектов и формирует особенности и его мышления, и восприятия. Это процесс следования за текстом определителя с выполнением его указаний (рассматривания и нахождения ключевых признаков, сравнения, сопоставления: анализа и синтеза, индукции и дедукции, организованных в «ключе» определителя — основной части его текста — как последовательный выбор одного из предложенных членов бинарной оппозиции — альтернативы: «Определительные таблицы основаны на противоположении двух различных признаков, что дает возможность не сравнивать описание длинных рядов различных насекомых, а, идя от признаку к признаку, прямо добраться до нужного названия» [Определитель, 1929, с. 22]. Например: «1 (4). Усики утолщены на конце. Если у нашего насекомого усики действительно утолщены, то переходим к следующему пункту, если же этот признак не подходит, то берем тот пункт, который стоит в скобках, т. е. 4 (1). Усики не утолщены на конце. Предположим, что подходит второе, тогда переходим к следующему 5 пункту, напр., 5 (10) Окраска сверху черная» [Там же] и пр. Самое важное для этой специфической деятельности — 1) постоянное сопряжение, единство зрительных и мыслительных операций; 2) последовательные и непрерывные выборы одной из двух предложенных альтернатив — признаков («идя всегда вперед и никогда не возвращаясь назад» [Там же], что придает каждому такому выбору «окончательный» и весьма ответственный характер: нельзя не выбирать или выбирать что-то третье, причем правильность решения каждый раз определяет успех всего предприятия, а таких решений нередко приходится принимать при определении одного экземпляра множество: ключи определения могут оказаться очень длинными; 3 — процесс всегда движется от общего к частному: от отряда к подотряду, затем — к семейству, иногда подсемейству, роду и наконец к виду, после чего может понадобиться определение подвида и разновидности. Конечно, с опытом и ростом профессионализма коллектор может идти прямо к определению вида или даже подвида, поскольку общий облик экземпляра, его габитус, для знатока уже достаточны. Но для этого в пристальных занятиях определением нужно провести несколько лет, в течение которых тренируются зрительное восприятие (способность уловить и мгновенно оценить общее впечатление от объекта, точность, острота, способность различать цвета и оттенки, а с ним и мыслительные операции — в первую очередь топосы «род и вид», «разновидности», «свойства и признаки», «сравнение», «сопоставление», «определение». Из сказанного ясно, насколько скрупулезным и отчетливым, точным и сосредоточенным на мельчайших и самых характерных деталях объекта, а вместе с тем и образным становится восприятие коллектора и насколько прочной — его способность удерживать внимание и запечатлевать в зрительной и когнитивной памяти общий габитус («общий вид, склад») и отличительные черты насекомого. То же мы можем сказать и о восприятии и запоминании картины природы, пейзажа. Важно также, что, несмотря на принципиально «линейный» ход процесса определения, при неточностях и неудачах приходится постоянно возвращаться по

ключу назад, отыскивая ошибку — тот признак, который был неверно выбран из предложенной альтернативы, всякий раз вновь оценивая признаки объекта и корректируя выбор. Над текстами ботанических и зоологических определителей, особенно энтомологических, и я провела не менее, а то и куда более часов, чем над словарями за всю долгую профессиональную жизнь филолога-русиста, переводчика, писателя.

Стиль В. Набокова — его «логос», в древнегреческом, классическом античном смысле этого эстетического термина, синкретически объединяющем слово и идею [Лосев, 1969, с. 532–533], — не столько и не только особенно оформленная языковая материя, но и сама материализованная мысль его текстов. «*Когда-то Флобер мечтал написать книгу, которая поддерживалась бы одною лишь силою стиля. Набоков приблизился к решению этой задачи… Его Муза достигает едва ли не античного совершенства*», — замечает Н. А. Анастасьев (сравнение с античностью здесь не случайно и не поверхностно) [Анастасьев, 1990, с. 26].

Острое до пронзительности, напряженное чувство времени и характерный способ *описания этого чувства — непосредственное метафорическое выражение его в тексте* — сильнейшая примета стиля Набокова, порожденная особостью его временного модуса восприятия мира — структурообразующей доминантой всего творчества. О текстовых принципах и приемах *создания времени* в произведении мы говорили выше. Иван Бунин, художник, не менее сильно «раненный» временем и так же, как Набоков, пронзенный стрелой векторной однонаправленности времени, никогда *не описывает* этого страдания, передавая его иными текстовыми средствами. Но *описание, как тип речи, у Набокова настолько всесильно*, что касается и неприкосновенного, метафорой открывая глубочайшую душевную рану. Как сухая бабочка в энтомологической коллекции — хрупкая мумия мгновения, — рассыпается в прах снег — первая метонимическая составляющая образа России для нерусского сознания (ср. о структуре образа России в английской литературе [Михальская, 1995]): «*Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев*» («Другие берега» [Набоков, 1992]). В смысловой структуре этого описания совмещено несколько разнообразных и тесно связанных элементов: 1 — «пустыня-пыль-рассыпается-промеж пальцев» (с коннотацией: сухость, песок, прах, потеря); 2 — скрытые и явные аллюзии к Пушкину («русская снежная пустыня» в «Зимней дороге»: *Сквозь волнистые туманы \\ Пробирается луна, \\ На печальные поляны \\ Льет печально свет она…* — и далее, к концовке, — о времени: *Звучно стрелка часовая \\ Мерный круг свой совершит…* [Пушкин, 1959] — и, конечно, «Евгений Онегин»: *«Морозной пылью серебрится \\ Его бобровый воротник»* [Пушкин; 1960]). Смысловые центры источников этих аллюзий — снег — пустыня — время — пыль; 3 — горсть — пригоршня праха: аллюзия не столько к библейскому тексту, сколько к поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля»: *И я покажу тебе нечто отличное \\ От тени твоей, что утром идет за тобою, \\ И тени твоей, что вечером хочет подать тебе руку: \\ Я покажу тебе ужас в пригоршне праха* (пер. А. Сергеева [Элиот, 2000]) — ужас ничтожной краткости жизни и тщеты су-

щего; 4 — наконец, простая «прямая» метафора: «полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев», совмещающая и обобщающая все смыслы, воплощая их в ткань текста. Таково описание сложнейшего чувства: ведь для «энтомологического» сознания автора описанию подлежит все, и все подвластно описанию, стоит только найти и расположить в тексте сущностные признаки объекта. Эта методология творчества — вызов традиции русской литературы, выраженной Ф. М. Достоевским: «*Без фактов чувств не опишешь… А так писать — похоже на бред или облако*» («Подросток» [Достоевский, 1990]), — традиции, воспринятой и Иваном Буниным.

То же болезненное чувство времени как стрелы жизни — преходящей, проносящейся — в обращенном к детству эпиграфе романа «Дар»: *«Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна. П. Смирновский. Учебник русской грамматики»* [Набоков, 1992]. Статичность первых пяти общих мест этого ряда, их вневременность, а следовательно, их пасторальная «невинность», контрастирует с векторной устремленностью, драматичной трагичностью заключительного: «Смерть неизбежна». *Самое сложное и особенное, самое характерное для мировосприятия и стиля Набокова, вероятно, и заключено в том, что все силы автора устремлены на остановку движения времени — то в мгновении (как поимка бабочки — остановка ее полета), то в бесконечности (описание фиксированного объекта, сохранение бабочки в вечности). Потому и действие в «энтомологической» прозе подвергается описанию по тем же принципам, какие служат описанию статичного, а не динамичного объекта.* Нельзя не привести здесь стихотворения В. Набокова (1943) — аллюзию к известной оде Горация и пушкинскому «Памятнику»:

На описание бабочки
Нашел ее, поймал и окрестил
Созвучно таксономии латыни.
Я описал ее — а значит, возвестил
Я с нею и себя в веках отныне.

Простерта на булавке, как во сне,
Вдали от вредных родичей и тленья,
Свой прах переживет и в тишине
Пребудет эталоном для сравненья.

Стихи, картины, троны королей
И камни, что целуют пилигримы,
В своем бессмертье с бабочкой моей
И красной этикеткой несравнимы.

(пер. А. Михальской)[1]

Заметим, что с героем романа «Дар», Федором Годуновым-Чердынцевым, у автора были «*некоторые общие интересы, как например, литература и чешуекрылые*» («Дар». Предисловие [Там же]). Потому фрагменты прозы,

[1]Красная этикетка — специальная этикетка, которой снабжается т. н. «голотип» — типичный («идеальный») экземпляр, служащий объектом при описании нового вида и хранящийся в музейной коллекции.

иллюстрирующие наши наблюдения, мы выбираем именно из этого текста, возможно, нарочито «энтомологического»: и автор, и повествователь — герой романа соединены общей страстью: к бабочкам.

Ярчайший образец «энтомологической прозы» В. Набокова — начало романа, первый его законченный смысловой фрагмент, в тексте которого предметом описания служит событие. *Описание события не как процесса*, текущего во времени, не как действия или последовательности «начала-середины-конца» [Лосев, 1969, с. 339–370], но как вневременного «предмета», как остановленного в неподвижности объекта — «пойманной бабочки» — один из главных структурообразующих принципов стиля Набокова:

> *Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192… года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а по всему его боку шло название перевозчичьей фирмы синими аршинными литерами, каждая из коих (включая и квадратную точку) была слева оттенена черной краской: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение* [Там же].

Первая фраза — не только нарочито стандартное романное «начало» (время и место действия, с комментарием критика — первым «ответвлением», указывающим на одну из основных тем произведения — «честность литературы»), но для профессионального энтомолога — перифраз энтомологической этикетки на пойманный экземпляр насекомого: как полагается при этикетировании, указывается не только точная дата, географическое положение, далее — более узко: биотоп (относительно однородный по биотическим факторам среды участок пространства), растительность, если необходимо — и облачность, освещенность, время суток. Также подробно, но от конкретного к общему, определяется в романе место «поимки» события. Само событие — «*остановился мебельный фургон*», едва будучи упомянуто, сразу же превращается в описание предмета — субъекта действия: самого фургона и трактора. Длина и цвет с оценкой выраженности этих признаков («*очень длинный и очень желтый*») выделяются как главные для фургона; метафора одушевляет трактор, который и описывается далее как зоологический объект: цвет («*желтый же*»), «*гипертрофия задних колес*», «*более чем откровенная анатомия*» — все это перифраз и стилизация энтомологического описания: отмечена гипертрофия задних конечностей, намек на такое же «переразвитие» половых органов (специалист знает, что систематика многих бабочек, в частности — любимых писателем голубянок, основана на особенностях развития и формы различных частей их полового аппарата). Вторая фраза, дополняющая и завершающая фрагмент, служит уточнением, добавляя новые, необходимые, но дополнительные признаки, включая мельчайшие детали, придающие описываемому объекту достоверность бытия, а событию — достоверность факта: «*на лбу* у фургона… *звезда вентилятора*»; по всему боку, словно полоса по брюшку, — название фирмы: «*синими аршинными*

литерами, каждая из коих (включая и *квадратную* точку) была *слева* оттенена *черной* краской» (цвет, размер, форма, место элементов надписи детализированы спокойно и четко, словно в тексте определителя фиксируются особенности рисунка на теле насекомого). Второе «ответвление» фрагмента завершает его: «*недобросовестная* попытка пролезть в следующее по *классу* измерение» — снова возникает тема «честности»; «недобросовестность» предстает как попытка нарушить систему-классификацию, «пролезть» в более высокий по уровню «класс» (о порядке зоологической, в частности, энтомологической, классификации см. выше).

Деталь у Набокова — главное в описании любого объекта, как описание — главное в «энтомологической» прозе; иногда внимание к объекту автор привлекает даже не явленной деталью, а только еще готовой явиться, до времени скрытой, а то и всего лишь возможной: и такие, *воображаемые, подробности создают образ объекта парадоксально более яркий, чем реальные*. Об этом принципе говорит сам автор («Дар»), задавая в начале романа периодический ритм, «условия» и «правила» своей прозы:

> *Опытным взглядом он искал в ней* (улице — объекте описания) *того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств, но, кажется, ничего такого не намечалось, а рассеянный свет весеннего серого дня был не только вне подозрения, но еще обещал умягчить иную мелочь, которая в яркую погоду не преминула бы объявиться; все могло быть этой мелочью: цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой; деталь архитектуры, всякий раз экспансивно бросающаяся в глаза; раздражительное притворство кариатиды, приживалки, — а не подпоры, — которую и меньшее бремя обратило бы тут же в штукатурный прах; или, на стволе дерева, под ржавой кнопкой, бесцельно и навсегда уцелевший уголок отслужившего, но не до конца содранного рукописного объявленьица — о расплыве синеватой собаки; или вещь в окне, или запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся —— самой за себя заскочившею тайной. Нет, ничего такого не было (еще не было)* [Там же]...

Угроза, пытка, подозрение, неприятное, раздражение, притворство, тленность (прах, ржавый, временность (временно уцелевший, отслуживший: «не до конца содранное рукописное объявленьице», «расплыв синеватой собаки») — вот перечень смысловых центров этого периода, организованных одной доминирующей идеей — идеей утраченного времени. *Парадокс смешения и смещения явного и неявного (угадываемого), кажущегося и реального, «расплыва» и мелкой, меткой точности — вот еще один действенный принцип этой прозы, непрерывно создающий ее загадку, «тайну» для разгадывания — постоянный генераторный механизм напряжения.*

В набоковских описаниях обращают на себя внимание и сложные прилагательные, созданные автором по излюбленной в зоологических описаниях модели, отмеченной нами выше, — со второй частью «-образный»: «*храмообразный буфет*» и пр. («Дар»), и вообще многочисленные и разнообразные сложные прилагательные, соответствующие традиционной стилистике зоологических описаний (ср. в «Даре» же: «*хмуро-вежливая, хмуро-нетерпеливая барышня*»; «*фамильярно-фальшивый голосок*» и мн. под.). Сложные прилагательные в набоковском тексте вызваны к жизни

необходимостью, принуждающей автора следовать еще одному имманентному стилеобразующему принципу его прозы: *потребности в предельном смысловом сжатии, семантической компрессии.* Этот принцип, вероятно, также порожден ранним воздействием на автора прозы зоологической. Он побуждает писателя сжимать в один сложный период, часто зевгматический, множество мелких событий, ассоциаций, комментариев, наблюдений и, конечно, деталей, деталей, деталей:

Если б Александра Яковлевна непосредственно после случившегося свиделась с Олей, то может быть и вышел бы из этого для обеих какой-нибудь сентиментальный толк. К несчастью, это случилось несколькими месяцами позже, во-первых, потому, что Оля отсутствовала, а во-вторых, потому что горе Александры Яковлевны не сразу приняло ту деятельную и даже восторженную форму, какую застал Федор Константинович. Оле в некотором смысле не повезло: была как раз помолвка ее сводного брата, дом был полон гостей, и когда без предупреждения, под тяжелой траурной вуалью и с лучшей частью своего скорбного архива (фотографиями, письмами) в сумке, и вся готовая к блаженству обоюдных рыданий, явилась Чернышевская, то к ней вышла хмуро вежливая, хмуро нетерпеливая барышня в полупрозрачном платье, с кровавыми губами и толстым белым носом, и рядом с боковой комнаткой, куда она ввела гостью, подвывал граммофон, и конечно никакого разговора не получилось. «Я только долго на нее посмотрела», — рассказывала Чернышевская и после этого тщательно отрезала на многих маленьких снимках и Олю, и Рудольфа, — хотя этот-то посетил ее сразу, и валялся у нее в ногах, и головой бился о мягкий угол кушетки, и потом ушел своей чудной легкой походкой по синему после весеннего ливня Курфюрстендам [Там же].

Описание может быть создано и по принципу *перечисления деталей*:

*«**и за буфетом одиноким,***
***забытым в комнате пустой**,*
— на пыльных полках которого прозябали: ожерелье из волчьих зубов, алматолитовый божок с голым пузом, другой, фарфоровый, высовывающий в знак национального приветствия черный язык, шахматы с верблюдами вместо слонов, членистый деревянный дракон, сойотская табакерка из молочного стекла, другая агатовая, шаманский бубен, к нему заячья лапка, сапог из кожи маральих ног со стелькой из коры лазурной жимолости, тибетская мечевидная денежка, чашечка из кэрийского нефрита, серебряная брошка с бирюзой, лампада ламы, — и еще много тому подобного хлама, который — как пыль, как с немецких вод перламутровый Gruss — мой отец, не терпя этнографии, случайно привозил из своих баснословных путешествий» [Там же].

Все приведенные выше фрагменты дают возможность убедиться еще и в том, что единственным организующим принципом, аранжирующим все это бесконечное многообразие случайных элементов, служит *принцип ритма*. Проза Набокова — проза ритмизованная, *периодическая*. Риторический период Набокова отличается от классического Цицеронова разомкнутой в бесконечность авторской эмоции восходящей частью (протасис) («стрела времени» взмывает высоко в небо прошлого, создавая то «скрытое время, жутко загадочное», о котором писал Кандинский — см. выше), но оно подчеркнуто лаконично в нисходящей (аподосис): все тщетно, падение неизбежно и не возвращает утраченного.

Все найденные нами стилеобразующие принципы особой, «энтомоло-

гической», прозы Владимира Набокова чистейшим образом проявлены в следующем двойном периоде из романа «Дар»:

> *После обеда в четверг, восемнадцатого, в восемнадцатую же годовщину смерти Олиного отца, они запаслись ставшим уже совсем толстым и самостоятельным револьвером и в легкую дырявую погоду (с влажным западным ветром и фиолетовой ржавчиной анютиных глазок во всех скверах) отправились на пятьдесят седьмом номере трамвая в Груневальд, чтобы там, в глухом месте леса, один за другим застрелиться. Они стояли на задней площадке, все трое в макинтошах, с бледными, распухшими лицами, и Яшу как-то странно опрощала старая кепка с большим козырьком, которой года четыре он не носил, а сегодня надел почему-то; Рудольф был без шапки, ветер трепал его светлые, откинутые с висков волосы; а Оля, опершись спиной о задний борт и держась за черную штангу белой, крепкой рукой с большим перстнем на указательном пальце, глядела прищуренными глазами на пробегавшие улицы и все наступала нечаянно на рычажок нежного звоночка в полу (предназначенного каменной ножище вагоновожатого, когда зад вагона становится передом)* [Там же].

Это и компрессия объекта описания (в данном случае события, т. к. у Набокова и события вневременны: «зад вагона» постоянно и принципиально «становится передом», события оборачиваются, словно избушка Бабы Яги); события статичны, словно пойманный, остановленный на лету экземпляр чешуекрылого, подвергаемый пристальному рассмотрению не во временной последовательности элементов, а «подетально», что для читателя, ожидающего привычного в повествовании временного модуса, создает фигуру зевгмы, нарочитого нарушения логических отношений элементов (но у Набокова не временная, а иная, «энтомологическая», логика — логика систематика); это и структурирование начала описания по образцу текста энтомологической этикетки (см. выше: время суток, погода, ветер, растительность, особенно — цветущие в момент поимки растения) и пр.); это и обилие биологической терминологии с ее специфической образностью («дырявая» погода — ср. название одного из самых обычных видов растений — «зверобой продырявленный»), и точность избранных деталей — дифференциальных признаков объекта (номер трамвая, подробно описанный козырек кепки обреченного Яши, перстень Оли именно на указательном пальце и пр.), и точность образности цветовой палитры («фиолетовая ржавчина», белая рука и черная штанга); наконец, восхитительные блестки антитез, вспыхивающие в тексте внезапно и постоянно и образующие его материю, словно переливчатые чешуйки — крыло бабочки.

В моей же «энтомологической прозе» (романы «Порода. The breed» [Михальская А.; 2008], «Foxy. Год лисицы» [Михальская А.; 2012] и особенно — «Профессор риторики» [Михальская А.; 2013]) зоология и риторика, классическая древность и современность, непрерывность человеческой культуры и вечная природа становятся главными персонажами и кроме того в своем единстве задают смысловую и текстовую структуру романов, порожденных не только замыслом и опытом автора, но также смысловой и стилистической структурой энтомологического определителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анастасьев Н*. Башня и вокруг. Взгляд на Владимира Набокова. В кн.: Набоков, Владимир. Избранное. М.: «Радуга», 1990.

2. *Андреева О.* Ирина Антонова: Жду зеленых листочков. Интервью. Русский репортер . 2014. 6 марта.

3. *Аристотель.* Соч. в 4-х тт. Т. 2. М., 1978.

4. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Собрание сочинений в 15 тт. Л.: «Наука», 1990. Т. 8.

5. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. Спб.: Азбука-Классика, 2003.

6. *Лосев А*. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: «Искусство», 1969.

7. *Мандельштам О.* К проблеме научного стиля Дарвина. // За коммунистическое просвещение. 1932. 21 апреля.

8. *Михальская А.* Foxy. Год лисицы. М.: Флюид, 2012.

9. *Михальская А.* Порода. The breed. М.: ЭКСМО, 2008.

10. *Михальская А*. Профессор риторики. М. : Флюид, 2013.

11. *Михальская А.* Сравнительно-историческая риторика. М.: Форум, 2013.

12. *Михальская Н.* Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995.

13. *Набоков В. В.* Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3–4. М.: Правда, 1992.

14. Определитель насекомых. Под ред. И. Н. Филипьева. М.: «Новая деревня», 1929.

15. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 10 тт. Т. 2, 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

16. *Элиот Т.* С. Полые люди. СПб.: Кристалл, 2000.

Поступила в редакцию 15.06.2014

И. Г. ДОБРОДОМОВ

ШИББОЛЕТ: БИБЛЕИЗМ ИЛИ ГАЛЛИЦИЗМ?

Автор исследует этимологию слова *шибболет,* введенного в русский язык А. С. Пушкиным. Основываясь на сравнительном анализе его толкований, исследователь приходит к выводу, что вопреки представлениям о его библейском происхождении заимствования, в язык начала XIX в. *шибболет* вошло как галлицизм.

Ключевые слова: шибболет, А. С. Пушкин, библеизм, галлицизм, историческая этимология.

Весьма редкое в русском употреблении слово *шибболет* с неустойчивым написанием в русскую академическую лексикографию попало только в XX веке благодаря тому, что оно встречается один раз у А. С. Пушкина в отрывках из десятой (сожженной) главы «Евгения Онегина», причем объяснение этого загадочного слова весьма туманно:

> «***Шибболет*** (1). *О том, что является типической особенностью, характерным признаком чего-н. (в древнееврейском языке означало “колос”; по произношению этого слова (“шиболет” или “сиболет”) определялась принадлежность говорящего к одному из двух враждующих еврейских племён)* [в знач. сказ. или прилож.]. Авось, о Шиболет народный Тебе б я оду посвятил, Но стихоплёт великородный Меня уже предупредил». [Словарь языка Пушкина; 2000, т. IV, с. 1005].

Столь же неопределённо оно объясняется и в комментариях к «Евгению Онегину»: «Шиболет (в буквальном переводе с древнееврейского — *поток воды*) — библейское выражение, обозначающее в переносном смысле характерную речевую особенность, по которой можно опознать группу лиц, своеобразный “речевой пароль”. Израильтяне узнавали своих противников по неправильному произношению слова *шиболет* как *сиболет.* » [Пушкин, MMXIII, с. 571–572].

Более удачно это слово объясняется в библейских словарях: «**Шибболет**. Во время войны между ефремлянами и жителями Галаада, когда первые убежали по направлению к Иордану, то они были задержаны через реку галаадскими воинами, которые спрашивали каждого прибегающего: «не ефремлян ли ты?» если он отвечал отрицательно, то они заставляли его произнести слово “шибболет” (поток или колос); если он произносил “сибболет” и не

мог иначе выговорить, то его убивали. <. . > (Суд. 12:1 и далее)»[Нюстрем, 1980, с. 499].

В русском переводе Библии этот эпизод освещён подробнее: «И перехватили Галаадитяне переправу через Иордан от Ефремлян, и когда кто из уцелевших Ефремлян говорил: “позвольте мне переправиться”, то жители Галаадские говорили ему: не Ефремлянин ли ты? Он говорил: нет. Они говорили ему: “скажи шибболет”, и не мог иначе выговорить. Тогда они, взявши его закалали у переправы через Иордан» (Суд. XII, 5–6).

Впрочем, были сделаны попытки объяснить слово *шиболет* в «Евгении Онегине» без обращения к Библии из современных европейских языков, где это слово представлено, будучи в этих языках библеизмом. Это сделано в не вполне удачном академическом словаре редких слов из литературных источников XIX века.

Из «Словаря языка Пушкина» слово *шиболет* попало в не вполне законченный академический словарь редких слов, но древнееврейская этимология была почему-то заменена немецкой: «***ШИБОЛЕТ*** <. . > О том, что является типичной особенностью, характерным признаком кого-л. *Авось, о Шиболет народный, Тебе б я оду посвятил, Но стихоплет великородный меня уже предупредил.* Пушкин. Евгений Онегин».

Нем. Schibboleth — отличительный знак, лозунг. » [Редкие слова, 1997, с. 424].

Столь же непонятно и обращение к английской литературе в лице Дж. Г. Байрона.

Писатель В. В. Набоков, не входя ни в какие объяснения, привел в качестве параллели два стиха из поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» [Набоков, 1999, с. 881][1]. Ю. М. Лотман отнесся к труду писателя весьма пренебрежительно: «Существуют также примечания к пушкинскому роману, написанные В. В. Набоковым <. . . >. В примечаниях содержится ряд параллелей с западноевропейскими литературными текстами, стилистические заметки, на пример указания на галлицизмы и некоторые бытовые комментарии. Однако в целом работа содержит и ряд необязательных сведений, точные наблюдения перемежаются порой с субъективными и приблизительными» [Лотман, 1995, с. 477].

Но сам Ю. М. Лотман выбрал из комментария В. В. Набокова (без ссылки на последнего) и амплифицировал одно из таких субъективных и приблизительных наблюдений: «*Авось, о Шиболет народный* — реминисценция из «Дон Жуана» Байрона (XI песня, строфа 12, стих 2): «Juan, Who did not understand a word of English, Save their shibboleth “god damn!”» (Жуан знал лишь одно английское слово god damn!) Междометие «god damn!» (черт побери) как восклицание, характеризующее англичанина, П<ушкин> заменил на «авось». Шибболет («колос» — др.-евр.) — слово, по произношению которого, согласно Библии, отличали своих от чужих, здесь: национальный пароль» [Там же, с. 751].

Безосновательное комментирование Ю. М. Лотмана получило весьма скептическую оценку со стороны М. Ф. Мурьянова, который указал, что оно

[1] Почему-то параллель дана в русском переводе Г. А. Шенгели: Жуан по-английски не понимал ни слова, хоть изредка слыхал наш шиболет “god damn!”

«не порождает ничего кроме недоумения, если источником знания должен быть мало кому доступный «Дон Жуан» Байрона на языке оригинала. И почему именно Байрон, которого Оксфордский словарь английского языка в этой связи не упоминает, а не Вальтер Скотт, который цитируется дважды [The Oxford English Dictionary, 1978, Vol. 9, p. 688]. И почему не Вольтер [Larousse,1875, T. 14, p. 349], которого в литературных кругах России знали ещё лучше?» [Мурьянов, 1996, с. 262].

Далее М. Ф. Мурьянов указывает, что А. С. Пушкин не мог заимствовать слово *шиб(б)олет* из славянского перевода Библии: «русского перевода Книги Судей в пушкинское время не существовало, а церковнославянский текст подготовленной по распоряжению Петра I Елизаветинской Библии (1751) как раз в нужном месте невнятен, синодальные переводчики не поняли содержание и выхолостили его»:

«И рекоша имъ мꙋжи Галаадстіи: еда ли ѡтъ Ефрема вы; и рѣша: нѣсмы. И рѣша имъ: рцыте, класъ. И не оуправиша рещи такѡ: и имахꙋ ихъ, и закалахꙋ оу переходѡвъ Іорданихъ» (Суд. XII, 5–6).

М. Ф. Мурьянов объяснял некоторую невнятность текста Елизаветинской Библии 1751 г. тем, что «синодальные переводчики не поняли содержание и выхолостили его» [Там же], и в подтверждение своей критики цитирует канонический церковнославянский текст Елизаветинской Библии.

Но эти инвективы не вполне справедливы, поскольку цитируемый М. Ф. Мурьяновым текст является не синодальным переводом, а представляет собой легкую синодальную редакцию соответствующего места Острожской Библии 1581 года :

«и рекоша имъ мꙋжи Галаадъстіи. Еда ли ѡтъ Ефрема вы. И рѣша: нѣсмы. ирѣша им рцѣте завѣт и не оуправиша глати сице, ониже имахꙋ ихъ изакалахꙋ оупереходъ Іерданихъ» [Библїа, афпа, лист psi.]

Далее, продолжая свою критику синодального текста, М. Ф. Мурьянов добавляет, что «неуклюжесть церковнославянского изложения событий обусловлена не свойствами самого языка, а исключительно некомпетентностью синодальных деятелей, ведь за много лет до них сумел же Францииск Скорина передать суть дела» и далее цитирует текст в западнорусском переводе последнего:

«Рекоша къ нему р`ци жъ тое слово Цев`волех` еже по русскии сказуется класъ. Тои же глаголаше, Теволех` тымъ словом не можа вымолвити Цев`волех` познали его, тогда скоро и нѧли и убили и ту ꙋ броду Іор`дан`скаго» [Цит. по Мурьянов, 1996, с. 263].

Упреки М. Ф. Мурьянова синодальным деятелям-переводчикам неосновательны, поскольку перевод Острожской Библии 1581 г. был сделан задолго до появления на Руси в 1721 году синода взамен упразднённого патриаршества. К тому же церковнославянский перевод «Книги Судей» Острожской Библии сделан не с еврейского оригинала, а с греческого перевода семидесяти толковников (с Септуагинты). Текст издания Ф. Скорины сделан с Чешской Библии, которая восходит к латинскому переводу с еврейского (Вульгата), осуществлённому в конце IV века Иеронимом Стридонским, который постарался более точно передать содержание, чем семьдесят толковников.

С появлением переводов «Книги Судей» с еврейского оригинала на новые европейские языки в эпоху реформации еврейское слово *шибболет* стало проникать в литературные языки Европы и стало активно активно употребляться в них в XVII–XIX вв. (нем. Schibboleth, англ. Shibboleth, франц. schibboleth, chibboleth и т. д.) в значении «типичная речевая особенность», которая фигурирует и у А. С. Пушкина. В русской Библии оно появилось только во второй половине XIX века в издании синодального перевода (1876), но в языке не закрепилось . Употребление же слова *шибболет* в Пушкинскую эпоху обязано, скорее всего, французскому влиянию и должно рассматриваться как галлицизм, который (по предположению М. Ф. Мурьянова) мог попасть к А. С. Пушкину от масонов [Там же, с. 263-264][1] .

Употребление библейского слова *шибболет* закрепило за ним переносное значение в важнейших европейских языках:

Англ. Shibboleth ‘лозунг; *библ.* примета (*для опознания*)’[Мюллер, Боянус, 1928, с. 1032];

Нем. Schibboleth (*herb.*) (bibl. Buch der Richter 12. 6) отличительный знак; пароль; лозунг [Павловский, 1902, с. 1115];

Франц. Schibboleth 1838 *Acad.* Épreuve décisive, mot hebreu, «epi» (d`après un recit de la Bible [Juges, XII, 6]) [Dauzat, Dubois, Mitterand; 1971, p. 675].

Семитское слово (араб. Sunbulatun, евр. Šibbolet, арам. Šebbaltā, аккад. Šubultu [Гранде, 1972, с. 79]) вошло в языки Европы.

Автор первого автономного комментария к «Евгению Онегину» Н. Л. Бродский располагал несколько бóльшим, но всё же не обильным материалом по употреблению слова *шибболет* в русских текстах XIX века, чем академические лексикографы: «Это слово в литературном языке современников Пушкина играло роль признака, которым отличались люди, принадлежавшие к определенному кругу, партии, от инакомыслящих; так в 1833 г. в «Московском телеграфе» Бестужев-Марлинский писал (о карамзинистах): «И слова чувствительность, несчастная любовь стали шибболетом, лозунгом для входа во все общества» (Марлинский , Полное собрание сочинений; т. XI, стр. 282) <. . > П. Лавров в 1879 г. применил это слово: «для новой рабочей партии (во Франции) — отношение к коммуне 1871 г. является шиболетом, отделяющим своих от чужих, друзей от врагов»» [Бродский, 1950, с. 383, 407. Прим. 70, разрядка в цитируемом тексте у Н. Л. Бродского].

Отступление от буквализма в греческом и латинском переводах были сделаны в связи с тем, что и греческий и латинский языки не имели в своем фонетическом инвентаре звука *ш*, что затрудняло точность перевода.

Еврейское слово *шибболет* «имеет два значения, причем оба засвидетельствованы в Ветхом завете. Первое — «колос» (старославянское **класъ**), как в Книге Бытия 41, 5 и у пророка Исаии 17, 5; второе — «поток», как в псалме 68, 3 и у Исаии 27, 12. К которому из этих значений склоняется наш случай в Суд 12, 6 — это еще вопрос. Предлагался компромисс — «колосообразное струение реки» [Штейнберг, 1904, с. 42], но гебраистами он оставлен без внимания. Сегодня считается, что воинство Иеффая имело в виду значение, соответствующее контексту события: проверка подозреваемых происходила

[1] Со ссылкой на словарную статью [Mourgues, 1987, p. 1091–1092].

у потока, поэтому *шиболет* — «поток» [Мурьянов, 1996, с. 263; Swigger, 1981, p. 205–207].

В данном разыскании слово *шибболет* из Книги Судей (XII, 6) описано с точки зрения Галаадитян, как это делается обычно в литературе по библеистике, словарях и пушкинистике, — как особого рода знак. Но очень редко оно рассматривается с точки зрения ефремлян, как это имело место в четырехъязычном словаре швейцарца Ф. Рейфа (1790–1872):

Schibboleth [*ch*] трудность, испытаніе / die Schwierigkeit, Probe/ difficulty,trial,proof» [Reiff, 1871, p. 675]

В заключение следует подчеркнуть, что редкое в русском языке слово *шибболет* пришло к нам не из Библии, а из языков Западной Европы, где оно действительно является библеизмом. Судя по конечному ударению, русское слово следует считать французским заимствованием — галлицизмом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Dauzat A. Dubois J. Mitterand H.* Nouveau dictionnaire etymologique. Paris, 1971.

2. *Larousse P.* Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle. 1875, T. 14.

3. *Mourgues J.* Schibboleth// Dictionnaire de la france-dcmaçonneries. Sous la direction de D. Ligou. P., 1987.

4. *Reiff Ch Ph.* Nouveaux dictionnaires paralleies des langues russes, française,allemande et anglaise. Deusième partie: Dictionnarie française, Carlsruhe, Leipzig, Saint-Petersbourg, Paris, 1871.

5. *Swigger P.* The word sibbolet in Jud. XII, 6// Journal of Semitic Studies, v. 26, №2. Manchester, 1981.

6. The Oxford English Dictionary. Oxford, 1978, Vol. 9.

7. Библїа сирѣчъ книги Ветхаго и Новаго Завѣта по языку словенскꙋ. [М.-Л.].

8. *Бродский Н. Л.* Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. М., 1950.

9. *Гранде Б. М.* Введение в сравнительное изучение семитских языков. М., 1972.

10. *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995.

11. *Мурьянов М. Ф.* Из символов и аллегорий Пушкина. М., 1996.

12. *Мюллер В. К., Боянус С. К.* Англо-русский словарь. М., 1928.

13. *Набоков В. В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999.

14. *Нюстрем Э.* Библейский словарь. Торонто, 1980.

15. *Павловский И. Я.* Немецко-русский словарь. Рига-Лейпциг, 1902.

16. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. Роман в стихах. СПб., Витанова. MMXIII.

17. Редкие слова в произведениях авторов XIX века. Словарь-справочник. М., 1997.

18. Словарь языка Пушкина, т. IV, М., 2000.

19. *Штейнберг О. Н.* Книга Судей с дословным русским переводом, с комментариями русским и еврейским, объясняющими текст, также историю, географию и археологию библейского мира. Вильна, 1904.

Поступила в редакцию 29.04.2014

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Н. А. ГЕРЦЕН

ТОПОС «ТИШИНЫ» В ОДАХ XVIII века

Автор анализирует смысловое наполнение топоса «тишина» в русской оде XVIII в. Исследователь констатирует его преобладание в контекстах, объединенных темой идеального правления и гармоничного социума, и приходит к выводу о связи топоса «тишина» и процесса формирования ключевых общественно-политических идеологем XVIII – начала XIX вв.

Ключевые слова: топос, «тишина», русская ода XVIII в., идеологемы XVIII – начала XIX вв.

«Ода на день восшествия на престол Елисаветы Петровны 1747 года» начинается своеобразным гимном тишине, которая возвратилась в Россию с воцарением Елизаветы:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна! [Ломоносов, 1984; с. 32].

О какой тишине говорит поэт? И почему она полезна и красна?

Ломоносов излагает здесь свою государственную политическую программу, принципы правления идеального монарха, а также воспевает самую задушевную свою идею — идею высокой национально-государственной и нравственной пользы наук.

Науки юношей питают,
Отраду старым подают… [Там же, с. 80]

Но науки и искусства могут развиваться только в мирной жизни, т. е. в состоянии тишины. По мысли Ломоносова, Петр «расширял науки», ища тишины для России, теперь и «Дщерь Петрова» должна продолжить и преумножить его дело.

Упоминание о тишине часто встречается и в других одах М. В. Ломоносова и в проповедях Ф. Прокоповича, и в стихотворных произведениях, посвященных русским монархам, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина, И. Ф. Богдановича и даже в стихах А. С. Пушкина.

В словаре В. Даля находим такое толкование слова ***тишина***: «Когда все тихо: молчанье, безгласность, отсутствие крика, шума, ***мир, покой, согласие и лад***; отсутствие тревоги, либо ссоры» [Даль, 1956].

Именно о такой тишине говорят поэты этого времени, используя «стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль», то есть топос [Литературная энциклопедия, 2003, с. 1076].

Возникшее в риторической традиции понятие «топоса» широко применяется и в литературоведении, и в философии, и в культурологии. По мнению исследователя, топосом в классическом литературоведении можно назвать «регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики» [Булгакова, 2008, с. 4]. Используя топос и как коммуникативный инструмент, с помощью которого можно анализировать какое-либо явление в культуре или литературе, рассмотрим топос «тишины» в одах XVIII века.

Большое количество упоминаний «тишины» мы находим в одах М. В. Ломоносова. Его оды, поэтические панегирики — жанр специфический, комплиментарный, риторический, созданный в большой степени им самим — были удачной возможностью для поэта высказать свои пожелания, поучения монархам, наметить политическую программу их царствования. В них одновременно сочетались восхваления и поучения, придворная поэзия и великолепная лирика. «Восторг внезапный ум пленил», — начинает Ломоносов одну из первых своих од, этот восторг — признак вдохновения, которое ведет его «наверх горы высокой», где вольно может творить поэт, где его «устами движет Бог» и где можно свободно с царями говорить. Но при этом, с высоты поэт замечает, что в долине — «тишина глубокая» [Ломоносов, 1984, с. 32].

Поэт создает целый ряд панегирических од, посвященных императрице Елизавете Петровне, в которых этот топос активно разрабатывается. Елизавета «отраду с тишиной приводит» [Там же, с. 50], она царствовать хочет «Зефира тише», Россия и ее соседи должны жить «в глубокой тишине» [Там же, с. 106], сама Елизавета «тишиной возвышается» [Там же, с. 112], «душа ее Зефира тише» [Там же, с. 78], она «питает своих подданных тишиной» [Там же; с. 117], поля и реки покоятся «в недрах мягкой тишины» [Там же, с. 121], «море нашей тишины уже пределы превосходит» [Там же; с. 90], и «правда тишину лобзает» [Там же, с. 125]. Употребляются эпитеты «возлюбленная», «глубокая», «мягкая» тишина, она «полезна», «красна». Подводя итог правлению императрицы, Ломоносов говорит: «Державство кроткое весны прекрасной тише» [Там же, с. 146].

Проанализировав употребление данного топоса в одах Ломоносова, можно разглядеть целую программу приобретения «тишины»: тихая спокойная душа правителя приводит подданных к мирной и тихой жизни, к спокойствию границ, к миру с соседями. Этим сам правитель возвышается и этим питает свой народ, а его царство становится «весны прекрасной тише». Очевидно, что эпитеты тоже несут смысловую нагрузку: «возлюбленная тишина» означает наилучший способ царствования, «глубокая» — твердость, незыблемость мирной жизни, «мягкая» — спокойную жизнь подданных, «полезна» — приносящая пользу людям, «красна» — обладает красотой.

Часто встречаются в поэтических текстах синонимы «тишины» — «покой», «мир». Елизавета, «любя вселенныя покой, дарует мирные оливы» [Там же, с. 50], «мир в полях и над водами» [Там же, с. 59], «нас красит сладостный

покой» [Там же, с. 68], все «глубокий мир питает» [Там же, с. 88], «радостная Россия покоится среди миров» [Там же, с. 92], и даже звучит призыв: «мы здесь в возлюбленном покое к полезным припадем трудам» [Там же, с. 94].

Следовательно, топос «тишины» в одах Ломоносова означает «покой», «мир», согласие, отсутствие войны, что создает образ идеального правления — спокойного, справедливого, благополучного. Очевидно также, что ожидание тишины, покоя, упование на них, благодарность за них обращены в основном к императрице Елизавете. Поэт ожидает от неё тихого правления, стабильности, восстановления народной жизни, мирного труда. Екатерине II Ломоносов посвятил всего две оды. В первой из них «Оде на день брачного сочетания Екатерины и Петра 1745 года» топос «тишины» не относится непосредственно к самой Екатерине, а к соседним государствам: «Союзны царства, утверждайте в пределах ваших тишину» [Там же, с. 58]. Во второй, очень важной для поэта, «Оде на восшествие на престол», где он формулирует по существу программу идеального правления, понятие «тишины» относится к российскому народу: «Ты вне гроза, ты внутрь покров, // Ты буря там, здесь — тишина» [Там же, с. 126]. В этих одах совершенно нет советов, рекомендаций, упований хранить тишину, нет пожеланий быть «тишайшей». Есть только советы хранить заветы Петра Великого и его Дщери.

Почему Ломоносов выбирает этот топос и относит его преимущественно к Елизавете? Именно ее он хочет видеть таким тихим или «тишайшим» правителем? Это может быть связано с этимологией имени Елизавета, что означает «Почитающая Бога, обет Богу». Но дело не только в этом. Возникает ассоциация иного рода. Тихим или тишайшим в русской исторической памяти остался царь Алексей Михайлович Романов. Но его правление не было тихим. «Бунташный век» — так иногда называют XVII столетие.

Откуда пришло такое понимание тишины и такое именование правителя? Наставник и учитель Ломоносова, Феофан Прокопович, духовный соратник Петра, общественный деятель, литератор, блестящий проповедник, в своей первой трагедокомедии «Владимир» высказывает пожелание «державе» — «здравия» и «тишину безбедну». Топос «тишины» тоже часто встречается в его произведениях и проповедях. В «Слове на взятие Гданьска…» он пишет: «Пришла веселая тишина, которая нас около двенадцати лет тешила» [Прокопович, 1961, с. 125], — о заключении честного и полезного мира после трудной шведской войны. В его ораторских произведениях часто используется синонимический ряд: «мир — блаженство — тишина», активно развивается идея Петра об установлении в государстве и в Европе «генеральной тишины».

Надо отметить, что при этом война понимается как единственная возможность обеспечения целостности и благополучия России. Феофан Прокопович, а за ним и Ломоносов, считали, что Петру приходилось завоевывать тишину «марсовым железом».

Истоки возникновения этого топоса — в старинной формуле «тишина и покой», символизирующей благоустроенное, спокойное и процветающее государство. Она встречается в литературе уже в XVI веке. Но в начале XVII века, по вполне понятным историческим причинам, после Смуты и разорения русского государства она становится очень актуальной. В Хронографе 1617 года мы находим много примеров этого топоса: о правлении царя Федора Иоанновича говорится, что царство его «без мятежа в тишине пребываше».

Г. Отрепьев и Тушинский вор именуются «развратники тишины», а их приверженцы — «мятежники тишины». Избрание на престол Михаила Романова названо «сладостныя тишины свободный день». В следующем фрагменте говорится, что по смерти Михаила царский венец надел «благородный сын его, благочестивейший, тишайший <…> великий Государь, Царь и Великий Князь Алексей Михайлович…» Очевидно, что слово «тишайший» становится элементом титула [Панченко, 1999, с. 12].

Таким образом, в государственной фразеологии «мятеж» противопоставляется «тишине». Следовательно, «тишайший» монарх — это «обладатель тишины», т. е. царь, который умеет поддержать мир и порядок в государстве, который и сам обладает тихим нравом. Это определение, появившееся в правление Алексея Михайловича, стало и прозвищем царя, и частью его титула, и положительной характеристикой правления, и выражением совокупности черт идеального монарха. Тенденция рассматривать православного государя как «тишайшего» была свойственна официальной идеологии, общественной и культурной сфере. Титулярный элемент олицетворял символ монархии, но был обращен не к личности монарха, а к его власти. С другой стороны, большую роль в формировании представлений о монархе сыграл и сам государь Алексей Михайлович, принимавший непосредственное участие в оформлении самодержавной идеологии, атрибутики и имиджа правителя, что было насущной необходимостью послесмутного времени. В отличие от своего сына, царя — реформатора Петра I, Алексей Михайлович действовал последовательно и настойчиво, но без насильственных директивных внедрений.

Обаяние его личности было велико. Свидетельства иностранцев рисовали его как идеального правителя, современники относились к нему с большим уважением. В некоторых иконописных ликах, написанных во время его правления, можно было разглядеть черты «тишайшего» царя. Встречалось это определение и в придворной поэзии. Наставник царских детей, поэт Симеон Полоцкий включал его в название своих панегирических приветств в «Римфологионе».

Топос «тишины» активно разрабатывался в литературных, публицистических, панегирических произведениях второй половины XVII века, отражавших официальную идеологию. Представления их авторов о счастливом царствовании были связаны с пожеланием «тихости» царю и ожиданием «тихо и безмолвно житие пожить», а главные качества правителя — благочестие, правдивость, благоразумие, тишина [Грибоедов, 1896, с. 60].

Представления о тихости монарха и тишине правления связывались в общественном сознании той эпохи с отсутствием войн и разорений, с воцарением государя без «тиранских» склонностей. Отсутствие страстей и пороков у правителя, мирный нрав, с одной стороны, и спокойное тихое царствование, с другой стороны, являются гарантами благополучия государства.

В качестве элемента титула «тишайший» был унаследован преемником царя — Федором Алексеевичем. После его смерти до 1696 года в России было два царя Иоанн Алексеевич и Петр Алексеевич, и оба титуловались «тишайшими». Затем так именовался Петр Алексеевич в начале своего правления. При нем Русь превратилась в императорскую Россию, реформировался и монарший титул. Постепенно под влиянием реальной политики самодержца и несоответствия его характера понятиям «тишина» и «покой» произошло

изживание этого элемента из титула. Но он продолжал существовать в идеологии, культуре, общественном сознании как некий ценностный ориентир.

Использование данного топоса Ломоносовым свидетельствует о том, что он, с одной стороны, продолжал традицию, сложившуюся в XVII веке — формирование представлений об идеальном правителе путем активного внедрения в общественное сознание государственно-политического дискурса идеального правления, как олицетворения «тишины» и благополучия. А с другой стороны, он возлагал особые надежды на правление Елизаветы, Дщери Петровой. Именно она, по его мнению, вследствие славного происхождения и своих личных качеств, могла стать таким «тишайшим», т. е. обеспечивающим мир и благополучие в стране правителем.

Какова же дальнейшая судьба этого топоса? Оказывается, что в одах и стихотворных произведениях Г. Р. Державина тоже часто встречается и активно разрабатывается топос «тишины». В одах, посвященных Екатерине, поэт пишет, что она «мирно царствует», «ангел наших тихих дней», она «украшается тишиной» [Державин, 2002, с. 95]. Глядя на нее, по мысли поэта, другие цари «мирно царствовать учатся» «мирно Твой завет храня» [Там же, с. 83]. «Война… лишь удивляет чернь одну», а «Всяк мудрый любит тишину» — утверждает Державин. «Прекрасный и полезный мир!» [Там же, с. 104], — даже восклицает он вслед за Ломоносовым.

В оде «Изображение Фелицы» читаем:

Да будет тишина, — сказала,
И к нам бы тишина пришла [Там же, с. 115].

Фельдмаршал Румянцев во главе русских войск лишь молнии посылает («молнии дхнет сугубы»), а «Екатерина — тишину!» [Там же, с. 132]

И в Божеске востроге сем
Я вижу в тишине полсвета!» [Там же, с. 206]

В оде, посвященной Павлу, поэт подчеркивает:

«В той истине уверен твердо,
Что царство не войной цветет… [Там же, с. 247]

В оде «На восшествие на престол Александра I» Державин советует юному царю:

Ты в мире брань готовить станешь,
Войну обнимешь тишиной»…
И дни твои потекут «как тихия реки ток чистый».
По бранех царствуй тишина! [Там же, с. 429]

В стихотворении «Радуга» — это символ «тихих дней мира, к счастью всех царей и царств». И даже аллюзия с Ломоносовым:

Прострись вкруг тишина священна!
Пленил меня восторг святой! [Там же, с. 365]

В отличие от Ломоносова в отношении Державина к императрице Екатерине, топос «тишины» обозначает не только тихое правление, но и тихость характера правителя, отсутствие у него страстей. Не случайно здесь сопоставление тишины в природе и в облике монархини:

Поля лобзала тишина;
Все бренно естество молчало,
Смотря, как шествует она… [Там же, с. 508]

И далее следует прямое поучение поэта своей державной правительнице:

Будь страстей своих владетель,
Будь на троне человек!
… подданным отец!
Монархам образец!
Утешение сердец! [Там же, с. 397]

Встречается этот топос и в поэмах И. Ф. Богдановича, и вновь как обращение к правителю и поучение.

О ты, земли и неба царь!
Ты смертным тишину приносишь…[Богданович, с. 144]
Повсюду правда, мир и тишина святая. [Там же, с. 188]

У поэта часто повторяются эпитеты «тишина приятная», «тишина святая».

Следуя установившейся традиции, обращаясь к правителю, И. Ф. Богданович также излагает свою программу: царь должен установить «подданных согласие», «образ кротости собою им явить»… [Там же, с. 191] «И прежних тишину веков возобновить…», а в народе «узря тишайшу власть», исчезнет «грозящий страх» [Там же, с. 193].

У А. П. Сумарокова в одах к Елизавете тоже находим упоминание тишины. Елисавет, «исполненная днесь любви», бережет своих подданных и «в тихости своей скипетр берет» [Сумароков; с. 61], она «полсвету возвратила покой» и «тишину установила» [Там же; с. 60]. Теперь все могут наслаждаться тишиной, а она «в тишине увеселенна, покоится на трудах своих» [Там же, с. 66].

Находим отголоски этой традиции и у А. С. Пушкина. В его ранних стихах топос «тишины» встречается часто, но в значении более привычном для нас: тишина в природе. И эпитеты соответствующие: тишина «волшебная», «безмолвная», «прелестная», «святая», «священная», «желанная».

И только в «Воспоминании о Царском селе» вдруг видим такие строки:

Промчались навсегда те времена златые,
Когда под скипетром великия жены
Венчалась славою великая Россия,
Цветя под кровом тишины [Пушкин, 1985, с. 52].

И в стихотворении «Александру»:

Склони на свой народ смиренья полный взгляд…
И брани сокрушив могущею рукой,
Вселенну осени желанной тишиной!. [Там же, с. 98]

В стихотворении «Наполеон на Эльбе» встречаются не эпитеты с топосом «тишины», а глаголы. «Тишина простерлась», «тишина прорвется», «тишина на воды пала», «тихонько пробегала» [Там же, с. 78, 80].

И наконец, в обращении к В. Л. Пушкину:

Дай Бог, чтобы во всей вселенной
Воскресли мир и тишина [Там же, с 121].

Поля, холмы, знакомые дубравы!
Хранители священной тишины! [Там же, с. 132]

По мысли Лотмана, отличительной чертой культуры того времени являлась ее ориентированность на язык, а жизнь воспринималась сквозь призму художественного текста, способствовала тому, что в поэтическом языке формулировались общественные представления, возникали устойчивые формулы, творились идеологемы, которые затем закреплялись в сознании социума. В свою очередь, они служили рекомендацией самим правителям, образовывая «целостную программу личного поведения, которая в определенном отношении влияла на характер их будущей деятельности» [Лотман; 2000, с. 234].

Традиция формирования представлений об идеальном правителе, внедрения в общественное сознание образа идеального правления как олицетворения «тишины» и благополучия продолжилась в русской культуре и литературе в XVIII — начале XIX вв. Можно предположить, что в несколько измененном виде она и сейчас присутствует в нашей культуре. Проследить ее функционирование стало возможно с помощью топоса, содержащего и сохраняющего различные смыслы, передающего их новым поколениям, являющегося незаменимым мобильным способом развертывания мысли и соответственно текста, посредством которого может быть описано культурное пространство и отражение представлений о мире.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1957.
2. *Булгакова А. А.* Топика в литературном процессе. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы. 2008.
3. *Грибоедов Ф. И.* Истории о царях и великих князьях земли Русской//Памятники древней письменности. Т. CXXI. СПб, 1896.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1956.
5. *Державин Г. Р.* Сочинения. Новая библиотека поэта. СПб, 2002.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. М., 2003.
7. *Ломоносов М. В.* Стихотворения. М.: Советская Россия, 1984.
8. *Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII — нач. XIX вв. // Из истории русской культуры. 2 изд. Т. 4. М., 2000.
9. *Панченко А. М.* Русская культура в канун Петровских реформ. СПб: Юна, 1999.
10. *Пушкин А. С.* Сочинения в 3 томах. Т. 1. М. : Художественная литература, 1985.
11. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957.
12. *Прокопович Ф.* Сочинения/ Под ред. И. П. Еремина. М.-Л., 1961.

Поступила в редакцию 10.02.2014

Ю. А. РОСТОВЦЕВА

КУЛЬТУРНЫЕ ПОДТЕКСТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ УТОПИИ XVIII ВЕКА: ЛЕВШИН И ЧУЛКОВ

Статья посвящена анализу двух литературных утопий конца XVIII века: «Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве» В. А. Левшина (1784) и «Сон Кидала» М. Д. Чулкова (1789). Произведения рассматриваются, прежде всего, с точки зрения особенностей изображения идеального государства. Автор пытается «вскрыть» те культурные подтексты, которые могли повлиять на создание образа земного рая — утопической идеальной страны.

Ключевые слова: В. А. Левшин, М. Д. Чулков, литературная утопия, мотив, земной рай, золотой век.

В настоящем исследовании речь пойдет о мотивной структуре двух утопических текстов: «Новейшем путешествии, сочиненном в городе Белеве» В. А. Левшина и «Сне Кидала» — фрагменте фантастической повести в составе «Пересмешника» М. Д. Чулкова. Выбор в качестве объекта исследования этих произведений не случаен. Идеальные государства, изображенные авторами, находятся на Луне, куда главный герой попадает в сонном видении. Для филологической науки подобная постановка проблемы не является новой. Наиболее значительный вклад в данном направлении представляет собой исследование В. В. Сиповского, показавшего влияние на утопические тексты Левшина и Чулкова сочинений Вольтера, Монтескье, Руссо и некоторых русских писателей эпохи Просвещения (Сиповский, т. 1, 1909, 1910). С. Л. Бер в своей книге «The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture» [Baerh, 1992, p. 128–133] подробно рассматривает каждый из этих утопических образов. Однако его анализ носит преимущественно дескриптивный характер и не учитывает аспект влияния других произведений. Левшинскую утопию автор анализирует, например, в связи с историческими условиями современной писателю екатерининской России. Тот же подход можно отметить и в статье французского исследователя Дж. Брёжара «Фрагменты утопии в русской литературе XVIII веке» [Breuillard,1984, 56 (1), p. 17–31]. Исследование любопытно, кроме того, тем, что ставит утопию Левшина в один ряд с фантастическим романом Сирано де Бержерака «Иной свет, или Государства и империи Луны»,

объясняя фантастический компонент — полет на Луну — как некий вызов, с одной стороны, теории всемирного тяготения И. Ньютона и, с другой, — философской идее антропоцентризма [Ibid, p. 19]. В большинстве других случаев ученые склонны усматривать в произведении масонский подтекст и объяснять идиллическое устройство Луны с помощью «оригинальных идей философской антропологии русского масонства».

Гораздо менее изучена чулковская утопия «Сон Кидала». Анализ произведения представлен в упомянутой монографии Бера, однако его интерпретация носит по преимуществу исторический характер. По мнению ученого, «Чулков и Левшин превозносят исключительность национальных традиций России в достижении грядущего рая более, чем значение западноевропейских» [Baerh,1992, p. 131]. Более подробный анализ данного текста содержится в первом томе фундаментального труда Сиповского «Очерки из истории русского романа» (Сиповский, т. 1, 1910), в котором исследователь рассматривает влияние на чулковский текст библейской и античной мифологии. Таким образом, культурный подтекст указанных сочинений — тема, сравнительно мало изученная в литературоведении. В этой связи попытка «вскрыть» слои, лежащие в основе мотивной структуры каждого из указанных произведений является актуальной научной проблемой. В данной работе я остановлюсь на мотивике данных текстов, с помощью которых попытаюсь выявить те культурные токи, которые (в конечном итоге) послужили созданию образа каждого из утопических государств.

Страна, описанная в «Новейшем путешествии», имеет довольно близкие литературные корни. В начале 80-х годов XVIII в. Левшин пишет «Письмо, содержащее некоторые рассуждения о поэме г. Вольтера “На разрушение Лиссабона”, написанное к приятелю г-ну З***». Автор «Письма…» критикует вольтеровскую идею о том, что «нет провидения, а все на свете идет случайно» [Левшин, 1996, с. 221]. В Письме довольно четко расставлены акценты. По мнению его автора, «Волтер погрешил» и справедливость на стороне Руссо. Автору близки не только те рассуждения женевского мыслителя, которые сводятся к проблеме теодицеи, но и в б*о*льшей степени его мысли о вреде наук и пользе добродетели. «…Наши души развратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства. Можно ли сказать, что это несчастье свойственно лишь нашему веку? Нет, господа, беды, вызванные нашим ненужным любопытством, стары, как мир» [Руссо, 1969, с. 14]. Левшину близок агностицизм Руссо. Вслед за философом он указывает на развращающее действие любознательности для нравственной природы человека.

> «Рассуждать о ненужных вещах, и которыми ни склонности наши не делаются совершеннее, ни нравы поправляются, ни обществу услуги оказываются, есть уклонение от истинного пути или вредное амедление в нужной дороге, ибо вместо сего могли бы мы предпринять что-нибудь полезное» [Левшин, 1996, с. 223].

Те же идеи имеют место и в повести 1784 года «Новейшее путешествие». Сосредоточив все внимание на внутреннем устройстве «лунной тверди», Левшин с особой силой разрабатывает мотив вредоносности познания. С точки зрения писателя, построить идеальное общество можно лишь благодаря

отказу от ненужных знаний и бесполезных занятий. Одним из таких дел, по мнению одного из лунных правителей, является наука.

> «Исследовать подробно неизвестное, а наиболее постигать невозможное , поставляется у нас крайней глупостью… Потому земледелие и скотоводство сочтено у нас одним упражнением, кое человеку предоставлено: ибо оное ему необходимо. Прочие же науки, кои начали было изобретать люди, не любящие трудов, отвержены…» [Левшин, 1787, ч. 13, с. 162].

Фантастический мир Левшина находится на Луне, но хронологически может быть отнесен к далекому «золотому веку». Античные мотивы появляются в описании лунного пространства одни из первых. Увидев издали эти земли, главный герой с восторгом отмечает:

> «Луна населена!. . . Боже мой! Здесь такие же человеки!. . Они имеют свои нужды: вот пахарь, чредящий свою землю…Се пастухи с стадами!. . Кажется, что **златый век** здесь господствует…Завидное состояние! Кажется, одни радостные звуки свирелей провождаются к ушам моим…» [Левшин, 1784,ч. 13, с. 151]

Характеристика донаучного периода **античной истории** как одного из самых лучших этапов в нравственном развитии человечества также может быть связана с указанным «Рассуждением…» Руссо.

> «…Науки, искусства и диалектика все же восторжествовали: Рим переполнялся философами и ораторами военная дисциплина оказалась в пренебрежении; к земледелию стали относиться с презрением… *С тех пор, как среди нас начали появляться ученые*, — говорили их собственные философы, — *добродетельные люди сокрылись*» (курсив источника. — *Ю. Р.*) [Руссо, 1969, с. 17–18].

Следует отметить, что отрицая научные занятия, лунатисты считают единственным достойным видом деятельности скотоводство и земледелие. «...Земледелие и скотоводство сочтено у нас одним упражнением, кое человеку предоставлено: ибо оное ему необходимо. Прочие же науки, кои начали было изобретать люди, не любящие трудов, отвержены…» [Левшин, 1784, ч. 13 с. 163]. В этом отношении выводы Левшина созвучны «Рассуждениям…» Руссо и одновременно поразительно отличаются от восприятия идей «женевского философа» большинством русских мыслителей эпохи Просвещения. «Правда, что земледелие и скотоводство всего нужнее для нашего существования; но можем ли занять ими все часы свои?» — парировал в ответ на «Рассуждение…» Н. М. Карамзин в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении». Аналогичные замечания были высказаны П. С. Потемкиным в его «Предисловии к “Рассуждению о науках и искусствах” Ж. Ж. Руссо», в котором автор, кроме того, подвергает критике положение философа о превосходстве первых веков Рима.

> «Из всех времен, которые ставит г. Руссо блаженными, предпочитает он первые веки Рима. Тогда Науки были презренны, но человеческий род терпел, может быть, вдвое против нынешнего… Вместо что науки, вкореняясь в человеческие умы, показал, что должно спасать род человеческий от напрасной смерти и щадить жизнь оного так, как самый драгоценнейший дар; которое рассуждение может быть тогда совсем не приходило в разум» [Потемкин, 2005, с. 86].

«Русские мыслители, увлеченные шествием России по пути Просвещения, — отмечает А. А. Златопольская, — не принимали в целом руссоистскую критику наук и искусств, часто полагали эту критику одним из софизмов Руссо… Для утопических проектов русских мыслителей, — продолжает автор, — характерно представление о естественном человеке не как о дикаре, но как о *земледельце, живущем в обществе, и в то же время пользующемся плодами наук и искусств*» (курсив мой. — *Ю. Р.*) [Златопольская, 2003, с. 165]. В другой статье, посвященной рецепции идей Вольтера и Руссо авторами XVIII – начала XIX вв., также отмечено, что «мысли Руссо… либо кажутся русским мыслителям парадоксальными, либо представляются опорой невежества. И здесь они являются скорее союзниками Вольтера, чем сторонниками Руссо. В то же время Руссо является союзником тех, кто опирается на религиозную традицию, против крайностей Просвещения, против нигилизма и религиозного скептицизма» [Овчинникова, Златопольская, 2001,с. 179]. В данном контексте представляет несомненный интерес идейное своеобразие повести Левшина, которая является компиляцией взглядов «плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита». С одной стороны, лунатисты отвергают науки и искусства, почитая земледелие и скотоводство за единственно достойный и добродетельный труд; с другой же — блаженство их жительства заключается в отсутствии монахов и молитвенных домов. Последнее (как и ряд других деталей) заимствовано Левшиным из вольтеровского «Кандида». Жители описанной им идеальной страны с гордостью отмечают, что у них «нет монахов, которые поучают, спорят, управляют, строят козни…» [Вольтер, 1954, с. 142]. Для героев обеих повестей райское достоинство как лунного города, так и Эльдорадо заключается, прежде всего, в отсутствии правоверных и простоте религиозного служения.

«Мы ничего не просим у него, — сказал добрый и почтенный мудрец, — нам нечего просить у него; он дал нам все, что нам нужно; мы благодарим его непрестанно» [Вольтер, 1954, с. 142].

«Довольно, что мы признаем предметы всемогущего творца, создавшего все сии чудесные предметы, ежеминутно встречающиеся глазам нашим, и отнюдь не сомневаемся, чтоб причина им была, кроме всесильной воли бога» [Левшин, ч. XIII, 1784, с. 162].

Следующей общей чертой является политическое устройство упомянутых государств, территория которых управляется мудрыми старцами. Сходство наблюдается во внешнем облике домов, сделанных из золота и драгоценных камней и в том равнодушном отношении, которое жители того и другого «земного рая» имеют к этой «грязи и камням».

Образ золотого века можно объяснить и с помощью более глубинных, античных «культурных токов». XVIII век отмечен огромным интересом к античным традициям, появляется «множество работ, посвященных изучению мифологии Древнего мира, истории религий, к которым обращались Д. С. Аничкова, М. Д. Чулков, В. А. Левшин» [Артемьева, 1996, с. 291]. И в этом смысле подобное объяснение природы оправданно куда более, чем замечание Сиповского о том, что мотив земледелия и скотоводства как одна из особенностей жизни людей «золотого рода» восходит к «Кандиду» Вольтера [Сиповский, т. 1, вып. 1, 1909, с. 90]. В действительности, описанное

французским писателем Эльдорадо представляет мало общего с «земным раем», воспетым греческими и римскими авторами. Как истинный поборник просвещения Вольтер ставит идеальное устройство утопической страны в неразрывную связь с «дворцом наук» и «галереей, наполненной математическими и физическими инструментами». Это справедливо не только для философской повести автора, но и для фантастического «Микромегаса», описывающего путешествие главного героя на Сатурн. Идиллическая жизнь земледельцев и пастухов на лоне природы как восходящий к античности сюжет не раз становилась предметом словесного творчества. Известно, что писатели Античности, воспевающие золотое время и золотое поколение людей, этой темы не разрабатывали. Скорее, напротив, в первооснове своей данный миф связывал блаженство людей «златого века» с тем, что они не имели нужды ни в обработке земель, ни в содержании скота. Так, согласно Гесиоду, представители «золотого рода» жили «не зная трудов» и проводили жизнь в пирах.

«…Недостаток
Был им ни в чем не известен.
Большой урожай и обильный
Сами давали собой хлебодарные земли. Они же,
Сколько хотелось, трудились, спокойно сбирая богатства.

«Труды и дни», 110–120

Присутствие модальности «**сколько хотелось**, трудились» указывает на то, что труд (в данном случае — собирание плодов) не имел вынужденного характера (добывание пищи), был разновидностью приятного времяпрепровождения. С б*о*льшей силой те же мотивы разрабатывают Вергилий и Гораций. Так, в четвертой эклоге «Георгик» помимо привычного для описания этого периода природного изобилия присутствуют фантастические образы дуба, сквозь кору которого сочится росистый мед, козы, несущей домой отягченное вымя и даже барана, шерсть которого сама собой может окрашиваться в тот или иной необходимый цвет.

Освободит и волов от ярма хлебопашец могучий;
Шерсть не будет хитро различной морочить окраской, —
Сам, по желанью, баран то в пурпур нежно-багряный,
То в золотистый шафран руно перекрашивать будет,
И добровольно в полях багрянец ягнят принарядит.

Эклога IV, 40–45

Те же мотивы использует в 16 эподе Гораций. Описывая бедственное политическое состояние Италии, он призывает читателей бежать на поиски омываемой океаном «земли блаженных».

Где урожаи дает ежегодно земля без распашки,
Где без ухода вечно виноград цветет,
Завязь приносят всегда без отказа все ветви маслины
И сизым плодом убрана смоковница;
Мед где обильно течет из дубов дуплистых, — где с горных
Сбегают высей вод струи гремучие.

Без понуждения там к дойникам устремляются козы,
Спешат коровы к дому с полным выменем;

Эпода 16, 40–50

Блаженство «золотого века» Левшина, напротив, находится в неразрывной связи с физическим трудом его утопических жителей. Не случайно в оценке героя словосочетание «златый век» соседствует с описанием пахаря, обрабатывающего землю, и пасущего стадо пастуха. Очевидно, что в художественном мире Левшина этот античный образ связан не с отсутствием труда как такового, а с выборочностью его характера (земледелие и скотоводство). Примечательно, что лунатист, побывавший на Земле и узнавший ее историю, описывает первые века человечества также как идиллический мир земледельцев и пастухов:

> «Когда обитатели на земли еще не размножились; тишина возмущалась редко. Плоды земные избыточествовали… Не видно было **кроме земледельцев и пастырей**; работали, или веселились; и сие малое течение времяни осталось у них в памяти под имянем *златаго века»* [Левшин, ч. 14, 1784, с. 15-16] (курсив источника. — *Ю. Р.*)

Как видно из примера, сказание о первых днях землян имеет мало общего с библейской историей. С позиции хронологии место ветхозаветного Эдема занимает «золотой век». Но и с «каноническим» описанием античного «рая» совпадений в данном случае не так много. Locus communis является только мотив изобилия земных плодов, в остальном Левшин следует более поздним, рационализированным трактовкам мифа о «золотом веке», которые получили широкое распространение в сочинениях греческих философов. Последние, разрабатывая по преимуществу этическую сторону мифа, довольно редко уделяли внимание изображению занятий «золотого рода» людей, описывая, прежде всего, их добродетели. Но и в том случае, когда тема физического труда в жизни этого рода людей находила в философских сочинениях свое отражение, она была в неразрывной связи с идеей нравственного совершенства. Так, живший в третьем столетии до Рождества Христова стоический поэт Арат ставит разнообразие благ, которыми изобиловало золотое поколение, в прямую зависимость не только от их занятий, но и добродетельной жизни.

Жизнью простой они жили. Суровое море лежало
Не у земли их, товар не везли корабли издалека;
плуги, волы и она, госпожа, досточтимая в людях,
все человеку давали, что нужно для жизни
законной.
В пору, пока на земле поколение жило Златое,
не покидала ее **Справедливость**.

«Явления», 110–115

В указанном отрывке «плуги», «волы» и богиня справедливости (Дике) в равной мере упомянуты как источники и податели всего необходимого для «законной», беспорочной жизни. Среди представителей «золотого века» Луны также ценится добродетель, но не является заслугой отдельной личности. Обязанности в лунном городе распределены таким образом, что попечение о нравственном здоровье жителей является заботой старцев — правителей

семейств, иначе именуемых мудрецами. В этом Левшин вновь уподобляется греческим философам и не столько Платону, описывающему идеальное государство с философами-правителями во главе, сколько Посидонию, для которого этическая сторона мифа о «золотом веке» напрямую была связана с мудрым правлением. До нас не дошли оригинальные произведения автора, но его взгляды по данному вопросу подробно изложены Сенекой в одном из писем к Луцилию.

> «**В том веке, который зовут золотым, по мненью Посидония, царствовали мудрецы.** Они не допускали драк и защищали слабейших от сильных, они убеждали и разубеждали, показывая, что полезно, что нет. Их дальновидность заботилась о том, чтобы соплеменники ни в чем не знали недостатка, мужество отражало опасности, щедрость одаривала и украшала подданных. Править значило не властвовать, а исполнять обязанность. Никто не пробовал свое могущество на тех, кто это могущество создал, и ни у кого не было ни желания, ни причины творить обиды; все так хорошо слушались хорошего правителя, что самое сильное, чем царь грозил ослушникам, был уход от власти».
>
> Письмо XC

Обращение Левшина к теме «золотого века» можно объяснить и с помощью масонской философии. Как известно, пропаганда масонских идей печатным словом была одной из наиболее важных задач, которые ставили перед собой русские масоны. «Более того, литература и в том числе художественная, стала главным путем распространения масонских идей в русском обществе, ибо ложи не могли и не должны были пропагандировать эти идеи публично» [Сахаров, 2000, с. 23]. При этом «золотой век» был для русских «братьев» неким вершинным идеалом. «Масонский Золотой век, — отмечает Всеволод Сахаров, — оказывается не только позади, но и впереди, в послеисторическом будущем, где времени больше не будет, в вечном царстве света и всемирного братства, а «водители» масонской толпы стремятся повести «братьев» в новый рай на земле, в Золотой век справедливой богини Астреи» [Сахаров, эл. ресурс]. Тема «златого века» — неотъемлемый атрибут старинной масонской песни, имевшей широкое распространение в русских ложах еще и в начале XIX столетия.

Когда любовь **в златые веки**
Блистала всем в своей красе
И в братстве жили человеки,
Тогда масоны были все

[Соколовская, 1916, с. 444].

«Золотой век» выступал в масонской поэзии и как символ грядущей совершенной жизни, которой можно достичь в братстве. Так, Магазин свободно-каменьщической под 1784 содержит стихотворение «Новопринятому брату», в котором будущему каменщику предлагается оставить тленность и суету мира в обмен на совершенство «златого века».

Ты найдешь совершенство
Обретши век златой,
Согласие, блаженство
И истинный покой

[Магазин свободно-каменьщической, 1784, т. 1, ч. 1, с. 133].

Именно поэтому, на мой взгляд, данный миф используется писателем-масоном в более поздней, этической обработке. Для Левшина, как и для греческих философов, основа блаженства «золотого поколения» людей заключается не в материальном изобилии или гедонизме, но в добродетельной жизни и мудром верховном правлении.

Утопическая идея земного рая — златого века богини Астреи выражалась у вольных каменщиков прежде всего в «стремлении ко всемирной масонской монархии» [Сахаров, 2000, с. 19]. Подобные взгляды присутствуют и в «Новейшем путешествии». Так, верховная власть в «лунной империи» распределена таким образом, что над каждой семьей есть свой отец-правитель. Удивляясь премудрому устройству такого правления, главный герой землянин Нарсим, тем не менее, высказывается в пользу единовластия. Так как в каждой семье есть свой «природный властитель», то и для «общества, из многих семейств состоящего, должен быть один поставлен начальником» [Левшин, 1784, ч. 14, с. 25]. В этом смысле описанный Левшиным идеальный лунный город с отцом-правителем во главе является, конечно, моделью будущего всеобщего царства справедливости.

Масонская философия помогает объяснить и присутствие у Левшина так называемых руссоистских мотивов. Для русского масонства культ женевского философа вообще имел довольно большое значение. Этот культ, по словам Г. В. Вернадского, «продолжался в близких масонству кругах как прочная традиция русскаго масонства, и в XIX веке» [Вернадский, 1917, с. 116]. В Румянцевском Музее хранится сборник выписок из уважаемых среди русских каменщиков сочинений под названием «Орган Духовный», который наряду с изречениями Эккартсгаузена, Лабзина, Павла Голенищева-Кутузова заключает в себе и высказывания женевского мыслителя. Философия Руссо была близка русским «братьям», прежде всего, своей идеей о некогда прекрасном естественном человеке, утратившим в себе эту красоту благодаря приоритету искусств и наук в его жизни. Однако в интерпретации русских масонов это идея приобретала иной, мистический смысл. С мыслью об утраченной добродетели стало связываться представление о потере истинного донаучного знания. «Идеям царства разума и прогресса, — по замечанию В. Сахарова, — масоны противопоставили эсхатологическое учение о повреждении разума и падении некогда идеального, обладавшего полным знанием человека» [Сахаров, эл. ресурс]. «Разум наш, — говорил на лекциях духовный вождь русского масонства профессор И. Г. Шварц, — будучи изощрен бесполезными науками и подкрепляем самолюбием, или надеянием на свои способности, увеличивает воображение, которое удобно приводит человека и к совершенному добру и к совершенному злу» [Шварц, 1813, с. 85].

В 1889 к образу лунного рая обращается другой представитель литературы XVIII в. М. Д. Чулков. «Сон Кидала», в котором изображена идеальная лунная страна, — несамостоятельное произведение и является частью одного из самых популярных романов писателя «Пересмешник, или славенские сказки». Как отмечал Д. Д. Благой, «Пересмешник” резко выделяется из всей предшествующей ему нашей печатной литературы XVIII в. своей демонстративно-антидидактической установкой» [Благой, 1945, с. 265]. В Предуведомлении к своей «безделице» автор отмечает:

«В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы» [Чулков, 1992, с. 7].

Любопытно отметить, что и сам образ человека в «Пересмешнике…» существенно снижен.

«Человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся: ибо все мы подвержены смеху и все смеемся над другими» [Там же, с. 8].

«Ирония Чулкова основывается на новом, более практичном, чем у просветителей и писателей-классицистов, знании человеческой натуры» [Лебедев, 1982, с. 214]. Последнее задает особый, пародийный тон художественного повествования. Автор, например, нарочито снижает «высокие» идеалы XVIII в., описывая современную ему действительность глазами выходцев из низкого сословия. Так, один из его героев Балабан, купив сочинения просветителей, затем, так и не поняв, что с ними делать, распродает и приобретает «черный тавтяной мантилет», «асалоп» и «стеганую исподницу и пуху для двойной постели». Отсюда, отмечает Е. Н. Лебедев, вовсе не значит, что Чулков хотел опорочить упоминаемых им Кантемира и Тредиаковского, сочинения которых пришлись не по вкусу его герою. «Просто он вывел на страницах своих романов нового героя, в чьем внутреннем мире нравственные рекомендации писателей-классицистов обретали совершенно неожиданную жизнь» [Там же, с. 216]. И, несмотря на то, что античные мотивы являются в «Пересмешнике» как бы сквозными, общая ироническая направленность повествования подчиняет себе и такие образы как обитель блаженных («елисейские поля») и царство теней — семантически тождественное греческому тартару. По утверждению Сиповского, на литературную сторону повестей Чулкова оказала сильное влияние библейская мифология [Сиповский, 1910, с. 130]. «Картина подземного царства — ада, где мучатся грешники» восходит к христианской традиции описания загробного мира [Там же, с. 131]. Однако с этим утверждением едва ли можно согласиться. Изображение ада как «ужасного обитания теней» и рая, который сам Чулков определяет как место «где души праведных наслаждались совершенным спокойствием до тех пор, пока оне не возвращались для оживотворения других тел» [Чулков, с. 291], — *Поля Елисейские* — служит подтверждением того, что античные, а не библейские сюжеты легли в основу повествовательной структуры романа. В этой связи вывод исследователя о том, что рассуждение о посмертной участи героев («*наслаждаются сладким упокоением в блаженных Елисейских полях*») «отзывает церковностью» выглядит тем более противоречивым. В действительности именно мифология древних греков является определяющей не только для описания картин загробной жизни, но и для изображения досуга и праздников персонажей Чулкова. В подобной «контаминации» заключается художественное своеобразие романа.

«…смесь сия была причиною тому, что славяне ходили в храмы греческих богов, приносили им жертвы и просили их покровительства. Так же и греки делали, когда находились в наших странах, но славяне всегда употребляли их на украшение всяких мест» [Чулков, с. 147].

Как следствие, присутствие в «Сне Кидала» мифологем («золотые веки» и «елисейские поля») не представляется случайным. Но и в этом случае автор остается верен заявленной в Предуведомлении писательской манере: вопреки скрытой идеологичности всякого утопического произведения, мир, описанный Чулковым (в отличие от мира Левшина), отличается комизмом, а не дидактикой. Не случайно образ «нового света» существенно «снижен», дан «с позиций прагматического сознания “третьего сословия”».

> «Кидал, оставшися тут, трепетал от радости и не знал, на какой предмет устремить свои очи. Все казалось для него прелестно; и что он ни видел, все было удивительно, все ново и все еще им никогда не видимо. Все играло в его глазах, и все старалося приводить его пред другим в большее удивление. Одним словом, весь сей **новый свет** казался ему далеко превосходящим и **самые блаженные поля Елисейские**» [Чулков, 1992, с. 259].

Особенность авторской рецепции античного образа (Елисейские поля) проявляется в контексте. Это не свойственное традиции описания загробной жизни обилие оценочных слов («прелестно», «удивительно», «ново»), глагольных конструкций («играло», «старалося приводить в…удивление» и пр.). Примечательно, что, например, Гомер создает описания Элизиума — обители блаженных — посредством отрицания негативных образов. Ср.:

> «Где пробегают светлó беспечальные дни человека, где **ни метелей**, **ни ливней**, **ни хладов зимы** не бывает; где сладкошумно летающий веет Зефир, Океаном с легкой прохладой туда посылаемый людям блаженным».
>
> Одиссея, IV, 562–569

Еще более «неканоническим» является контекст, в котором Чулков упоминает о «золотом веке» человечества.

> «Красавица… и не только что всё свое имение, но и сама отдавалась в волю незнакомого чужестранца. Кидал удивлялся сему чрезвычайно и думал, что принесен он в такое место, где обитают **золотые веки**, в чем и не обманулся»
>
> [Чулков, 1992, с. 261].

Известно, что в описаниях «золотого века» и «золотого рода» людей античные поэты подобных мотивов не развивали. Однако такие коннотации возникали сами собой при осмыслении мифа о золотом веке в контексте широко распространенных в западной литературе XVII–XVIII вв. историй о земном рае и «добром дикаре». «Изумительные пейзажи», «красота туземных девушек», «сексуальная свобода» — составляющие элементы литературы о добрых дикарях, — согласно точке зрения М. Элиаде, явились отражением бессознательного западного человека с его жаждой условий Эдема [Элиаде, эл. ресурс]. В этом смысле Чулков развивает, скорее, современную ему западную гедонистическую трактовку мифа.

Общей теме райского места подчинены и библейские мотивы описания идеальной страны. Один из лунных пейзажей, по словам Бера, представляет собой первозданную красоту Эдема — поле, на котором ядовитые и хищные звери не вредят друг другу, утучняясь сочной полевой травой и оживотворяясь солнечными лучами [Чулков, 1992, с. 259]. Не трудно разглядеть в этом описании аллюзию на ветхозаветное пророчество о земле обетованной.

«и пастися будут вкупѣ волкъ со агнцемъ, и рысь почіетъ сл козлищемъ, и телецъ и юнецъ и левъ вкупѣ пастися будут, и отроча мало поведет я. И волъ и медведь вкупѣ пастися будутъ, и вкупѣ дѣти ихъ будутъ, и левъ аки волъ ясти будетъ плевы: и отроча младо на пещеры аспидов и на ложе изчадій аспідскихъ руку возложитъ: и не сотворят зла…

(Ис. 11: 6–9).

«Увидев народ, весьма много испужался: ибо между оного и во всяком месте ходили и лежали ехидны, аспиды, василиски, крокодилы, тигры, львы и леопарды, также скот и дикие птицы, и никто друг другу не вредил. Великое удивление поразило его разум, и он не знал, как о том подумать» [Чулков, 1992, с. 260].

Стоит отметить, что образы «золотого века» и земли обетованной у Чулкова служат символом идеального общества, но сами по себе, в отличие от аналогичных образов левшинского текста, нагрузки смысловой не имеют. Напротив, они предельно эмблематичны. Так, увиденные героем деревья и воды лунной земли, по словам рассказчика, «покрыты были все птицами, которые, осязаяся крыльями, играя между собою и ныряя в водах, **изображали тем, что оная твердь во всем изобиловала**» [Чулков, 1992, с. 259]. Последний пример служит неким ключом к художественному замыслу автора. Райские образы действительно только изображают собой что-либо, служат художественным инструментарием; так как, появляясь в тексте как элемент оценочного суждения главного героя, они заведомо «развенчаны», даны сквозь призму взглядов чуждого серьезности «мелкотравчатого сочинителя». Это же наблюдение справедливо и для всего текста «лунной» утопии, которая, на мой взгляд, неправомерно расценивается Е. А. Бондаревой как попытка создать «некий идеальный образ новой формы общежития, направленной ко взаимному удовлетворению материальных и духовных нужд её участников, структура которой исключает эксплуатацию человека человеком» [Бондарева, 1982, с. 155]. С помощью «игры с материалом», заключенной в иронии и самоиронии, авторских отступлениях, развитии сюжета Чулков, по словам Джино Ситран «показывает все стороны современности» [Sitran, 1982, p. 426]. Многие из этих сторон нашли свое отражение и в описанной автором утопической «лунной тверди». Этот фантастический эпизод, «пронизанный идеями века Просвещения об общем счастье, братстве, равенстве, о царстве разума и знаний, питается мощной европейской… и национальной просветительской традицией» [Калашникова, 2013, с. 206]. Однако, как отметила В. С. Нечаева, писателю свойственен выраженный национализм — «отвращение к иностранной речи». «Отвращение к иностранной речи, которым запечатлен весь роман, обусловлено ненавистью автора к иностранцам, которые для него сливаются с враждебной для него группой дворянства» [Нечаева, 1928, с. 25]. Это наблюдение, несмотря на некоторую категоричность, справедливо и для созданного Чулковым образа идеального утопического государства, для которого автор использует западные просветительские идеи, в том числе теорию «естественного человека» Руссо. Описывая место наук в идеальном лунном обществе, он явно полемизирует с философом. Главный герой, идя к ученым лунатикам, воображает себе, что «они таковы же, как и земные философы». Но меняет образ своих мыслей, увидев, что «сколь высоко их понятие, столь и жили они богоугодно» [Чулков, 1992, с. 261]. Его мудрец,

в отличие от старца Левшина не только не гнушается научных познаний, но и в полноте обладает ими. В воззрениях своих он не одинок. По словам гражданина, ремесленника роду деятельности, на Луне «**суть**…**люди ученые**, оные могут уведомить… подробно и представят все, о чем ты знать захочешь» [Там же]. Кроме того, на лунной «тверди» есть долина «здравого рассуждения», куда приходят желающие получить телесное лекарство в виде некоторых составов и душевное в виде книг для чтения. Очевидно, что Чулков развенчивает взгляды «земных философов» и критика познания представлена им в пародийном ключе. Так, лунные мудрецы считают научные занятия бесполезными, но почитаются остальными «лунатиками» за широту своих знаний. Кроме науки самопознания, по словам Гнамола, жители Луны в другой не нуждаются, однако для исцеления души прибегают к чтению книг. Чулков показывает, что мнения о науках самих мудрецов и рядовых граждан расходятся. И критика необходимости познания при этом исходит от первых. В этом противоречивость взглядов мудрецов, как, впрочем, и «земных философов». В предельно редуцированном виде имеют место в описании идеальной страны идеи о «естественном человеке». Не называя земледелие и скотоводство единственным достойным видом деятельности, мудрец Чулкова, тем не менее, подобно старцу Левшина, считает занятия науками бесполезными, а «выдумывальщиков» нового — людьми вредными.

> «Выдумывальщики чего-нибудь нового ненавидимы у нас так, как и преступники, и для того никогда оных и не бывает» [Чулков, 1992, с. 262].

Образ мудреца Чулкова вообще достаточно противоречив и неоднозначен. Критикуя науки, Гномол, первый среди мудрецов во всей лунной тверди, одновременно прославляем другими как за свои добродетели, так и за свою ученость. Он же в разговоре с Кидалом обнаруживает познания в астрономии, которые на фоне описанного Левшиным примитивного общества выглядят просто сверхъестественными.

> «Твердь сия, — отвечал Гнамол, — называется Луною, сколько же она имеет расстояния от Земли, о том мы не известны: ибо **воздушного пути** невозможно измерить чтоб в чём-нибудь не ошибиться; догадкою кладём мы что сия планета ближе всех к **Земле** и **служит** ей **спутником»** [Там же].

Очевидно, что этот образ не имеет ничего общего и с мудрецом Платона, так как философы последнего хотя и пользуются уважением среди общества, однако одновременно являются и его правителями, в то время как в стране, описанной Чулковым, правит некое «высшее существо». При этом автор действительно описывает идеальное с точки зрения внутреннего устройства государство. Государство, в котором нет частной собственности, нет иного труда, кроме того, который был бы непосредственно связан с жизнеобеспечением. На Луне отсутствует торговля: все необходимое жители получают посредством естественного обмена. Нет нужды и в законах, и «не слыхали о правах». Как и в случае с главным героем Левшина первое, что поражает Кидала — отсутствие у «лунатиков» стражи. Нельзя сказать, что автора не интересует моральная сторона идеального общества, однако установка на развлекательность, заявленная в Предуведомлении, создает определенный стилистический канон, общий для всех вставных повестей. Как следствие,

зачастую «Чулков начинает свое повествование в нарочито приподнятом «высоком штиле» специально для того, чтобы тут же снизить его, переводя условно-литературный жаргон на обыкновенный человеческий язык» [Благой, 1945, с. 266]. Тот же принцип «развенчивания» можно заметить и в идейно-художественной структуре «Сна Кидала». Жители Луны стараются познавать того, кто создал Вселенную, и покорять пристрастия собственному своему разуму. В этом писатель следует популярным философским и этическим учениям эпохи, но тут же снижает роль религии, отмечая, что для излечения от душевных недугов придуманы специальные вещества, которые принимаются внутрь как обычные лекарства. Таким образом, можно, например, преодолеть «жадность ко богатству» или воздержаться от «подношения выше меры».

Рассмотренные примеры позволяют сделать некоторые выводы. Для описания идеальных государств и Левшин, и Чулков используют похожие группы мотивов, среди них можно выделить античные, библейские и руссоистские. Это, прежде всего, восходящий к *античной* поэзии образ «золотого века», заимствованный из Священного Писания образ обетованной земли. Присутствуют в утопиях и так называемые *руссоистские* мотивы «идеального общества» и «естественного человека». В этой связи несомненный научный интерес представляет собой интерпретация тех из них, которые в одном случае являются элементом мировоззрения пытливого и образованного героя, а в другом — элементом картины мира человека «низшего сословия», «мелкотравчатого сочинителя». И в том и в другом случае мотивика подчинена одной художественной идее — показать идеальное государство, некий «аналог» земного рая. Особое место при этом занимает миф о «золотом веке», который осмысляется как исторический (блаженное время первых жителей Земли); или географический («райский» уголок, пространственно удаленное или недосягаемое в силу своей ирреальности пространство)[1]. Сопоставление художественных текстов двух писателей-утопистов XVIII века в контексте идей, господствующих в культурной атмосфере периода, дает нам картину восприятия популярных для того времени идей представителями интеллектуальной элиты (изобретатель Нарсим), с одной стороны, и выходцами из «низкого сословия» («мелкотравчатый сочинитель» Чулкова) — с другой. В этом смысле идеальное лунное государство *Левшина-и-Чулкова* является энциклопедией русской жизни эпохи «мечтательного утопизма», характеризуя которую В. Г. Флоровский писал: «*Век Разума* (здесь и далее курсив мой.— *Ю. Р.*) или *Царствие Божие*, — но под разными именами все ожидали вновь *золотого века*… *Дева Астрея* вернется…*Земной Рай* снова откроется. «Тогда сойдет на землю истинный Новый Год… Это была полоса теократического *утопизма*» [Флоровский, 2009, с. 102].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Baerh S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford University Press. Stanford. California, 1992. P. 128–133.

[1] Впервые, насколько мне известно, классификация мифа о «золотом веке» на исторический и географический была предложена О. Базинером [Базинер, 1902].

2. *Breuillard J.* Fragments d`utopies dans la litterature russe du XVIIIe siecle. Levsin et Xeraskov. Revues des Etudes Slaves. 56 (1), 1984.

3. *Sitran G.* M. D. Čulkov: une bourgeoisie à demi-assumée // Revue des etudes slaves. Vol. 54 (3). Paris, 1982. pp. 419–435.

4. *Артемьева Т. В.* История метафизики в России XVIII века. СПб., Алетейя. 1996.

5. *Базинер О.* Идея о прошедшем и будущем золотом веке человечества // Русская мысль. Ежемесячное литературно-политическое издание. Кн. XI. М., 1902. С. 1-34.

6. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1945.

7. *Бондарева Е. А.* Социально-экономические взгляды и просветительская деятельность М. Д. Чулкова (к проблеме вклада демократической интеллигенции в культуру русского Просвещения). дисс... к.и.н. М., 1982.

8. *Вернадский В. Г.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Петроград, 1917.

9. *Вольтер.* Философские повести. Государственное издательство художественной литературы. М.,1954.

10. *Зеньковский В. В.* История русской философии. Т. I. Париж, 1989.

11. *Златопольская А.* А. Потерянный рай естественного состояния и утопия состояния гражданского (Ж. Ж. Руссо и утопизм в России XVIII–XIX вв.) // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium». Вып. 31. СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2003.

12. *Калашникова О. Л.* «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. Днепропетровск: Нова ідеологія, 2013 .

13. *Лебедев Е. Н.* Роман / Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., Наука. 1982.

14. *Левшин В. А.* Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве // Собеседник любителей российского слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых Российских писателей. Новейшее путешествие. Ч. XIII–XVI. СПб., 1784.

15. *Левшин В. А.* Письмо, содержащее некоторые рассуждения о поэме г. Волтера на разрушение Лиссабона, писанное А. Лвшнм к приятелю его Господину З *** // Мысли о душе. Русская метафизика XVIII века. Подготовка текстов, вступительная статья Т. В. Артемьевой. СПб., Наука, 1996.

16. *Нечаева В. С.* Русский бытовой роман XVIII века // Ученые записки института языка и литературы. Т. 2. М., РАНИОН, 1928. С. 6—41.

17. *Овчинникова Е.* А., Златопольская А. А. Руссо и Вольтер контексте религиозно-нравственных исканий русских мыслителей XVIII — начала XIX вв. // Религия и нравственность в секулярном мире. Материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 года. Санкт-Петербург. СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 175–183.

18. *Омелько Л. В.* Масонские идеи в прозе В. А. Левшина 1780-х годов // Масонство и русская литература XVIII — начала XIX вв. Под ред. В. И. Сахарова. М., 2000. С. 53–65.

19. *Пиксанов Н. К.* Масонская литература [второй половины XVIII века] // История русской литературы: в 10 т. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. II. М.–Л.: АН СССР, 1947.

20. *Потемкин П. С.* Предисловие к «Рассуждению о науках и искусствах» Ж. Ж. Руссо //СПб.: Русская Христианская гуманитарная академия, 2005. С. 89–98.

21. Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М. : Наука., 1982. [Электронный ресурс] URL: http://mir. k156. ru/chulkov/rizek-proza/prose. html (Дата обращения: 9.03.2014).

22. *Руссо Ж. Ж.* Трактаты. М.: Наука, 1969.

23. *Сахаров В.* Царство Астреи. Миф о Золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия См.: архив Всеволода Сахарова [Электронный ресурс] URL: http://archvs. org/Astrea. htm (Дата обращения 8. 03. 2014)

24. *Сахаров В. И.* Масонство, литература и эзотерическая традиция в век Просвещения //Масонство и русская литература XVIII – начала XIX в. М.: Эдиториал УРСС, 2000.

25. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1, Вып. 2-й. СПб., 1910.

26. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1, Вып. 1-й. СПб., 1909.

27. *Соколовская Т.* Масонские печатные листки в первую четверть XIX века // Русский архив. М., № 4. 1916.

28. *Соколовская Т.* Масонские системы. // Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 2. Издание «Задруги» и К. Ф. Некрасова. М., 1915.

29. *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009.

30. *Холл П. Мэнли.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалической и розенкрейцеровской символической философии. М.: АСТ. Астрель, 2005.

31. *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки // Библиотека русской фантастики. Т. III. Кн. II. М.: «Советская Россия», 1992.

32. *Шварц И. Г.* Отрывки из лекций (1783) // Друг юношества. № 1. М., 1813.

33. *Шкловский В.* Чулков и Левшин. Л.: Изд-во писателей, 1933.

34. *Элиаде М.* Миф о благородном дикаре, или престиж начала [Электронный ресурс] URL: http://www. gumer. info/bogoslov_Buks/Relig/Eliade/Mif_BlDik. php (Дата обращения: 7.03.2014).

Поступила в редакцию 4.03.2014

Г. А. ЦВЕТКОВА

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР КАК ФУНКЦИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Использование в советской культуре художественной литературы как идейно-воспитательного средства в послевоенный период привело к рождению нового литературного жанра — злободневного романа. Проблему ангажированности авторы снимали, понимая дилемму «художник и власть» в духе русской традиции «властителей дум» как долг писателя по созиданию человека нового социалистического общества.

Ключевые слова: злободневный роман, советский человек, советская культура, советские писатели.

В первое послевоенное десятилетие культурная жизнь советской страны была ознаменована явлением специфического пласта в художественной литературе, корпуса произведений, объединенных тематически и сюжетно, а главное идеологически. Литературный жанр этих произведений условно можно определить как злободневный роман, поскольку все они были написаны в рамках заданной партией своеобразной нормативной поэтики, или, как тогда обозначали их общий принцип, «на злобу дня». Своим рождением злободневный роман обязан сложной духовной ситуации в советском обществе, как следствия Великой Отечественной войны.

В послевоенное время выражение «злоба дня», восходящее к евангельскому «довлеет дневи злоба его» [Мф 6:34][1], стало употребляться в значении «интерес данного дня и вообще данного времени, волнующий общество» [Ашукин, Ашукина, 1987, с. 131] и было маркировано дополнительной, идеологической нагрузкой, проекцией чего стал злободневный роман. Художественные произведения стали разрабатывать «современную» тему, образ «нашего современника», а по сути, заново ставился вопрос о «советском человеке» и перспективах строительства социалистического общества. В разрушенной войной стране, в условиях форсированного восстановления хозяйства эти вопросы были осознаны как актуальные проблемы жизни советского общества, такие вопросы, которые требовали неотложного рассмотрения.

---

[1] «Ищите же прежде Царствия Божия и правды Его, и это все приложится вам. Итак, не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний день сам будет заботиться о своем: довольно для каждого дня своей заботы» Мф 6:33–34

В мирной жизни советских людей в сравнении с довоенным периодом произошло смещение приоритетов в системе жизненных ценностей в сторону приватизации жизни, обнаружились тенденции к погружению в частные интересы. Этот сдвиг сопровождался изменением представлений о качественном наполнении повседневности, усилением ориентации на личный потребительский вкус, измененный опытом заграничного похода и западной бытовой культуры, раскрепощенный эйфорией завершения войны. Эти тенденции были несовместимы с насущными государственными задачами. Интенсифицируемое «холодной войной» противостояние экономических систем и идеологических врагов определяло приоритет укрепления военно-экономической мощи, реконструкции тяжелой промышленности, демонстрации преимуществ социализма как социально-экономической системы. Государственные интересы требовали от людей нового напряжения физических и моральных сил. Закаленные войной советские люди потенциально были готовы к самопожертвованию, к героическому труду по восстановлению страны и, ради утверждения её великой державой, смирялись с медленным ростом их материального благосостояния, но их нетерпеливые ожидания были связаны с незамысловатыми, простыми радостями мирной семейной жизни, обостренным войной желанием «отогреться у домашнего очага»[1].

Стихийно шел поиск адекватных переживаемым состояниям форм реализации завоеванного дорогой ценой мира, удовлетворения интереса к частной жизни, который идеологически глушился весь предшествующий советский период. Открывались каналы психологической разгрузки известными сильнодействующими художественными средствами, дававшими быстрый эффект. Сфера искусства активизировала свою рекреационную функцию. Состояния расслабления, снятие напряжения людям стали создавать транслировавшиеся «в эфир» популярные произведения лирического и развлекательного характера, «лёгкого» эстрадного жанра, имевшие, в том числе, трофейное происхождение, в которых были созвучные душевным переживаниям людей настроения. Эта «развлекательная» активность деятелей искусства попала в поле зрения партийных органов, которые сочли ее не безобидной, считая, что «эфир засорен безыдейными, пошлыми песенками и эстрадно-танцевальными номерами дурного пошиба» [Культура и жизнь, 1946]. Репертуар, транслируемый на массовую аудиторию был квалифицирован как «дрянные изделия заграничных поставщиков эстрадной порнографии», а увлечение кружащими голову «песенками и танцами», ритмами импортных «блюзов, фоксов, бостонов» как впрочем, и «кабацкой меланхолией» лирики отечественных авторов[2] было оценено как занятие «недостойное и несвойственное советским людям» [Там же]. Безусловно, атмосфера «легкого» веселья, резко диссонировала с разрушенным хозяйством, но более — с воспитательными стратегиями культурной революции в целом и совсем не соответствовала нормативному образу советского человека по партийной лексике, идущего в

[1] Закавыченные слова и выражения без специальной ссылки, взяты из тестов партийных постановлений и художественных произведений исследуемого периода.

[2] Так клеймили песни на стихи А. Фатьянова («Три года ты мне снилась», «Давно мы дома не были», «Соловьи, соловьи не тревожьте солдат», «Майскими короткими ночами»)

марше, «бодрого», «жизнерадостного», «не боящегося препятствий», «верящего в победу нашего дела», «способного преодолевать любые трудности» [Постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь»», 1946]. Власть констатировала интерес населения к тем формам, которые были, по сути, чистым «развлечением» без идейной нагрузки, но персонифицировала проблему в деятелях сферы искусства, подрывавших усилия партии по формированию личности и потакавших досужему времяпрепровождению. Попытка создания мирной приватной жизни на субъективных эмоциональных переживаниях стала расцениваться не просто ошибочной, деятелей искусства заподозрили в узурпации права формировать мировосприятие советских людей, причем отличное от партийных принципов. Эта претензия была не безосновательной, исходя из воспитательной роли, которую, как главную, отводила искусству советская идеологическая система. И если сами деятели искусства едва ли сознавали факт своей «подрывной» работы, просто развлекая население, то партия, осознавая опасность «неразборчивого» потребления искусства, за этим легкомыслием уловила отчетливо угрозу бесконтрольных, латентных процессов на уровне частной жизни, сбой в идейно-воспитательном процессе. Видимо, поэтому, уже в 1946 г., вопреки логике форсированного хозяйственного восстановления, среди приоритетов партийного надзора возникла сфера культуры. На партийный суд были вынесены вопросы, которые в массе оставленных войной проблем не казались первоочередными. Но именно сфера творческой деятельности стала предметом пристального внимания партии и государства. В ЦК партии была развернута идеологическая кампания по вопросам науки и художественного творчества[1], проведены публичные обсуждения выявленных недостатков, для ликвидации которых стали приниматься репрессивные меры, создаваться специальные институты для поддержания идеологического тонуса общественного сознания[2]. Партия пыталась направить настроения масс в русло созидательного пафоса, эмоциональные силы на самообразование, духовное развитие, уводя от опасных идеологических и нравственных границ. Поскольку особую тревогу у власти вызывали не физическая изношенность и бытовая неустроенность граждан, а их моральный настрой, постольку акцент делался на значении «духа» человека, который помогает превозмогать физические недуги и дает силы для новых свершений. Одновременно стал интенсивно продвигаться как идеологема нового этапа социалистического строительства, сформулированный Сталиным императив: «Народ-победитель вправе желать, чтобы его жизнь была красивой и радостной» [Культурно-просветительная работа; 1945; с. 6]. Стало очевидно, государство не могло бесконечно игнорировать повседневную сторону жизни,

---

[1]В частности в 1946–1948 гг. были приняты Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме «Большая жизнь», «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». А. А. Жданова выступил с докладом о постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»; прошло Всесоюзное совещание работников искусства и художественной интеллигенции, посвященное постановлению ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» и т. д.

[2] Так, с 1946 г. стала издаваться газета «Культура и жизнь», анализировавшая состояние в сфере культуры. 1946 г. — создание Академии общественных наук при ЦК партии. Институт повышения квалификации преподавателей марксизма-ленинизма.

оправдывая ее скудость и дефицитность последствиями войны и нуждами «холодной войны», объяснять уставшим людям вынужденный временный характер трудностей и призывать их еще потерпеть неудобства. Появился риск утраты веры людей в реализацию социализма, логику его «крутого подъема», «неуклонного роста», усиленный влиянием эмоциональных впечатлений от привлекательной новизны и комфорта западной культуры. Реальной становилась возможность разочарования в советских идеалах. Государственная прагматика требовала разворота к интересам населения, изыскания ресурсов управления «потребительскими вкусами». Власть, полагая, что находилась перед дилеммой обустройства повседневной хозяйственной жизни людей и создания военно-стратегического щита перед угрозой третьей мировой войны, т. е. проблемой материальных средств, теперь осознавала, что стоит перед принципиальной, «жизни и смерти» советского государства проблемой «советского человека», как главной опоры советской власти и конкретно-практической реализации социализма как удовлетворения материальных благ. А это ставило вопрос о моделировании практик сочетания главных «атрибутов» социализма, «опыта» жизни аскета — строителя коммунизма в условиях «материального изобилия», нормативного образца теоретического вывода о новом этапе строительства социализма, доступного теперь населению, по утверждению И. Сталина, в образе «богатой, красивой, радостной» жизни. Эти модели должны были объединить формально-практически обещанные материально-вещественные блага и заданные идеологией духовно-нравственные качества советского человека в образ жизни при социализме. Задача формирования моделей социального поведения советского человека в условиях материального благоденствия не могла быть решена партийными постановлениями, власть воспользовалась средством, признанным ею самым эффективным. Партия призвала художественную литературу, инструментальность которой была предусмотрена в процессе культурной революции высоким, государственно организованным статусом чтения.

Возлагая надежды на художественную литературу, партия следовала традиции русской культуры, отводившей особое место «властителя дум» литературе, которая брала на себя не только художественную, эстетическую, но и мировоззренческую, моральную, социальную функции. Благоприятным для включения литературы как механизма продвижения версии социалистического образа жизни было успешное формирование советского человека как человека «читающего». В довоенный период с воспитательными целями были задействованы, прежде всего, виды искусства, которые создавали художественно-образные формы, доступные малограмотному населению, например, кино, массовые театральные действа, воспитывавшие население в ходе создания пространственно-эмоциональной среды [Clark, 1995]. В послевоенное время с распространением грамотности и утверждения культа книги происходит смещение доминанты в художественных средствах. В центре оказывается художественная литература, чтение которой становилось признаком культурности, престижного социального статуса. Чтение книг соответственно никак не относилось к развлечению. Оно было возведено исключительно в «метод работы над собой». Но следование настойчивому совету «Дружите с книгой!» предупреждалось опасностью беспорядочного

их чтения, «чтения без разбора». В послевоенный период разрабатывались рекомендательные списки книг, «обогащавших человека и дававших новые стимулы идти вперед», предписывалось «читать классиков, а также книги типа «Молодая гвардия», «Сын полка» [Огонек, 1946, с. 38]. Газеты систематически напоминали, что «выпущены новые книги о юноше твердой воли, роман о боевой дружбе, о девушке из смоленских лесов, о людях героического труда» и т. п. Чтение книг воспринималась и властью, и населением не столько как процесс личного самосовершенствования, сколько как форма проявления социальной активности.

Перед творческими деятелями была поставлена задача противостоять средствами литературы заявлявшему о себе вненормативному, с точки зрения партии, образу мирной жизни. Эта задача и составила главную «злобу дня» художественной интеллигенции, заявившей готовность исполнить свой долг духовного лидерства, как «гражданский, патриотический, партийный долг творческой интеллигенции — вдохновлять трудящихся советского общества на великие дела в труде, науке и культуре» [Жданов, 1954].

В соответствии с партийными решениями и постановлениями по вопросам художественного творчества, прочитываемыми писателями как нормативная поэтика, разрабатывались художественные принципы литературы, востребованной как средство моделирования социального поведения советского человека в условиях победившего социализма. Перед писателями была поставлена задача невероятной сложности. Требовалось как «современность» смоделировать, по сути, социалистическое будущее, описать феномен, который был не явлен в послевоенной действительности, присутствовал в виде ожиданий, утвердить как повседневность, то, что проявлялось как героизм жизни. Естественно проявившийся схематизм определял только два императивных плана художественной репрезентации советского социума. Во-первых, «новый», а, во-вторых, «правильный» [Симонов, 1947, 157–173]. Писателям вручалась небывалая ответственность созидания бытовых форм «нового» и «правильного» содержания жизни, идейно-смыслового предвосхищения светлого будущего, построения первообразов, явленных исключительно интуицией их партийной совести. Принципы художественного творчества иллюстрировались образами, в чем теоретики жанра следовали главному источнику «нормативной поэтики», партийным постановлениям, где «правильное» и «неправильное», «новое» и «старое», достигая полной наглядности и смысловой доступности, представляли известными сюжетами и персонажами, например, положительный тип — «Иван Грозный и его опричное войско» и отрицательный — «Гамлет» [Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре», 1954]. Призванные писатели, глашатаи «современности», творческий поиск «нового» видели как чрезвычайный по непредсказуемости рейд «путешественника», «открывателя новой земли», который «заполняет белые пятна на карте человеческой души», шагая по еще «не обжитой земле» [Симонов, 1947, с. 157–173]. Аналогичной по экстремальности предприятия была реализация принципа «правильного», где «правильно написать о жизни» раскрывалось как «хорошо знать жизнь» и могло быть лишь апофатическим представлением будущего, сконструированного отрицанием прошлого. Включались как «метод» писательские интуиции «правильно почувствовать»

жизнь в оппозициях «главное и второстепенное», «передовое и отсталое», «то, что движет жизнь вперед, и то, что тянет и тащит ее назад» [Там же]. Этими средствами нужно было художественно представить «новые принципы общества, новые критерии при оценке людей, новое понимание общественного и личного долга, новая мораль, новое отношение к деньгам, к благам жизни, к достоинству человека: новое понимание задачи и жизни каждого отдельного человека и новые конфликты, не совпадающие со священными многосотлетними традициями всей прежде существовавшей литературы» [Там же].

Еще одна группа принципов литературного творчества была образована из государственного культа книги в советской стране. Эстетическим основанием злободневного романа провозглашается «общедоступность» литературы, поскольку «книга, адресованная всему нашему обществу и в принципе, в идеале может быть прочитана всем этим обществом» [Там же]. Исходные критерии творчества определяются «народностью и массовостью» чтения, т. е. запросом массовой аудитории, уровень восприятия которой после войны измерялся идейной однородностью «монолитного блока коммунистов и беспартийных», внутренне двухчастно структурированного на «авангард» и «тылы», теоретически установленного партией понятийного определения новой социально-классовой стратификации. Критерием оценки художественной литературы становится мера исполнения писательского долга, выраженного в виде партийного запроса: «Насколько активно вторгается произведение в наше общественное бытие? Насколько велико его общественно-преобразующее значение, как помогает оно формированию коммунистического сознания?» [Там же]. Писательское дело становилось производством текстов «интересных» очерченному партийным понятием кругу читательской аудитории, «правильный» запрос которой формулировали также сами писатели:«Правильно ли это произведение? Правильно ли изображена в нем жизнь? Интересно ли это? Интересно ли изображена жизнь? Хорошо ли это?» [Там же].

Реализуя разработанную на основе партийного заказа «нормативную поэтику», писатели конструировали произведения в жанре злободневного романа по принципам «новизны» и «современности», «правильности» и «доступности». Сама эта теория подверглась художественной обработке и получила доступную форму простого руководства процессом чтения как включением в партийный дискурс в «классическом», «освященном» Сталинской премией образце «нормативной поэтики» повести Ю. Трифонова «Студенты». Точно выполняя свой «писательский долг», автор создает художественную тему «правильного» запроса к литературе, утверждая признаком советского книгофильства процитированные выше принципы. Инструктивная природа социально-миссионерского подхода к художественной литературе в повести Ю. Трифонова заложена сюжетно в споре отрицательного персонажа, как носителя «старого», профессора Козельского и положительного героя, аккумулировавшего «новое», студента Лагоденко, прошедшего три года войны, бывшего командира торпедного катера. Советский жизненный опыт определяет превосходство Лагоденко над его оппонентом, человеком хотя и намного его старше и не сопоставимо образованнее, но с «кабинетным» пониманием роли литературы, ее предназначения в формировании взглядов

советского человека. Профессор требует изучать литературу, чтобы получать теоретические знания, шлифовать ремесло литератора, профессионализм в литературном деле для него смысл образования. Лагоденко возражает Козельскому, выдвигая на первый план значение «современной» литературы как школы жизни.

> «Козельский никогда не читал по конспекту, на его кафедре не было ничего, кроме пепельницы. Иногда он цитировал наизусть целые страницы прозы… Козельский спрашивал придирчиво, требовал буквальных формулировок и не любил самостоятельных мнений, споров, вопросов… Козельский, повернувшись к Лагоденко, сказал:
>
> — Произведения современности слишком пахнут типографской краской. Они не обросли еще библиографией, критики сами часто путаются, ошибаются в их оценке. А вам тем более будет трудно.
>
> — Чем трудней, тем интересней, — ответил Лагоденко. — Но больше всего нас интересует наша литература, вы понимаете? Я хочу подумать над новыми советскими книгами, постараться понять, что в них хорошо, что плохо, пусть моя работа будет еще не глубокой, не всегда убедительной, но она будет искренней, верно направленной и нужной. И главное, интересной для меня! В тысячу раз более интересной, чем тысяча первое разглагольствование о Базарове или Даниеле Заточнике!» [Трифонов, 1985, с. 80–85]

Высокий статус чтения, признака высокой элитарной культуры, персонифицированной в интеллигенте Козельском, предполагает разрыв с ее «несовременными» толкователями и преодоление ее самой в процессе чтения как средства «революционного» освоения мира, выдвижением на первый план «мнения современника», основанного на его «новом» и «правильном» мировоззрении человека из социализма, советского читателя. Ю. Трифонов конструирует должную пафосу созидания атмосферу процесса чтения как эмоциональный подъем акта открытия, радостной, поскольку «интересной» работы ума в сравнении с унылой рутиной ученического освоения «библиографии и критики». Студентов делает «современником», людьми новой эры, эры социализма, не их физическая молодость, а имманентное новому человеческому типу свойство непрестанной работы духа, инструментом которой становится чтение «нашей литературы», «самостоятельное мнение», т. е. не опирающаяся на «старое» духовная традиция. Чтение романов, этот актуальный диалог с единомышленниками, героями«новых советских книг», полагалось настойчивым освоением идей социального прогресса («постараться понять, что в них хорошо, что плохо») всем миром читающих, обеспеченным совокупностью литературы, по сути, одним непрерывным текстом, разные произведения которого интерпретировали злободневность в рамках жанра и не выпускали читателя из общего интерактивного поля, где уровень беседы задавали рамки «нормативной поэтики» художественного вымысла. Так, герои повести Ю. Трифонова в поисках новых смыслов отсылают читателя к произведениям В. Пановой, знаковому имени «новой» советской литературы, и для читателя актуальный разговор не прерывается с финалом повести Ю. Трифонова.

Злободневный роман позволял читателю идентифицировать себя с героями произведения, погружая в атмосферу «будней и трудового подъема» обсуждением назревших проблем в должной постановке о результатах це-

ленаправленного социалистического строительства — «дне сегодняшнем» и достойных «дня завтрашнего». Художественное произведение, выполненное в жанре злободневного романа, было предопределено содержательно. Художники, работавшие в этом жанре, не вольны были ни выбирать проблему, ни определять её как актуальную, ни тем более предлагать вольную трактовку этой проблемы, жестко следуя праву партийной воли.

По «заданным», нормативным образцам литература должна была «созидать» образ «современника», положительного героя, соединив в художественном образе чаяния людей и «дух эпохи», действующего в ситуации «обязательной темы», например, превращения отстающего хозяйства в передовое, образцовое под руководством партии. В основе фабулы, как правило, лежал производственный конфликт, который решался как нравственное противостояние людей с разными принципами. Новые художественные образы должны были оправдывать стремительность послевоенного трудового ритма, жесткость трудовой дисциплины, аскетизм мирного быта. Необходимо было показать качества, которые присущи «современнику», под которым подразумевался передовой советский человек, и обозначить перспективу его роста. Художественные произведения обязаны были «способствовать» созданию стереотипа «лучших сторон характера советского человека», при этом «показывать, что эти качества свойственны не отдельным, избранным людям, героям, но многим миллионам советских людей» [Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре», 1954]. Формировался образ советской страны, как места, где рождается следующая эпоха земной цивилизации. По выражению героя романа В. Попова «Сталь и шлак», «все гениальные идеи рождаются в одном месте — в Советском Союзе» [Попов, 1973] и это должна показать миру советская литература, которая «стала мировой, потому что всему миру интересно узнать нашу жизнь» [Трифонов, 1985, с. 87]. Метафорой злободневности стал также образ И. Сталина, которому прозрачно подражали положительные герои, когда работали по ночам, любили застолья с тостами и красным вином и т. п. Так, герой романа М. Асанова «Секретарь партбюро» «чувствует ночь», как напряженную работу, благодаря энергетическому источнику трудового ритма всей страны, однозначно отсылая читателя к образу вождя: «Он мысленно переносился в самое сердце Москвы, где светится одно здание в Кремле и где в эти же ночные часы работает на благо родины самый любимый человек страны. Именно оттуда изливается энергия, помогающая людям неустанно работать» [Асанов, 1949, с. 42].

В связи с разработкой этого направления в искусстве провозглашалось рождение «авторов нового, социалистического типа»[1], произведения которых выделялись своим происхождением не «кабинетным» путем, герои и проблемы «брались» ими из повседневной жизни, следовательно были не произвольным вымыслом, а позитивной советской интерпретацией реальности. Партийное понятие «современная тема» предполагало концентрацию

[1] В этом жанре были признаны мастерами авторы и режиссеры: С. Ажаев, Н. Вирта, В. Добровольский, В. Кочетов, Г. Николаева, А. Недогонов, В. Панова, Ф. Панферов, А. Суров, А. Софронов, Ю. Трифонов, П. Шебунин, бр. Тур, И. Прут, Г. Александров, Н. Эрдман, М. Вольпин, Ю. Райзман, К. Юдин, И. Пырьев, Е. Иванов-Барков и др. Деятельность многих получила высокую партийную оценку, за свои произведения они награждались Сталинскими премиями.

искусства на динамике потребностей послевоенной жизни: «схватывать на лету» «основные живые потребности своего времени в их существенном, принципиальном выражении», что должно было волновать широкую читательскую аудиторию, утверждать близость искусства и жизни. Соответственно, творческие искания художников должны были осуществляться непосредственно на производстве, что многие авторы и делали. Художники, «живо воспринявшие призыв изучать реальную действительность, теснее и чаще соприкасаться с жизнью, не ограничивать свои впечатления замкнутым кругом узко профессиональных интересов и привычного бытового уклада» побывали «на новостройках Юга и Севера, на восстанавливаемых гигантах советского Запада, в шахтах и на заводах Донбасса, Урала, Сибири, национальных республик, в колхозах, в совхозах» [Искусство кино; 1947, с. 5]. В этой технологии был создан роман «Кружилиха», который стал результатом поездки Веры Пановой в 1947 году в г. Пермь, где она «разрабатывала» содержание, когда к ней «с заводов приходили люди, рассказывали много интересного, с утра до вечера ходила по городу, впитывала его пейзажи, заходя в разные места, которых не знала» [Панова, 1987, с. 507].

1947 год был отмечен советской критикой, как «поворотный», когда в советском искусстве произошел поворот к темам «современности», а героем художественных произведений стал «наш современник — активный строитель коммунизма, советский патриот, человек большого интеллекта, высокой гражданской морали» [Искусство кино, 1948, с. 1–4].

Разработка жанра злободневного романа по законам «нормативной поэтики» привела к тому, что в произведениях были сплошь положительные герои, а развитие характера шло «от хорошего к лучшему». Уже тогда писатели иронизировали, что в их произведениях разворачивается «конфликт хорошего с отличным». Высокомерно-скептическое отношение к злободневному роману, квалифицированному как литературный суррогат[1], не должно заслонять осмысление его функциональности в советской культуре. Злободневный роман вполне оправдал ожидания «заказчика», эффективно ответив «на высокие культурные запросы советских людей» увлекательными позитивными интерпретациями повседневности, поддерживая надежды людей обращением коммунального сегодня в коммунистическое завтра. Партийные «отцы» злободневного романа тогда успешно организовали заслон «легкомысленному веселью», принудив страну читать «правильную» литературу. Правда, сами они при этом не смогли «прочитать» в злободневном романе адресованный им, прежде всего, «месседж». Писатели, вдохновляясь миссией первооткрывателей новой человеческой реальности, созиданием образов «богатой, красивой, радостной» жизни, исходя из «хорошего знания» послевоенной действительности, попадали в зону неосознанных обмолвок и оговорок, непроизвольно проговариваясь в своих романах о стойкой привлекательности «пережитков» буржуазного достатка, о временном эффекте литературно созданного идеологического благоденствия в советском обществе и грядущем коллапсе советской идиллии.

---

[1]В частности, американская исследовательница Вера Данхэм назвала эту литературу «middlebrowfiction» — в буквальном переводе «среднелобая» (по аналогии с «высоколобой»), в смысле «серая» литература [Dunham; 1976].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. L., 1995.

2. *Dunham V.* In Stalin's Time. Middleclass values in Soviet Fiction. Cambridge University Press, 1976.

3. *Асанов М.* Секретарь партбюро//Звезда. 1949. №10. С. 42.

4. *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова. М., 1987. С. 131.

5. *Жданов А. А.* О партийной и советской печати. Сб. док. (1903–1954). М., 1954.

6. Искусство кино. 1947. №1.

7. Искусство кино//Итоги 1947 года. 1948. №1.

8. Культура и жизнь. 1946.

9. Культурно-просветительная работа. 1945. № 1(9). С. 6.

10. Огонек. 1946. № 33. С. 38.

11. *Панова В.* Собр. соч. Т. 1. Лг., 1987.

12. *Попов В.* Собрание сочинений. В трех томах. Т. I. Сталь и шлак. М.: «Художественная литература», 1973.

13. Постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (1946 г.).

14. Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»/О партийной и советской печати. Сб. док. (1903–1954). М., 1954.

15. *Симонов К.* Заметки писателя//Новый мир. 1947. № 1. С. 157–173.

16. *Трифонов Ю.* Студенты. Собр. соч. Т. 1. М., 1985.

Поступила в редакцию 15.02.2014

О. В. БОЛГОВА

ПАРИЖ ХУЛИО КОРТАСАРА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ ПИСАТЕЛЯ)

К столетию со дня рождения Х. Кортасара (1914–1984)

В статье изучается значение и роль Парижа в жизни Хулио Кортасара по материалам его писем, охватывающих более чем три десятилетия XX века. Помимо непосредственных впечатлений писателя о городе, рассмотрено воздействие жизни в Париже на язык, быт и привычки писателя.

Ключевые слова: латиноамериканская литература, Х. Кортасар, письма, Париж

Выбранная тема находится на стыке как литературоведческих, так и биографических сюжетов. Во-первых, она позволяет дополнить многочисленные исследования биографии и творчества одного из самых заметных латиноамериканских писателей XX века Хулио Кортасара. Во-вторых, затрагивает проблему латиноамериканских писателей-иммигрантов и, в частности, — писателей-иммигрантов, переехавших жить в Париж. Наконец, в-третьих, она вписывается в рамки одного из наиболее востребованных направлений в современном литературоведении, к которому относится изучение так называемых «городских текстов». В соответствии с определением В. Н. Топорова, «городской текст» — это то, что «город говорит сам о себе — неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки» [Топоров, 1995, с. 368].

Париж, известный своим космополитизмом, стал «вторым домом» не для одного поколения иммигрантов из разных стран мира. Многое связывает этот город и с жителями далекой Аргентины, о чем свидетельствует опубликованный в 2010 г. сборник текстов под названием «Париж аргентинцев», в котором представлены впечатления и воспоминания аргентинцев, посещавших или обосновавшихся во французской столице в XIX и XX веках [Fondebrider, 2010]. Хулио Кортасар по праву назван составителем данной книги Х. Фондебридером «самым знаменитым аргентинцем Парижа» [Ibid, p. 216]. О влиянии Парижа на литературное творчество Кортасара можно говорить долго. Достаточно напомнить, что действие романа «Игра в классики», который принес Кортасару мировую известность, происходит как в Буэнос-Айресе,

так и в Париже. Не секрет, что именно в Париже его литературное призвание получило развитие, именно там он состоялся как писатель и общественный деятель. Вместе с тем, не будь Парижа в его жизни, тема изгнания [Kohut, 1985, Sorensen, 1999] и мотив, связанный с преодолением чувства вины перед родиной, которые читаются в ряде произведений Кортасара [Schmidt-Cruz, 2000], вероятно, остались бы за рамками его творчества.

Наряду с литературным наследием Кортасара, не меньший интерес представляют его письма, которые не так давно оказались в распоряжении исследователей. Впервые они были опубликованы в 2002 г., а спустя десять лет вышло расширенное издание в пяти объемных томах. Именно эта публикация послужила основой для данной статьи. Русскому читателю известны главным образом письма Кортасара к его аргентинскому издателю и другу Франческо Порруа, которые составляют лишь малую часть внушительного эпистолярного наследия писателя. В 2012 г. они вышли отдельной книгой в переводе Э. В. Брагинской.

В своих удивительно живых и часто пространных письмах, адресованных друзьям, родным и людям, связанным с ним по работе или общественной деятельности, Кортасар не только касается личных или рабочих вопросов, но и рассказывает о своих творческих планах, делится впечатлениями от поездок и книг. Париж, где Кортасар жил с 1951 г. вплоть до своей смерти в 1984 г., разумеется, занимает в его письмах одно из центральных мест. Любопытно не только получить непосредственные впечатления писателя о городе, но также посмотреть, в какой мере жизнь во Франции влияла на его язык, быт, привычки. Из этих, казалось бы, мелочей формировалось то особое мироощущение Кортасара — глубоко латиноамериканского писателя, творившего во Франции, складывался его неповторимый стиль.

* * *

Кортасар впервые оказался в Париже в возрасте тридцати лет. Однако эта не была его первая встреча с Европой. Напомним, что Кортасар родился 26 августа 1914 г. в Брюсселе, где его отец служил в аргентинском торговом представительстве. В годы Первой мировой войны семья некоторое время жила в Швейцарии, а затем в 1918 г. вернулась в Аргентину. После развода родителей Хулио и его младшая сестра Офелия остались на попечении матери и бабушки. Получив в 1932 г. диплом преподавателя средней школы, Кортасар работал учителем в небольших городках Боливар и Чивилькой в провинции Буэнос-Айрес, а затем стал преподавать французскую литературу в Университете Куйо в Мендосе на западе Аргентины.

С приходом к власти правительства генерала Хуана Доминго Перона в 1946 г. Кортасар уволился из университета и вернулся в Буэнос-Айрес, где он стал работать в Аргентинской книжной палате. Неприятие политики перонизма утвердило Кортасара в мысли о необходимости уехать из Аргентины в Европу. Пробный выезд состоялся в январе 1950 г.: два месяца Кортасар провел в Италии, путешествуя по разным городам, а затем, в конце февраля, он приехал на несколько месяцев в Париж. Летом 1951 г. Кортасар получил стипендию французского правительства с правом учиться в Париже с октября 1951 г. по июль 1952 г. [Cortázar; t. 1; p. 322]. В то время во Франции больше

1/5 всех стипендий для иностранных студентов предоставлялись выходцам из Латинской Америки, главным образом, бразильцам и аргентинцам [Marès, Milza, 1995, p. 283]. По окончании срока стажировки Кортасар устроился внештатным переводчиком в ЮНЕСКО, тем самым обеспечив себе возможность навсегда обосноваться в городе своей мечты.

* * *

Уже самые первые впечатления Кортасара передают всю меру его восхищения Парижем, который он назвал «городом богов» [Cortázar, t. 2, p. 103]. В марте 1950 г. он признавался в письме своим друзьям Хорхе и Дорите Вила Ортис, что «раздавлен под грудой впечатлений и переживаний»:

> Как город — это самая превосходная штука из возможных. Панорамы невероятным образом сменяют друг друга (вот он, талант великих урбанистов); оживлённые кафе, улицы, ночная иллюминация — зрелищам нет конца. [Cortázar, t. 1, p. 305]

Описывая друзьям свою парижскую жизнь, он настойчиво звал их приехать: «<…> приезжайте весной, и Париж тоже даст тебе всё то, что он дает сейчас мне — парки Сен-Клу, вечерние прогулки по набережным, картофель фри с пивом на террасах кафе на площади Пигаль <…> приезжайте в Париж весной, и он предстанет перед тобой настоящим» [Cortázar, t. 1, p. 385–386]. Кортасар сожалел, что не может пригласить в Париж всех своих друзей и разделить с ними счастье жить в этом городе:

> В последнее время каждый раз, когда мы с Ауророй (Аурора Бернардес, первая жена Кортасара. — *О. Б.*) проводили приятный вечер, прогуливаясь по набережным Сены, или ныряли ночью в какое-нибудь маленькое кафе, нам обоим одновременно приходила в голову одна и та же мысль: как было бы здорово, если бы вы оказались с нами, чтобы разделить этот немыслимый бред, которым является Париж. Он в равной степени прекрасен и зимой, и летом; снова и снова Париж опрокидывает весь твой предыдущий опыт. [Cortázar, t. 2, p. 176]

Нередко Кортасар сам себя окорачивал, понимая, что его восторги могут не понравиться друзьям, которым прелести парижской жизни (к примеру, «удивительные выставки») были недоступны: «<…> это превращается в садизм, я умолкаю» [Cortázar, t. 3, p. 520]. Сам он без устали изучал различные кварталы Парижа и неутомимо посещал парижские музеи. В свой первый приезд он провел четыре часа в Музее импрессионизма и с радостью думал о том, что ему «еще остается целый мир Лувра» [Cortázar, t. 1, p. 305].

Даже по прошествии многих лет Кортасар по-прежнему ярко чувствовал очарование этого города, тем самым достигнув цели, которую он сформулировал еще в самом начале своей жизни во Франции: «<…> я хочу до конца оставаться в Париже туристом» [Cortázar, t. 1, p. 352]. Спустя годы он признавался в письме другу — известному ныне американскому переводчику-испанисту Грегори Рабассе, который перевел на английский язык его роман «Игра в классики»:

> Прожив здесь тринадцать лет, я все еще не знаю Парижа. Чем больше я гуляю по его кварталам, захожу в кафе, теряюсь в его предместьях, тем сильнее

> у меня складывается впечатление, будто я высадился неделю назад и мне еще предстоит все увидеть. Полагаю, это хорошо, потому что чувство чудесного остается нетронутым и как бы постоянно присутствует. Меня забавляет, когда порой в гостях у друзей-французов я поражаю их тем, что знаю уголки и места, о существовании которых они и не подозревали. Но, думаю, это всегда случается с иностранцами, которые по-настоящему "погружаются" в город. Местные почти никогда не выходят за пределы своего квартала и обывательских привычек [Cortázar, t. 3, p. 153].

Париж не только представлялся Кортасару великолепной декорацией жизни с его музеями, улицами, кафе, но и служил постоянным источником для наблюдений, размышлений и творческого вдохновения. После возвращения в 1959 г. из поездки домой, в Аргентину, Кортасар писал:

> Мы встретили Париж уже почти весенним и сладостно погрузились в эту размеренную жизнь, которую мы здесь ведем, встречаясь с немногими друзьями, посещая театры и галереи, гуляя до изнеможения по городу, который является лучшим из театров [Cortázar, t. 2, p. 209].

Подобно тому, как люди идут в театр, надеясь получить ответы на некоторые из своих вопросов, Париж с его театральной сущностью обладал для Кортасара врачующими свойствами. Неслучайна любовь писателя к длительным, зачастую ночным прогулкам по городу, в котором можно было затеряться, передумать тревожные мысли, справиться с болью. Потрясенный известием о гибели в Боливии в 1967 г. Эрнесто Че Гевары, Кортасар писал:

> Париж помогает мне сейчас постепенно прийти в себя, однако это рана из таких, которые не залечиваются, поэтому так или иначе я продолжаю предаваться преступной бездеятельности, размахивая руками там и сям, часами блуждая по кварталам, где, поскольку меня никто не знает, я приближаюсь к тому, чтобы вновь обрести себя [Cortázar, t. 3, p. 519].

Свое понимание сути любимого города Кортасар впоследствии выразил в одном из самых проникновенных текстов, когда-либо посвященных Парижу, который он написал по просьбе фотографа Алесио де Андраде в качестве предисловия к его фотоальбому[1], изданному в 1981 г. [Cortázar, t. 2, p. 176]. В этом эссе Кортасар изображает Париж во всем его многообразии, «с его суетностью и вульгарностью», заставляя читателя проникнуться подлинным духом города вне его туристических рамок и отказавшись от слепого обожания.

Кортасар по работе и в силу своей любознательности бывал во многих странах. К слову, зимой 1967 г. он проездом побывал в Москве, которую окрестил «симпатичной дурнушкой» [Cortázar, t. 3, p. 378]. Однако, судя по его письмам, ни одно место в мире не притягивало его к себе так, как Париж. Уезжал ли он по поручению ЮНЕСКО работать на международных конференциях или навещал родных в Аргентине — по его признаниям, всюду его преследовал образ Парижа. В одном из своих писем он не без иронии упомянул о том, как однажды, приехав в Буэнос-Айрес, остановился у витрины книжного магазина, где среди новинок была выставлена его книга. Две девушки, рассматривавшие витрину, по его словам, «и не подозревали, что

[1] París. Ritmos de una ciudad. Barcelona, 1981. Цит. по [Cortázar de la A a la Z, 2014, p. 210]

этот изможденный и скучающий тощий господин был сам Х. К. — телом, но не душой, поскольку душой я всегда в Париже» [Cortázar, t. 2, p. 285].

Приехав в 1959 г. по семейным делам в Буэнос-Айрес, Кортасар написал своему близкому другу аргентинскому художнику-абстракционисту Эдуардо Жонкьеру: «Я дико скучаю по Парижу» [Cortázar; t. 2; p. 199]. Часто возникающее в письмах Кортасара сопоставление Парижа и Буэнос-Айреса отсылает нас к приему сравнительной дескрипции, который выступает неотъемлемой составляющей «городского текста». «Насыщенному времени» в Европе, где «два часа могут превратиться в бесконечность», Кортасар противопоставлял «ленивое время в Буэнос-Айресе», которое тяготило и мучило его [Cortázar, t. 1, p. 303].

Кортасар сравнивал Париж и с другими городами, где ему доводилось бывать. Одним из наиболее ярких примеров являются его впечатления от Рима, куда он приехал с женой в сентябре 1953 г.: «Различия, по сравнению с Парижем, удивительные; нас завораживает охристый цвет города <…> повсюду романские башни, кампанилы и песни, потому что *ragazzi* поют здесь во все горло с шести утра. (Париж — тихий город; теперь я это вижу)» [Cortázar, t. 1, p. 460].

Окончательно обосновавшись в Париже, Кортасар не раз жаловался на грозившую необходимость вернуться в Аргентину в связи с болезнью тещи. Писатель с отчаянием представлял, что ему придется возвратиться «в этот Буэнос-Айрес, который я глубоко ненавижу, и начать жизнь с нуля в качестве госслужащего или преподавателя» [Cortázar, t. 2, p. 153]. Перспектива лишиться творческой свободы, которую он обрел в Париже, и работы, дававшей средства на путешествия, приводила Кортасара в ужас.

* * *

Ностальгия по Буэнос-Айресу, о которой Кортасар упоминал в своих письмах, в бóльшей степени касалась не города, как такового, а друзей и близких. Вспоминая «палермитанские воскресенья» (имеется в виду один из районов Буэнос-Айреса под названием Палермо. — *О. Б.*), проведенные в доме своего друга Эдуардо Жонкьера, Кортасар сожалел о невозможности быть вездесущим [Cortázar, t. 2, p. 163]. Чувствуя, что его слова могут быть восприняты собеседником, как фальшь, писатель тотчас же упрекал сам себя: «Ты скажешь, что вздыхать по Буэнос-Айресу с балкона дома в 7 округе Парижа — это цинично» [Cortázar, ibidem].

С течением времени отдаление Кортасара от Буэнос-Айреса становилось все явственнее: «Здесь я чувствую себя плохо и, за исключением друзей, которых можно пересчитать по пальцам, всё здесь мне чуждо <…>. Я так люблю Буэнос-Айрес, что вновь мне необходимо бежать оттуда, чтобы воссоздать его издалека и по-своему» [Cortázar, t. 2, p. 20]. Парадоксальность последней фразы подтверждается литературным творчеством Кортасара, который неизменно обращался к аргентинским реалиям и сам не раз говорил о том, что лишь вдали от родины он смог внятно сформулировать для себя мысли, касающиеся Аргентины.

Неприятие жизни в Аргентине Кортасар объяснил в одном из своих писем, которое было отправлено спустя год после переезда в Париж: «<…> я уехал

из Аргентины, потому что у меня больше не было сил. Если бы я остался или если бы мне нужно было вернуться <…>, я бы опустился» [Cortázar, t. 1, p. 393]. Каждый раз, когда он возвращался в Буэнос-Айрес повидаться с семьей, его продолжали преследовать тягостные мысли. В 1962 г. в письме аргентинскому поэту Фреди Гутману он так описал свои ощущения от жизни на родине: «<…> иногда, к своему стыду, я чувствовал себя единственным живым человеком среди толпы мертвецов» [Cortázar, t. 2, p. 285].

С наибольшей нежностью Кортасар вспоминал не о тех местах, где он родился и вырос, а о расположенной в предгорьях Анд провинции Мендоса, где в молодости он преподавал в университете. Поэтому, когда в конце 1968 г. друг писателя профессор Жан Андрё пригласил его выступить перед студентами университета Тулузы, Кортасар благодарил его в письме за возможность «окунуться во вторую молодость»: «<…> я очень устал говорить и отвечать на вопросы, но в то же время я вернулся на 20 лет назад и погрузился в те времена, когда я преподавал в университете Мендосы» [Cortázar, t. 4, p. 32].

Кортасар не раз признавался, что Мендоса выделяется в его воспоминаниях: «она сродни паруснику» [Cortázar, t. 4, p. 177]. Своей ностальгией он делился с тамошними друзьями — известным гравером Серхио Серхи и его женой Глэдис Адамс:

> […]я почувствовал глубокую ностальгию по Мендосе и былым временам, по шуму ветра в тополях Успальяты и Лунлунты и решил отправить вам эти строки, не ожидая ответа, просто чтобы замкнуть круг воспоминаний, которые относятся к одному из самых счастливых моментов моей жизни. [Cortázar, t., p. 201]

Воспоминания о Мендосе Кортасар отождествлял с «*saudade*» [Cortázar; ibidem], т. е. со сложным чувством тоски по утраченному счастью, характерным для эстетической традиции португальской и галисийской литературы. Воспоминания о Мендосе повсюду настигали Кортасара в его «французской жизни». Вот что он писал тому же С. Серхи, отправляясь на лето в городок Сеньон на юге Франции, где ему принадлежал участок с домом:

> Эта местность мне очень напоминает деревенские пейзажи Мендосы, хотя, разумеется, в Провансе более сухой и суровый климат. Но здесь тоже есть тополя, а в воздухе всегда разлито благоухание. У вас есть Сонда, а у нас Мистраль[1], и тот и другой довольно неприятные. В то же время, здесь также много солнечных дней, вино восхитительное, а люди простые и добрые. [Cortázar, t. 4, p. 214]

* * *

Хотя воспоминания о прежней жизни время от времени настигали Кортасара, в его письмах вовсе не чувствуется знакомой многим эмигрантам тоски по родине или отторжения чуждой культуры и образа жизни. Бытовые неурядицы присутствовали, но не вызывали у писателя желания все бросить и вернуться в лоно семьи, где он был бы окружен заботами матери и горячо любимой им бабушки. Неустроенная жизнь в университетском общежитии,

[1] Сонда — название горячего сухого ветра в аргентинском регионе Куйо. Мистраль — название сильного и холодного ветра на Средиземноморском побережье Франции.

а затем в квартире, которая, по словам самого писателя, напоминала велосипед («вся в профиль, без третьего измерения») и едва годилась для двоих, дороговизна, прочие неудобства, казалось, могли отрезвить любого. В письме своему аргентинскому издателю и одному из самых близких друзей Франсиско Порруа, собиравшемуся навестить его в Париже, Кортасар сообщал, что уже успел поднатореть в поисках «симпатичной квартирки с душем» для многочисленных кубинцев и аргентинцев, посещавших французскую столицу. Он многозначительно добавлял, что упоминание душа вовсе не является праздным, поскольку в Париже «гигиена и культура все еще не имеют ничего общего» [Cortázar, t. 3, p. 447]. В случае Кортасара культура, разумеется, перевешивала.

Подобно всякому иностранцу на чужбине, Кортасар сохранял определенные национальные привычки и гастрономические пристрастия. Не без доли юмора он отмечал, что никогда не отправляется в путешествие, «не взяв с собой все необходимое для того, чтобы всласть потягивать мате» [Cortázar, t. 2, p. 349]. Когда знакомые передали ему в качестве гостинца традиционное аргентинское лакомство — вареное сгущенное молоко (*dulce de leche*), он в ответ написал, что оно и вправду «настоящее» и «очень вкусное»: «Я съел его с большим куском хлеба с маслом» [Cortázar, t. 4, p. 139]. Приглашая друзей погостить в его доме на юге Франции, Кортасар неизменно угощал их традиционным для Аргентины жареным мясом (*asado*). Радость дружеских застолий передавалась и языку Кортасара: с теплотой вспоминая о вечерах, проведенных с друзьями, он добавлял к словам уменьшительный суффикс (*asadito*, *cafecito*).

Закоренелый меломан, Кортасар не только был поклонником джаза, но и интересовался новыми исполнительскими именами, появлявшимися на аргентинской сцене. В 1968 г. он попросил двух молодых аргентинок Сару Фасио и Алисию д'Амико, которые вместе с ним готовили фотоальбом о Буэнос-Айресе, привезти ему диски известного аргентинского барда Атауáльпы Юпáнки и гитариста-виртуоза Фалý [Cortázar, t. 3, p. 620]. А спустя год, в письме Жану Андрё, который собирался посетить Аргентину, он советовал привезти домой «диски с музыкой танго и хороших народных исполнителей» — того же Атауальпы Юпанки и «в особенности Фалý» [Cortázar, t. 4, p. 71].

Вопроса интеграции во французскую культуру перед Кортасаром не стояло, поскольку он всей душой любил историю и искусство Франции, много ездил по стране, а также прекрасно владел французским языком. В письме приятелю, который не говорил по-французски, он обронил такую фразу: «Ты теряешь удивительный язык, слово парижанина!» [Cortázar, t. 2, p. 352]. В своих письмах Кортасар из озорства или по необходимости свободно переходил с испанского на французский, не испытывая никаких трудностей. Летом 1956 г. Кортасар сообщал в письме своему другу художнику Эдуардо Жонкьеру, что он и его жена Аурора Бернардес, также работавшая переводчицей, показали лучшие результаты во время трехдневного квалификационного экзамена для переводчиков ЮНЕСКО, в котором приняли участие 600 человек, тогда как изначально они всего лишь рассчитывали попасть в первую двадцатку [Cortázar, t. 2, p. 95–96]. Но, несмотря на открывавшиеся перспективы, Кортасар и его жена отказались от предложенных им постов

постоянных переводчиков в Париже, Нью-Йорке или Женеве в обмен на свободу внештатных переводчиков, что позволяло им полгода сотрудничать на контрактной основе с ЮНЕСКО и зарабатывать на жизнь, а остальное время отдавать творчеству.

В том, что касается творчества, использование испанского языка даже после переезда во Францию оставалось для Кортасара непреложным: «ничто не кажется мне более приятным, чем писать по-испански <…> полагаю, я достаточно хорошо пишу по-испански, чтобы утверждать, что я люблю этот язык. Действительно, я пишу, как аргентинец. И я горжусь этим» [Cortázar, t. 1, p. 381–382].

«Аргентинский стиль» присутствовал не только в его романах, но и, разумеется, в переписке. В письмах Кортасара встречается много латиноамериканских и чисто аргентинских словечек и выражений, а также местных реалий. Так, к примеру, Кортасар использует аргентинское слово *bolìgrafo* для обозначения шариковой ручки и столь распространенное в Аргентине междометие *che*, употребляемое в качестве дружеского обращения. В том же качестве он часто употребляет слово *viejo*, русским эквивалентом которого может быть «старина, дружище». К другим примерам подобного рода относятся прилагательное *macanudo*, которое в Аргентине используется в значении «превосходный, великолепный», и приставка *requete-* в значении «очень». В одном из писем Кортасар назвал свою подругу, испанку Ракель Тирселен-Мехиас, *requetesalada*, т. е. «очень остроумной» [Cortázar, t. 4, p. 130].

Прося друга о небольшом одолжении — сообщить ему адрес общего знакомого — Кортасар использует слово *gauchada* (*¿Me hacés la gauchada?*) [Cortázar; t. 3; p. 421]. Оно является производным от *gaucho* (в XVIII–XIX веках так называли жителей аргентинской пампы, занимавшихся выпасом скота) и обозначает поступок, характерный для гаучо, или попросту — услугу. Также характерной особенностью языка Кортасара, которая выдает в нем аргентинца, выступает использование уменьшительно-ласкательного суффикса —*ito*, который либо придает слову немного ироничное звучание (*el vinito* — «бокальчик вина»), либо позволяет скорректировать его значение (*un viajecito* — т. е. не путешествие, а небольшая поездка).

Иногда Кортасар в равной степени использовал как испанский, так и аргентинский варианты глагольных конструкций. Сам он подшучивал над собой. Употребив в письме аргентинскую форму глагола во втором лице единственного числа (*haré lo que me* ***decìs***), он в скобках прокомментировал, начав с французского восклицания: «Смотри-ка, у меня вырвалось креольское словечко! (*¡Tiens, me saliò criollito!*) [Cortázar, t. 1, p. 382].

Вкрапления французских выражений и слов, подобно приведенному выше примеру, а также кальки французских слов или новообразованные испанские слова, появившиеся за счет использования французских морфем, встречались в письмах Кортасара как результат его длительного проживания во Франции. К примеру, рассказывая своему аргентинскому издателю и другу Ф. Порруа о завершении работы над романом «62. Модель для сборки», Кортасар упомянул о том, что его жена Аурора с удовольствием прочла текст и сочла его годным для публикации — *publicable* [Cortázar, t. 3, p. 561]. Это слово заимствовано из французского языка, где оно звучит немного иначе — *publiable*: у Кортасара к основе испанского глагола *publicar* (публиковать) был присо-

единен французский суффикс -*able*, позволяющий образовать отглагольные прилагательные со значением возможности результата.

Сам писатель осознавал, что постоянное пребывание среди носителей другого языка не может пройти для него бесследно: «<…> со временем французский станет подтачивать мой испанский. Совершенно логично, что французский, который будет моим дневным языком, быстро станет доминировать над испанским, который будет ночным языком, сферой снов» [Cortázar, t. 1, p. 381]. Переводческая деятельность в рамках ЮНЕСКО превратилась для Кортасара в параллельную реальность на фоне его писательских занятий, которым он часто был вынужден посвящать ночь. О своих бесконечных командировках и работе на различных конгрессах Кортасар отзывался без особого энтузиазма. С раздражением он говорил о том, что ему приходится «переводить бурду в ЮНЕСКО» (*traducir bodrios en la Unesco*) [Cortázar, t. 4, p. 133]. Однако и эта нелюбимая работа получает у него своего рода «аргентинский» эпитет — южноамериканский эквивалент дремучего леса: «моя ЮНЕСКОвская сельва» (*mi selva unesquiana*) [Cortázar, t. 4, p. 170].

* * *

С ростом писательской популярности Кортасару все чаще приходилось объяснять причины своего отъезда из Аргентины. Эта необходимость постоянно оправдываться удручала и мучила его. Надо отметить, что Кортасар подал прошение о получении французского гражданства лишь в 1970 г., к тому времени проведя в Европе без малого двадцать лет. Такой шаг был продиктован прежде всего желанием избавиться от статуса бесправного иностранца в стране, где он постоянно жил и работал.

Несмотря на то, что Кортасар никак не афишировал свое решение, новость стала достоянием общественности, часть которой резко осудила писателя [Эрраес, с. 353–354]. Кортасар, вовсе не помышлявший о том, чтобы отказаться от своих корней, очень переживал из-за поднявшейся волны осуждения. В письме своему другу, спортивному обозревателю Улисесу Баррера, Кортасар благодарил его за слова поддержки: «Сейчас, когда с таким остервенением меня обвиняют в том, что я не являюсь в полной мере аргентинцем, твои слова для меня как терпкий мате без сахара, как последняя сигарета, которую на рассвете по очереди выкуривают два друга, прежде чем вернуться домой» [Cortázar, t. 4, p. 133].

В июне 1971 г. Кортасар разъяснял проживавшей в Мендосе исследовательнице Грасьеле де Сола, которая посвятила ему монографию [De Sola, 1968], что его желание получить французское гражданство связано лишь с соображениями удобства, тогда как сам вопрос о национальной принадлежности для него «ровным счетом ничего не значит»: «Мою латиноамериканскую сущность не изменит никакой паспорт или другой официальный документ» [Cortázar, t. 4, p. 230].

В этой череде упреков в измене родине также звучали обвинения в том, что сам отъезд Кортасара в Париж и написанные им там книги бросали тень на латиноамериканскую культуру: будто бы она уступала европейской культуре, средоточием которой представлялся Париж. В сентябре 1972 г. в письме молодому исследователю латиноамериканской литературы С. Сосновски

Кортасар пытался расставить все точки над «i» в этом вопросе: «Я глубоко сожалею, что способствовал обожествлению Парижа. Но следовало бы получше уяснить себе, до какой степени Париж во многих смыслах способствовал пробуждению нашего латиноамериканского самосознания» [Cortázar, t. 4, p. 320]. Он подчеркивал, что приехал в Париж никому не известным — как «господин никто» (*un don nadie*) — и именно в Европе состоялся как писатель: «Европа, в каком-то смысле, стала соавтором моих книг, в особенности, это касается “Игры в классики”» [Ibidem]. Впоследствии он повторил ту же мысль в интервью уругвайскому журналисту Эрнесто Гонсалесу Бермехо: «Единственное, в чем я абсолютно уверен, так это в том, что никогда бы не написал книги, подобной “Игре в классики”, если бы я не прожил столько лет в Аргентине <…> эту книгу я не написал бы, если бы я остался тогда в Аргентине» [Кортасар, 2002, с. 330].

После совершившегося в 1976 г. в Аргентине военного переворота диктаторский режим объявил Кортасара *персоной нон-грата* за публикацию рассказов с политическим контекстом. Для писателя это стало потрясением: «Аргентина закрыта для меня на неопределенный срок, и впервые в своей жизни я ощущаю себя изгнанником, что ранит меня» [Cortázar, t. 4, p. 585]. К этому примешивалось еще и обеспокоенность за судьбу матери и сестры, которые были вынуждены жить в «этом аду, каким стала Аргентина» [Cortázar, t. 4, p. 588], где похищали, мучили в застенках и убивали тысячи людей.

Фактическая утрата Кортасаром аргентинского гражданства усугублялась длительной эпопеей с получением гражданства Франции. Дважды на его прошение приходил отказ, и лишь в 1981 г. после избрания президентом Франсуа Миттерана он стал полноправным французским подданным. Описывая матери свои впечатления от этой новости, Кортасар, как и во многих других письмах, подчеркнул:

> Вдали от родины я доказал, как смог, что я был, есть и буду аргентинцем в гораздо большей степени, чем те, что вывешивают флаги в дни государственных праздников и распевают гимн, даже не понимая до конца смысла его слов. Как смог, я написал произведения, которые останутся в истории аргентинской литературы; только это имеет для меня значение — то, что я пригодился моему народу, дав ему книги, которые смогли тронуть, развлечь его или показать, что реальность шире того, что представляют себе люди, которые никогда не покидали своего квартала [Cortázar, t. 5, p. 367].

Заключительные слова приведенной выше цитаты могут послужить жизненным девизом самого Кортасара. Благодаря переезду в Париж его жизнь, в сравнении с безрадостным существованием на родине, приобрела совсем иные очертания — как в географическом, так и в мировоззренческом смыслах.

Жизнь вне родины, которая для многих оборачивается испытанием, Кортасару, напротив, словно дала глоток свежего воздуха, раскрепостила его. В первые десятилетия своей жизни в Париже Кортасар упивался обретенной свободой, новизной, ценил возможность много путешествовать — как по работе, так и по собственному желанию, а также заниматься литературным творчеством без оглядки на кого бы то ни было.

И все же осознанное стремление сохранить аргентинскую идентичность, испанский — как язык творчества, озабоченность проблемами латиноамериканского континента, привносили элемент раздвоенности в его парижскую

жизнь. Язык писателя вмещал аргентинские словечки и в то же время подспудно интегрировал французские слова и выражения. Отсутствие тоски по родине проявляется в его письмах в частом сопоставлении Парижа и Буэнос-Айреса, как правило, не в пользу последнего. Вместе с тем в его парижских квартирах ему недоставало друзей из Буэнос-Айреса, а в городке на юге Франции ему мерещились пейзажи аргентинской Мендосы. Своеобразная дихотомия ощущалась и в быту, где бокал французского вина соседствовал с мате и традиционными аргентинскими блюдами. Двояким был и статус Кортасара во Франции: его осознанный отъезд из Аргентины спустя десятилетия, в 70-е годы, приобрел характер вынужденного изгнания, при этом и во Франции он *де-юре* долгое время оставался «чужим».

Порожденные Парижем дихотомии главным образом скрашивали и обогащали жизнь Картасара и лишь временами тяготили его, например, в период травли в связи с получением французского гражданства. Париж оставался для писателя городом обретения латиноамериканской идентичности и городом вдохновения, примирявшим его с действительностью и позволявшим выходить за ее рамки, пусть и в пространстве своих произведений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico. Buenos Aires, 2014.

2. *Cortázar J.* Cartas. Tomo 1. 1937–1954; Tomo 2. 1955–1964; Tomo 3. 1965–1968; Tomo 4. 1969–1976; Tomo 5. 1977–1984. Buenos Aires, 2012.

3. *De Sola G.* Julio Cortázar y el hombre nuevo. Buenos Aires, 1968.

4. *Fondebrider J.* La París de los argentinos. Buenos Aires, 2010.

5. *Goloboff M.* Julio Cortázar, la biografía. Buenos Aires, 1998.

6. *Herráes M.* Dos ciudades en Julio Cortázar. Barcelona, 2013.

7. *Herráes M.* Julio Cortázar. El otro lado de la cosas. Valencia, 2001, 1 ed.; Barcelona, 2004, 2 ed.; Рус. пер.: Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. М., 2005.

8. *Kohut K.* El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio // INTI: Revista de literatura hispánica. № 22/23. Cortázar en Mannheim (otoño 1985 — primavera 1986). University of Connecticut, 1985. P. 263–280.

9. *Marès A., Milza P.* Le Paris des étrangers depuis 1945. Paris, 1995.

10. París. Ritmos de una ciudad. Barcelona, 1981.

11. *Schmidt-Cruz C.* De Buenos Aires a París: los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural // Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6–11 de julio de 1998. Madrid, 2000. Tomo III. P. 411–419.

12. *Sorensen D.* From Diaspora to Agora: Cortázar's Reconfiguration of Exile // Modern Language Notes. Vol. 114, № 2, Hispanic Issue. The Johns Hopkins University, Baltimore, 1999. P. 357–388.

13. *Дубин Б.* Хулио Кортасар: краткая летопись жизни и творчества // Иностранная литература. 2001. № 6. С. 273–276.

14. *Кортасар Х.* Письма к издателю (в переводе Эллы Брагинской). М., 2012.

15. *Кортасар Х.* Я играю всерьёз. Эссе, рассказы, интервью. М., 2002.

16. *Топоров В. Н.* Петербургские тексты и Петербургские мифы // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 368–399.

Поступила в редакцию 12.02.2014

РЕЦЕНЗИИ

А. М. КАМЧАТНОВ

КАК УЛОВИТЬ НЕУЛОВИМОЕ?
Рецензия на:
В. В. Колесов, Д. В. Колесова, А. А. Харитонов. «Словарь русской ментальности». В 2-х тт. СПб.: «Златоуст», 2014

Конечной целью всякой лингвистической работы является создание одной из двух книг: грамматики или словаря. Не каждому лингвисту, как бы ни были важны его книги и статьи, удается это сделать — В. В. Колесову и его сотрудникам это удалось. Появлению словаря предшествовала длительная исследовательская работа профессора Колесова над теоретическим осмыслением того, что же представляет собой ментальность как лингвистическая категория, а также накопление языкового материала из всей глубины существования русского языка. Начало было положено книгой «Мир человека в слове Древней Руси» (Л., 1986), затем наступило некоторое затишье, во время которого шел очень сложный подземный процесс вызревания совершенно новых идей и который и вылился в колесовский big bang: в течение нескольких лет одна за другой стали выходить книги одна интереснее другой: «Русская речь вчера, сегодня, завтра» (1998), «Жизнь происходит от слова…» (1999), фундаментальная «Философия русского слова» (2002), «Слово и дело» (2004), «Реализм и номинализм в русской философии языка» (2007), «Русская ментальность в языке и тексте» (2007), венцом которых и стал рецензируемый словарь. Само название книг дает нам основания говорить о «феномене Колесова» как о лингвисте-*мыслителе*, каких было очень немного в истории отечественного языкознания.

Россия, русские, русскость, начиная по меньшей мере с князя М. М. Щербатова, всегда были предметом философской рефлексии. Что нового может сказать на эту тему лингвист? Цель его — желание понять и объяснить коренные свойства русской духовности — ничем не отличаются от целей множества великих и не очень философов, историков и культурологов. Понять — значит выразить в понятии, но понятие — категория логическая, а не лингвистическая. Наконец, где, в каких источниках искать русскую духовность, ведь духовность — от слова *дух*, а дух, как известно, *дышитъ, идеже хощетъ*.

Хорошо осознавая эти сложности, В. В. Колесов находит собственно лингвистический подход к решению поставленной задачи, который заключается

в следующем. Прежде всего, нужно отграничить ментальность от того, что на нее похоже, но ею не является: от типического и характерного, от идеала, от менталитета. Благодаря такому отделению становится ясной стратегия: «Задача же состоит в определении существенно цельных признаков ментальности, своего рода *инварианта народного сознания*, как он уясняется из данных языка и рисуется на основе всех проявлений “народного духа”» [Колесов, 2007(II), с. 17]. Или иначе: ментальность есть «способность воспринимать и оценивать мир и человека в категориях и формах родного языка, но с преобладанием идеальной, духовной точки зрения» [СРМ, т. 2, с. 531]. Чрезвычайно важным представляется разграничение понятий ментальности и менталитета, которые очень часто смешиваются. По Колесову, ментальность онтологична, она предсуществует в народном характере, воспитанном веками, и составляет его сущность, тогда как менталитет гносеологичен и представляет собой интеллектуализацию ментальности в отвлечении от нравственного чувства и воли.

У каждого народа свой инвариант, и его «ни похитить, ни подделать невозможно» [Колесов, 2007(II), с. 17], равно как и отделаться от него. В этом определении ментальности есть что-то роковое: мы можем мыслить, воспринимать мир так и только так, и всякие попытки мыслить иначе или заведомо обречены на провал и ничего, кроме мучений, не принесут, или грозят потерей национальной идентичности. Иначе говоря, ментальность сродни аристолевской энтелехии — тому активному началу, которое превращает возможность в действительность, созидает историческое тело нации, выявляет себя в ходе истории.

Ментальность, как синоним духовности, находит свое выражение в историческом действии и слове; слово является хранителем ментальности, и это обстоятельство позволяет подойти к теме лингвистически. Слово же для автора — не звук пустой и не условный знак, а форма и образа, и понятия, и символа, исполненного бесконечным содержанием и как такового требующего истолкования; так определяется герменевтический подход к слову. Историческая взаимосвязь слова и дела требует исторической же перспективы для толкования. Живое слово существует лишь в текстах; репрезентативными для своей темы В. В. Колесов считает философские тексты: «…мы говорим о ментальности через рефлектирующую интуицию русских философов, которая основана на глубинных концептах русско-славянского слова» [Колесов, 2007(II), с. 4].

Затем необходимо найти язык описания ментальности. Этот язык В. В. Колесов находит в древнем споре реалистов, концептуалистов и номиналистов: отсюда он извлекает все термины языка описания — концепт, образ, понятие и символ. Исходным теоретическим пунктом для изучения ментальности является известный «семантический треугольник»: в отличие от многих исследователей, В. В. Колесов рассматривает его не как данность, а как заданность, когда согласованность отношений **слова**, **вещи** и **идеи** достигалась в ходе сложного исторического процесса, обусловившего те «начала», которые стали определяющими для русской ментальности: это глагольность, диалогичность, символичность русского слова, единство слова и дела (слово как «проект» дела, без которого оно — пустая болтовня), предпочтение красоты — поль-

зе, качества — количеству, живой целостности (синтетичность) — мертвой расчлененности (аналитичность), в частности, доверие к живому авторитету, а не к отвлеченной истине.

Утверждение о том, что ментальность находит свое выражение в формах родного языка, является слишком общим, надо еще найти ту единицу ментальности, которая и будет при помощи слова являться в формах образа, символа и понятия. Такой единицей является концепт. По Колесову, концепт следует возводить не к лат. conceptus ‘понятие’, а к лат. conceptum ‘зерно, зародыш’. Именно он — концептум — и есть искомая единица ментальности. «Таким образом, концептум предварительно можно определить как *минимальный квант смысла — единицу сознания, не обретшую своей формы*. Концептум — не понятие, а сущность понятия, смысл, лишенный пока формы: свернутая точка возможных смыслов» [СРМ, т. 2, с. 534]. Концептум, как и всякое зерно, не видим, скрыт под землей, но как зерно прорастает в ствол с листьями, цветами и плодами, так и концептум «прорастает» в образ, понятие и символ; языковым носителем этих форм ментальности является слово. Концептум устойчив, постоянен, неподвижен, то есть «вечен»; именно поэтому все исторически изменчивые формы его проявления в слове сохраняют единство, так как все они отнесены к одному внеисторичному концептуму. Сам концептум апофатичен, катафатическим приближением к нему являются представленные в «Словаре» исторически засвидетельствованные в текстах формы его проявления в слове — образ, символ и понятие. Апофатичностью концептума определяется интересная особенность «Словаря русской ментальности»: это не справочник, по отношению к которому читатель занимает пассивную позицию потребителя; он требует от читателя ответного творческого усилия для реконструкции концептума, предлагая ему для этого весь (или почти весь) необходимый языковой и текстовый материал. Концептум оставляет «следы» в словесной культуре народа; «Словарь» собирает и представляет эти «следы»; читатель идет по «следам» и по мере своих сил, творческих возможностей и воображения восходит к концепту как первосмыслу собственной культуры. Такими «следами», или формами проявления концептума, являются этимон слова, переносные значения слова, словообразовательные связи в пределах словообразовательного «древа», системные синонимические и антонимические отношения слова, сочетаемость слова, гипер-гипонимические отношения [см.: СРМ, т. 2, с. 537].

В развитие теории в Приложении освещаются некоторые частные проблемы: соотношение понятий концептума и внутренней формы слова, значения и смысла, синкретизма и многозначности, историческое значение тропов — метонимии, синекдохи, метафоры, иронии — в семантическом развитии слова. Из этих частных вопросов хотелось бы остановиться подробнее на понятии семантической парадигмы, которую авторы словаря определяют следующим образом: «Семантическая парадигма образуется общностью *корня*, то есть сводит все однокоренные образования к единому концептуму» [СРМ, т. 2, с. 550]. Далее на примере слов *притъкнути — притъча — притчина — причинный — причинность* показано, как выраженный корнем концептум являет себя в последовательных формах образа (*притъкнути*), символа (*притъча*), обособленного признака (*причинный*) и, наконец, «дозревает» до отвлеченного

понятия (*причинность*). При полном согласии с этим хочется спросить: как быть с другими членами этой семантической парадигмы, то есть со словами *тыкать, точка, точность, ткать, ткань, сутки, дотошный*? Если исходить из определения, то эти слова тоже как-то выражают единый концепт, однако в тексте Словаря имеются отдельные словарные статьи **Притча, Причина, Причинность, Точка, Точность, Дотошный**. Если *точка* и *притча*, будучи этимологически однокоренными, выражают разные концептумы, то однокоренные слова *потеха* и *утеха* едва ли можно считать выразителями разных концептумов, на что указывает сходство их толкований [см. СРМ, т. 2,с. 72 и с. 440], тем не менее они, к нашему удивлению, образуют отдельные словарные статьи. Таким образом, выявляется внутренняя противоречивость теоретических основ Словаря: с одной стороны, если это словарь ментальности, а единицей ментальности является концептум, то каждая словарная статья должна быть посвящена отдельному концептуму; с другой стороны, если утверждается, что все однокоренные образования сводятся к единому концептуму, то они должны быть помещены в одной словарной статье, чего на деле мы не наблюдаем. Выход из этого противоречия, на мой взгляд, в том, чтобы признать, что концепты имеют внеязыковую, нелингвистическую природу, что **разные** концепты могут найти выражение в **одно**коренных словах (*причина* и *точка*) и **один** концепт в разных словах, то есть в том, чтобы отказаться от понятия семантической парадигмы. Это понятие будет полезным в словаре другого типа — историко-словообразовательном, а не в словаре ментальности.

Нужно согласиться с авторами в том, что нельзя «поставить знак равенства между любыми единицами смысла и назвать их все концептами» [СРМ, т. 2, с. 538]. В таком случае возникает естественный вопрос о принципах построения словника «Словаря», о принципах отбора слов — носителей концептов. Как видно из последнего раздела Приложения «Семантика», из трех видов явления концептума — образа, понятия и символа, которым соответствуют три ипостаси существования слова — корень, термин и имя, предпочтение отдается именам. Корень дает лишь *образ* понимания концептума, термин истончает его до строго определенного *понятия*, тогда как имя является полным выражением национального концептума, *символически* представляющее и психологический образ, и логическое понятие и потому неисчерпаемое в толковании. Однако и среди имен не все удостоились чести попасть в Словарь, ибо «предпочтение отдавалось *концептуальным именам*, которые в общей структуре максимально вбирают в себя все содержательные формы концепта — образ, понятие и символ — и тем самым приближаются к выражению самого концептума» [СРМ, т. 2, с. 547]. На этом основании в Словарь не включены глагол *водить* (образ), причастие *водящий* (понятие), но внесены имена *вождь* и *вожак*. Таким образом, «Словарь русской ментальности» не является ни русским корнесловом, ни словарем отвлеченных понятий; это — словарь концептуальных имен.

Как же решить, какое имя концептуальное, а какое — нет? Например, после слова *кровь* следует слово *кротость*. В толковом словаре русского языка между ними (исключая заимствованные лексемы) находятся такие имена существительные, как *крой, кройка, крома, кропание, кропило, кро-*

потливость, крот и их производные; между *ложь* и *ломка* такие имена, как *лоза, локоть, лом* и их производные. На память приходят и кромешный ад, и крот как символ слепоты (у Чехова в «Дуэли»), и лоза как символ Христа (в евангелии), и выражение *чувство локтя*. Это все не имеет отношения к русской ментальности? Или выражаемые ими концептумы имеют еще какое-то другое выражение, нашедшее отражение в «Словаре»? И вообще: надо ли полагать, что «Словарь» отражает **все** концептумы русской ментальности? Является ли список концептумов принципиально открытым или закрытым?

Нет достаточного объяснения тому, на каком основании в словарь *русской* ментальности одни заимствованные слова включены (*ад, ангел, балаган, баня, буква, варварство, витязь, деньги, дьявол, идея, изба, икона, кавардак, кумир, София, тюрьма, хам, шабаш, ярлык*) а другие — нет. Хотя в «Предисловии» сказано, что «слова, которые сегодня осознаются как заимствованные, за редкими изъятиями из Словаря исключены, хотя и они пронизаны воздействием русской ментальности, пропитаны “русским духом”» [СРМ, т. 1, с. 3], этого недостаточно для понимания причины того, почему приведенные выше в скобках слова оказались на особом положении.

При просмотре словника обращает на себя внимание его неоднородность: с одной стороны, это такие «вкусные», пропитанные истинно русским духом слова, как *баба, болван, блажь, буйство, восторг, дотошный, жалость, жопа, запанибрата, изгой, истошный, кузька, лохмотья, мещанство, навет, отвага, подвиг, потачка, потеха, удаль, угрюмство, хапуга* и многие другие; их «русскость», их непереводимость, их принадлежность к русскому способу мыслить мир не вызывает сомнений; с другой стороны, это слова типа *влияние* (= лат. *influxio*), *время* (=лат. *tempus*), *голод* (= франц. *faim*), *причинность* (= англ. *causality*) и другие подобные. Понятно, что авторы хотели показать, как концептум «дорастает» до понятия, как слово становится термином, выражающим общечеловеческие категории разума, однако какое это имеет отношение к **русской** ментальности? Может быть, стоило *причину* и *причинность* совместить в одной словарной статье? Во всяком случае, соотношение «родного» и «вселенского» в Словаре надо было как-то оговорить.

Изложенные принципы нашли свое выражение в структуре словарных статей и в самом их содержании.

Что касается структуры, то в ней представлены: а) концептуальное значение заголовочного слова, б) этимология слова, в) постоянные эпитеты слова, г) метонимические смещения и метафорические замещения слова в современном употреблении, д) иллюстративный материал, е) замечания авторов о развитии концептума, когда прочих материалов недостаточно. В совокупности это те самые «следы» концептума в словесной культуре народа, о которых говорилось выше; собранные вместе под одним заголовочным словом они дают читателю достаточный материал для восхождения к концепту. Авторы подчеркивают, что воссоздание концептума «ведется как составителями словаря на основе классических текстов, так и творческим усилием читателя; объемность представления и его глубина прежде всего зависят от работы языкового сознания пользователя» [СРМ, т. 1, с. 14]. Только на таком синергийном пути возможно приобрести новое знание.

Чтение словарных статей убеждает в том, что жизнь во всех ее проявле-

ниях — личная, общественная, государственная, историческая — движется противоречиями, оттого и ментальность народа антиномична. Поэтому авторы уделяют большое место анализу тех исторических обстоятельств и феноменов, которые обусловили своеобразие антиномичной русской ментальности: это государство и общество, народ и государство, язычество и христианство, нация и государство, общество и личность, город и деревня, культура и цивилизация и др. При этом авторы не идеологи, отрицающие одну часть антиномии ради утверждения ценности другой. С идеологической точки зрения «Словарь русской ментальности» кажется рыхлым и противоречивым; читатель, ждущий идеологической определенности, будет разочарован. «Словарь» построен не по идеологическим, а по лингвистическим законам, основу которых составляет семантический треугольник. Для номиналиста существует только связь слова и вещи, тогда как для реалиста, каковым является Колесов, связь троякая — это связь слова, вещи и идеи, и только с позиций реализма становится понятной видимая противоречивость русской ментальности. Так, государство как **вещь** может вызывать у русского человека резкую неприязнь вплоть до анархизма и разрушительного бунта; но государство как **идея** пробуждает в русском человеке государственный инстинкт, понуждавший его защищать государство не щадя живота и раздвигать его пределы до двух океанов (см. статью **Государство**). Так, и отношение к Церкви как **вещи** может доходить до кощунственного непотребства, а отношение к Ней же как **идее** порождает благочестие, нередко доходящее до пределов жертвенности (см. статьи **Вера**, **Кощунство**, **Святость**). И если кому-то непонятно, как один и тот же народ мог защищать советское государство в последнюю войну и с упоением разрушать его в недавние 90-е годы, пусть почитает «Словарь русской ментальности» и тогда поймет, что защищали *идею*, каким бы отвратительным ни было ее воплощение, а разрушали малоприятную *вещь*.

Справедливость словарного анализа подкрепляется обильно цитируемыми текстами русских мыслителей, в которых находят выражение обе части антиномии: государственничество и анархизм, благочестие и атеизм, национализм и универсализм, тоталитаризм и либерализм, западничество и славянофильство и т. д. Сама же антиномичность русской ментальности, по утверждению Колесова, имеет свои началом — русский язык и языковой реализм, со времен средневековья утвердившийся у нас в противоположность западному номинализму.

Нет смысла пересказывать отдельные словарные статьи, даже недостатки которых могут обернуться для читателя пользой, так как в споре с авторами словаря также может рождаться новое знание, в чем, собственно, и заключается их, авторов, цель. Но есть смысл сделать одно предупреждение: не стоит приобретать Словарь для того, чтобы поставить его на полку рядом с другими словарями, энциклопедиями и справочниками, к которым мы обращаемся по мере необходимости. «Словарь русской ментальности» — это не справочник, а книга для чтения — вдумчивого, медленного, сопровождаемого медитациями на основе собственного культурно-языкового опыта. Тем же, кто профессионально занимается исследованием духовной культуры русского народа — философам, этнографам, историкам, литературоведам,

лингвистам — Словарь послужит ценнейшим источником как разнообразных сведений, так и творческого вдохновения.

Василий Розанов однажды заметил, что хорошо бы отдать Россию немцам: они завели бы у нас фабрики, биржи, а мы научили бы их играть на балалайке и даже попытались бы объяснить, что такое душа. «Словарь русской ментальности» — это и есть попытка объяснить, что такое русская душа, объяснить прежде всего нам самим, а потом уже и всем, кто этого пожелает.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Колесов В. В., Колесова Д. В., Харитонов А. А.* «Словарь русской ментальности». В 2-х тт. СПб., 2014. (СРМ).

2. *Колесов В. В.* Жизнь происходит от слова… СПб., 1999.

3. *Колесов В. В.* Мир человека в слове Древней Руси. Л., 1986.

4. *Колесов В. В.* Реализм и номинализм в русской философии языка СПб., 2007 (I).

5. *Колесов В. В.* Русская ментальность в языке и тексте СПб., 2007(II).

6. *Колесов В. В.* Русская речь вчера, сегодня, завтра. СПб., 1998.

7. *Колесов В. В.* Слово и дело СПб., 2004.

8. *Колесов В. В.* Философия русского слова СПб., 2002.

Поступила в редакцию 29.01.2015

В. О. НИКИШИН

РЕЦЕНЗИЯ НА: Т. Б. ГВОЗДЕВА. ОЛИМПИЙСКИЕ ИГРЫ В ПАМЯТНИКАХ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Учебное пособие. М., изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2012 г.

Выход в свет учебного пособия Т. Б. Гвоздевой «Олимпийские игры в памятниках античной литературы» (М., 2012 г.) стал заметным событием в отечественной культуре, особенно в свете подготовки к зимней Олимпиаде 2014 г. в Сочи. Отметим, что сама тематика книги носит гуманистический — в самом широком смысле этого слова — характер, поскольку автор пишет о выдающемся культурном феномене в истории не только европейской, но и всей человеческой цивилизации. Эта тематика лежит на стыке политики и идеологии, спорта и религии, оставаясь не менее актуальной сегодня, чем сто и двести лет назад. На сегодня в отечественном антиковедении можно насчитать очень немного работ, в которых так или иначе затрагивается тема проведения Олимпийских игр в античности. В основном это небольшие по объему и научно-популярные по жанру книги или отдельные главы в трудах, посвященных более широкой тематике [Латышев, 1888–1889; Колобова, Озерецкая, 1958; Ривкин, 1969; Брабич, Плетнёва, 1971; Соколов, 1980]. Новаторство автора этой, можно сказать без преувеличения, первой олимпийской антологии, заключается в том, что впервые в нашей историографии научно-популярное изложение сочетается с прекрасной тематической подборкой текстов античных авторов. Таким образом, если говорить о жанре данной книги, то речь должна идти об учебном пособии-хрестоматии.

Итак, учебное пособие Т. Б. Гвоздевой состоит из введения, десяти глав и приложения. Во введении автор обстоятельно повествует об истоках Олимпийских игр в античности, их зарождении и развитии на протяжении более чем тысячелетия [Гвоздева, 2012, с. 3–17]. Т. Б. Гвоздева исходит из того, что спортивные состязания, из которых со временем выросли такие общегреческие спортивно-религиозные фестивали, как Олимпийские, Пифийские, Немейские и Истмийские игры, были порождены агональным началом, органично присущим менталитету древних греков, равно как и их наивно-ре-

лигиозным мироощущением. На наш взгляд, неоспоримым достоинством книги является то обстоятельство, что во введении Т. Б. Гвоздева предложила вниманию читателей сжатый и вместе с тем чрезвычайно информативный очерк, посвященный особенностям подготовки, организации и проведения Олимпийских игр в древности. То, что этот очерк предпослан автором основному тексту учебного пособия, представляется нам исключительно удачным и правильным решением: тем самым студенты получают прекрасную возможность познакомиться с самой сутью феномена под названием «Олимпийские игры в античности», прежде чем они обратятся к чтению и анализу сведений античных текстов, которые со вкусом и со знанием дела подобраны Т. Б. Гвоздевой в следующих главах.

Во введении автор подчеркивает общеэллинское значение Олимпийских игр в период их высшего развития [Гвоздева, 2012, с. 4–5]. Важной частью авторской концепции является выдающаяся роль Олимпийских игр в культурной жизни древнегреческого полисного мира [Гвоздева, 2012, с. 16–17]. Велико было также политическое значение Олимпийских игр в условиях расколотой на многочисленные полисы Древней Греции. То обстоятельство, что в состязаниях принимали участие лишь эллины, не запятнавшие себя никакими противоправными или аморальными поступками, играло важную роль в процессе воспитания молодого поколения.

Наиболее содержательную, интересную и познавательную часть книги составляют фрагменты текстов античных авторов. Первая глава называется «Рождение греческой атлетики» [Гвоздева, 2012, с. 18–30]. В небольшом предисловии Т. Б. Гвоздева раскрывает эволюцию гимнастических упражнений в древнегреческом обществе в архаический период: от обучения юных аристократов военному делу — к профессиональным занятиям спортом [Гвоздева, 2012, с. 18–19]. Процесс зарождения и развития греческого атлетизма удачно проиллюстрирован отрывками из произведений Гомера, Страбона, Павсания, Геродота, Аполлодора и других греческих авторов. К примеру, в книге приводятся отрывки из «Одиссеи» Гомера, где говорится о том, что некоторые цари, например, царь феаков Алкиной, устраивали спортивные игры развлекательного характера в своём дворце после роскошного пира [Гвоздева, 2012, с. 25–28].

Следующие шесть глав учебного пособия посвящены главным видам олимпийских состязаний: это бег (глава вторая) [Гвоздева, 2012, с. 31–59], пятиборье, или пентатлон (глава третья) [Гвоздева, 2012, с. 60–87], борьба (глава четвёртая) [Гвоздева, 2012, с. 88–128], кулачный бой (глава пятая) [Гвоздева, 2012, с. 129–162], панкратион (глава шестая) [Гвоздева, 2012, с. 163–185] и конные состязания (глава седьмая) [Гвоздева, 2012, с. 186–250]. При выборе отрывков из сочинений античных авторов в этих главах перед Т. Б. Гвоздевой стояло немало трудностей. Прежде всего, материала много, он принадлежит разным авторам (поэтам и прозаикам, философам и мифографам, историкам и географам), жившим в разное время. Приходилось не только отобрать наиболее важную и интересную информацию, но и классифицировать ее, чтобы читатель мог более или менее легко в ней ориентироваться. Следует отметить, что Т. Б. Гвоздева блестяще справилась с этой задачей. Это особенно важно, если учесть, что речь идет об учебном пособии, рассчитанном на студентов.

Таким образом, на наш взгляд, классификация многочисленных отрывков из произведений античных писателей (630 фрагментов, принадлежащих 86 авторам, как греческим, так и латинским) сделана довольно удачно. Классификации как таковой предпослана краткая характеристика того вида состязаний, которому посвящена каждая конкретная глава (объемом в две – три страницы). Здесь автор сообщает читателю необходимые сведения: когда данный вид спорта был включён в программу Олимпийских игр, на какие разряды делился (например, бег короткий, двойной, бег длинный, бег с оружием [Гвоздева, 2012, с. 31]). Здесь же перечислены наиболее именитые победители и полисы, от имени которых они выступали, указаны занимательные эпизоды из биографий отдельных атлетов.

В дальнейшем это краткое предисловие конкретизируют и раскрывают отрывки из произведений античных авторов, относящиеся к данному виду спорта или к отдельным атлетам. Кроме того, Т. Б. Гвоздева дает краткое описание техники и процедуры состязаний, а также спортивных снарядов. В главе, посвящённой пентатлону, перечисляются виды пятиборья: бег, борьба, прыжки в длину, метание копья и диска [Гвоздева, 2012, с. 60–62]. Затем Т. Б. Гвоздева предлагает вниманию читателей подборку отрывков из произведений античных авторов. В той же главе о пентатлоне приведены 46 фрагментов, которые распределяются по рубрикам: 1) общие сведения; 2) сюжет метания диска в мифологии; 3) метафоры, связанные с пентатлоном. В этой связи любопытен, в частности, такой факт: кое-кто из греческих философов использовал некоторые приемы атлета-пятиборца — разумеется, в качестве метафоры — для доказательства тех или иных философских положений [Гвоздева, 2012, с. 81–82]. Каждая подборка отрывков по одному из пяти видов состязаний составлена так, что позволяет читателю получить довольно полное представление о нем. Хотелось бы отметить, что большой заслугой Гвоздевой Т. Б. является то, что ей удалось подобрать и расположить материал источников в главах так, что можно четко проследить культовую основу каждого состязания. Автор умело демонстрирует превращение каждого состязания в жизнь гражданского коллектива полиса.

Чрезвычайно важно отметить, как методически подобран материал о наградах для олимпиоников. Каждая глава завершается разделом «Олимпийская аллея славы», где собран материал (в частности эпиникии Пиндара, греческие спортивные эпиграммы и данные из «Описания Эллады» Павсания) о победителях каждого состязания[1]. На основе этого материала студенты легко могут убедиться, насколько для атлетов важна была не только гражданская самоидентификация, но и выполнение главной задачи — существования полиса и гражданина в нем.

Особо следует отметить полноту подборок, посвященных конным состязаниям: ристаниям колесниц и скачкам на лошадях — самому престижному и самому аристократичному виду Олимпийских состязаний в древности. Скачкам в книге посвящено более всего отрывков — 100, что в два-три раза превышает количество фрагментов, относящихся к другим видам спорта. Это неудивительно, так как еще в «Илиаде» Гомера описание состязания

[1] Особенно интересным является материал о целых династиях атлетов, особенно о знаменитой династии Диагоридов [Гвоздева, 2012, с. 157–157].

колесниц превосходит другие виды спорта в 3 раза. Вполне оправданным представляется внимание Т. Б. Гвоздевой к этим состязаниям, которые наиболее ярко отражали социальную стратификацию полиса, нарушая идею гражданского равенства. Для студенческой аудитории очень важны яркие примеры, приведенные в антологии[1], участия аристократии и правящих династов в конном агоне, где они стремились доказать свое первенство в гражданском коллективе.

Исключительно полную, практически исчерпывающую подборку, посвящённую основным видам олимпийских состязаний, Т. Б. Гвоздева дополнила материалом, относящимся к второстепенным видам спорта — в частности, к стрельбе из лука и водным соревнованиям, включая состязания кораблей [Гвоздева, 2012, с. 251–289]. В этой связи стоит особо отметить 7 отрывков с описанием факельного бега, который часто упоминался в греческой драме, особенно в комедиях Аристофана [Гвоздева, 2012, с. 284–286].

Целая глава — девятая — в данном учебном пособии посвящена интригующей теме — «Женщины в спорте» [Гвоздева, 2012, с. 290–343]. В этой главе собрано более 60 фрагментов, рассказывающих об участии женщин — и реальных, и легендарных — в спортивных состязаниях в Древней Греции, правда, вне олимпийских стадионов, поскольку, как известно, женщины в древности на Олимпиады не допускались. Однако в эпоху эллинизма эти строгие правила были нарушены и женщины стали иногда участвовать в состязании колесниц, но только на правах владелиц лошадей[2].

Завершающая — десятая — глава посвящена описанию архитектурных сооружений, а именно палестр и гимнасиев, стадионов и ипподромов (всего 77 отрывков) [Гвоздева, 2012, с. 344–377]. В важном для данного пособии приложении приведены списки всех 293 Олимпиад, проведённых в древности, а также перечень шести важнейших общегреческих общественно-религиозных празднеств, небольшой словарь спортивных терминов, список рекомендуемой литературы, а также рекомендуемые темы рефератов и докладов [Гвоздева, 2012, с. 378–397]. Данная антология будет хорошим практическим подспорьем в написании курсовых работ для студентов.

Таким образом, на редкость интересная и познавательная, мастерски написанная и оснащенная великолепной подборкой текстов античных авторов книга Т. Б. Гвоздевой стала известным итогом многолетних и плодотворных исследований автора на ниве олимпийской тематики[3]. Данное учебное пособие представляет собой исключительно полезный и информативный сборник самых различных сведений, посвященных Олимпийским играм в античности, которые позволяют студентам ближе познакомиться с выдающимся фено-

---

[1] Особенно интересна подборка материалов по афинскому аристократу Алкивиаду и скандальной истории его судебного разбирательства с собственным возницей [Гвоздева, 2012, с. 194–195].

[2] См. историю легендарной спартанской царевны Киниски [Гвоздева, 2012, с. 331–332].

[3] Вот лишь несколько наиболее значительных работ Т. Б. Гвоздевой, посвящённых теме Олимпийских игр в античности: [Гвоздева, 2002, с. 161–165; Гвоздева, 2004, с. 22–28; Гвоздева, 2007, с. 13–16; Гвоздева, 2007, с. 307–312; Гвоздева, 2009, с. 5–21; Гвоздева, 2013].

меном древнегреческой культуры, каковым всегда были и остаются сегодня Олимпийские состязания. Кропотливо подобранный и блестяще структурированный автором богатейший материал античных источников предоставляет как студентам, так и всем интересующимся античной историей читателям уникальную, беспрецедентную в отечественной историографии возможность погрузиться в изучение реалий не только античного спорта как такового, но и идеологии, религии, политики, на пересечении которых и возникли около трех тысячелетий назад Олимпийские игры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Брабич Б., Плетнева Г.* Зрелища древнего мира. Л., 1971; Соколов Г. И. Олимпия. М., 1980.

2. *Гвоздева Т. Б.* Атлетизм в Древней Греции: любители и профессионалы // Вопросы истории. М., 2002. № 11. С. 161–165.

3. *Гвоздева Т. Б.* Великие праздники Эллады // Рождение Олимпийских Игр. М., 2004. С. 22–28.

4. *Гвоздева Т. Б.* Спортивные сюжеты в комедиях Аристофана // Актуальные проблемы исторической науки и творческое наследие С. И. Архангельского. Н. Новгород, 2007. С. 13–16.

5. *Гвоздева Т. Б.* Олимпийские Игры: путь к победе // Проблемы утраты и возрождения традиционной и классической культуры на фоне развития цивилизации. Н. Новгород, 2007. С. 307–312.

6. *Гвоздева Т. Б.* Герои панафинейского стадиона // Вестник МГУ. Сер. 8. История. № 6. М., 2009. С. 5–21.

7. *Гвоздева Т. Б.* Олимпийские игры в памятниках античной литературы. М., изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2012.

8. *Гвоздева Т. Б.* Олимпийские игры античности (от мифа к истории). М., изд-во РУДН, 2013.

9. *Колобова К. М., Озерецкая Е. Л.* Олимпийские Игры. М., 1958.

10. *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. Ч. 1–2. СПб., 1888–1889.

11. *Ривкин Б. И.* В долине Алфея. Олимпийские игры в искусстве древних греков. М., 1969.

12. *Соколов Г. И.* Олимпия. М., 1980.

Поступила в редакцию 8.12.2014

НАШИ АВТОРЫ

Айцетмюллер Рудольф (1923–2000), доктор филологии, профессор Гейдельбергского, Тюбингенского, Вюрцбургского Университетов, член Академии наук Баварии и Болгарии demidoffs@rambler. ru

Болгова Ольга Вячеславовна, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедра лингвистики и перевода факультета иностранных языков Российского государственного социального университета (РГСУ) obolgova@yandex. ru

Герцен Наталия Александровна, кандидат культурологии, доцент кафедры Русский язык как иностранный Московского Государственного Педагогического Университета gerzen. na@gmail. com

Демидов Дмитрий Григорьевич, доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета demidoffs@rambler. ru

Добродомов Игорь Георгиевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания Московского педагогического государственного университета ob@mpgu. edu

Камчатнов Александр Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького alexmk52@gmail. com

Михальская Анна Константиновна, кандидат филологических наук, доктор педагогических наук, профессор Литературного института им. А. М. Горького zvanka@yandex. ru

Никишин Владимир Олегович, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры истории древнего мира исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова cicero74@mail. ru

Ростовцева Юлия Александровна, соискатель, кафедра русской классической литературы и славистики Литературного института им. А. М. Горького rostoyuliya@yandex. ru

Трост Клаус, доктор филологии, профессор университетов Саарбрюккена, Вюрцбурга, Регенсбурга, член редколлегии журнала «Anzeiger für slavische Philologie» demidoffs@rambler. ru

Цветкова Галина Александровна, кандидат культурологии, профессор кафедры гуманитарных наук Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ) galinatsvet@rambler. ru

SUMMARIES

LINGUISTICS

ON THE USE OF THE NAME FORMS IN THE SONG OF IGOR (TO THE 80TH ANNIVERSARY OF LASLO GADROVIC).

Rudolf Aitzetmüller (1923–2000)
Ph. D. (Linguistics), Professor at Heidelberg, Tubingen, Wurtsburg Universities, Member of Academies of Sciences of Bavaria and Bulgary
Translated by D. Demidov
Dmitry G. Demidov,
Ph. D (Philology), Associate Professor of Russian Language Department at the Plilological faculty of St. Petersburg State University
demidoffs@rambler. ru

The article studies the linguistic instruments to date the Song of Igor. Analyzing the use of the name forms, the author stresses their inadequacy to the state Old Russian language in the XIIth century and argues the justification of the traditional dating of the Song.

Key words: The Song of Igor, name forms, Old Russian Language of the XIIth century, historical linguistics

KARAMZIN AND THE SONG OF IGOR. FOR THE DEBATE ON THE AUTHENTICITY OF THE SONG OF IGOR.

Klaus Trost
Ph. D. (Linguistics), Professor at Saarbrukken, Regensburg, Wurtsburg Universities, Member of the Editorial Board of "Anzeiger für slavische Philologie"
Translated by D. Demidov
Ph. D (Philology), Associate Professor of Russian Language Department at the Plilological faculty of St. Petersburg State University
demidoffs@rambler. ru

The article studies different views on the authorship and the dating of the Song of Igor. The author argues that the stylistic and linguistic characteristics of the Song make it possible to date it to the XVIIIth century and to attribute it to Karamzin's circle.

Key words: The Song of Igor, N. M. Karamzin, historical linguistics, historical stylistics, XVIIIth century literary mystifications.

AT THE SOURCES OF "ENTOMOLOGICAL PROSE": STYLE OF ZOOLOGICAL FIELD GUIDE AND ENTOMOLOGICAL LABELING IN VLADIMIR NABOKOV'S PROSE (SEMANTIC STRUCTURE OF DESCRIPTION AND ITS TEXT REALIZATION)

Anna K. Mikhalskaya
Candidate of Philology, Ph. D (Pedagogy),
professor of Gorky Literary Institute (Moscow)
zvanka@yandex. ru

With the use of methodology and methods of Rhetorical Poetics one of scientific substyles is regarded in the aspect of its influence on formation of individual fiction writer's style specificity. Notion and term of "entomological prose" are formulated and peculiar features of the latter are investigated. Special attention is paid to esthetic

categories ("internal" and "external" in their interaction, time in art, etc.) and their realization in verbal artistic text.

Key words: Rhetorical Poetics, scientific style, internal and external as esthetic text categories, fiction text Stylistics, semantic text structure, time in art, Vladimir Nabokov.

SHIBBOLETH: A BIBLICAL EXPRESSION OR A GALLICISM?

Igor G. Dobrodomov
Ph. D. (Philology), Professor, Head of the Department of General Linguistics of Moscow State Pedagogical University
ob@mpgu. edu

The author studies the etymology of the word Shibboleth introduced into Russian by A. Pushkin. Basing on the comparative analysis of its meanings, the author concludes that shibboleth came into the XIXth century Russian as Gallicism contrary to its Biblical origins.

Key words: shibboleth, A. Pushkin, biblical expression, gallicism, etymology.

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

TOPOS "PEACE AND QUIET" IN THE XVIIITH CENTURY ODES

Natalia A. Gertzen
Candidate of Cultural studies, Associate Professor in Moscow State Pedagogical University (Moscow)
gerzen. na@gmail. com

The author analyzes the meanings of the topos "peace and quiet" in the XVIIIth century Russian odes, stating its domination in the contexts dealing with the themes of ideal government and harmonious society. The author stresses that the topos of "peace and quiet" was one of the key elements in the social ideas of the XVIIIth — early XIXth centuries.

Key words: topos, «peace and quiet»,Russian ode of the XVIIIth century., social ideas of the XVIII – early XIXth centuries.

CULTURAL SUBTEXTS IN THE XVIIITH CENTURY RUSSIAN LITERARY UTOPIA: LEVSHIN AND CHULKOV

Julia A. Rostovtzeva
Applicant for the Candidate degree at Gorky Literary Institute (Russian Classical Literature and Slav Studies Department)
rostoyuliya@yandex. ru

The article studies two XVIIIth century literary utopias: "The newest journey composed in the town of Belyov" by V. A. Levshin (1784) and "The Dream of Kidal" by M. D. Chulkov (1789). The works are analyzed from the point of view of depicting an ideal state. The author tends to reveal the cultural contexts that might influence the image of the Paradise on earth, an ideal utopian country.

Key words: V. A. Levshin, M. D. Chulkov, literary utopia, motive, Paradise on earth, Golden Age

LITERARY GENRE AS A FUNCTION OF SOVIET POWER

Galina A. Tsvetkova
Candidate of Cultural Studies, Associate Professor at Employees retraining Academy of art, culture and tourism (APRIKT), Faculty of Humanities (Moscow)
galinatsvet@rambler. ru

The article studies the use of fiction as ideological and educational resource in the post-war period Soviet culture. The author argues that the birth of a new literary genre — a topical novel — was a solution of the moral and aesthetic dilemma "artist and power". The Soviet writers turned to the Russian tradition of attributing to a writer key social and ideological role and transformed it into the duty to help making of a member of the Socialist state.

Key words: topical novel, the Soviet people, the Soviet culture, Soviet writers.

JULIO CORTÁZAR´S PARIS

Olga V. Bolgova
Candidate of History, Assistant Professor at the Linguistics and Translation Department of the Foreign Languages Faculty, Russian State Social University (Moscow)
obolgova@yandex. ru

The article focuses on the role of Paris in Julio Cortázar's life that is revealed in his letters embracing more than three decades of the 20th century. This focus highlights not only Cortázar's impressions of the city as the dominant creative force but also shows the impact of Paris on his language, everyday life and habits.

Key words: Latin America literature, Julio Cortázar, letters, Paris

BOOK REVIEWS

HOW TO DEFINE INDEFINABLE?:
V. V. KOLESOV, D. V. KOLESOVA, A. A KHARITONOV.
THE DICTIONARY OF RUSSIAN MENTALITY.
SAINT-PETERSBURG: «ZLATOUST», 2014. 2 VOLS.

Alexander M. Kamchatnov
Ph. D. (Philology), professor, head of Russian language and stylistics Department in Gorky Literary Institute
alexmk52@gmail. com

TATIANA B. GVOZDEVA. OLYMPIC GAMES IN THE ANCIENT LITERATURE.
A COLLECTION OF TEXTS. —
MOSCOW, GORKY LITERARY INSTITUTE PUBLISHING HOUSE, 2012 .

Vladimir O. Nikishin
Candidate of History, senior lecturer at Ancient History Department, M. V. Lomonosov Moscow State University
cicero74@mail. ru

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

I. Оформление

Материалы должны содержать следующие обязательные элементы:

1. Сведения об авторе на русском и английском языках: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание; должность; полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения (факультета, кафедры, отдела и т. д.); контактная информация автора (электронная почта).

2. Аннотация и ключевые слова (keywords) на русском и английском языках.
Аннотация (объемом не более 10 строк) должна кратко излагать проблематику статьи и основные содержащиеся в ней выводы. Ключевые слова (не более 5) после аннотации отражают основное содержание текста.

3. Цитирование и ссылки на источники оформляются в соответствии с действующим ГОСТом (7. 5; 10).

В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора (ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с. 125]. При повторном цитировании: [Там же, с. 128] для русскоязычных источников или [Ibid, p. 123] для иностранных источников.

4. Примечания оформляются в виде подстраничных сносок (в формате, предусмотренном действующим ГОСТом) .

5. Пристатейные библиографические списки (Список литературы) у всех статей в едином формате, установленном действующим ГОСТом.

Список литературы дается сразу после статьи — с нумерацией, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В список литературы вносятся материалы, на которые есть ссылка в тексте статьи.

6. Объем рукописи не должен превышать один печатный лист (40 тыс. знаков с пробелами).

7. Текст статьи должен создаваться в формате doc (docx), шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом.

II. Требования к содержанию:

1) научная новизна проблемы и новаторство ее разработки;
2) научная добросовестность в изложении научных концепций;
3) указание на применяемые методики исследования;
4) точность в изложении фактов;
5) точность цитирования.

III. Порядок рецензирования материала (статьи)

1. Рецензирование статьи производится в соответствии с требованиями, изложенными в пункте II .

2. При несоблюдении требований пункта II редакционный совет вправе отказать автору в публикации с предоставлением рецензии.

3. Члены редакционной коллегии знакомятся с оригиналом статьи и в случае необходимости вносят правку.

IV. Порядок рецензирования

1. Автор обязан учесть замечания рецензентов и внести в статью соответствующие исправления. При наличии отрицательных рецензий на рукопись от двух разных рецензентов или одной отрицательной рецензии на ее доработанный вариант статья отвергается без рассмотрения другими членами редколлегии.

2. Рецензия пишется в соответствии с требованиями пункта II. В конце рецензии указывается, соответствует ли рукопись предъявляемым требованиям и рекомендуется ли к публикации в «Вестнике Литературного института».

3. Редакция вправе отказать автору в публикации материала на основании негативной рецензии членов редколлегии и предоставить рецензию по запросу автора. В случае отклонения статьи редакция сохраняет у себя один экземпляр и направляет автору мотивированный отказ.

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 2’2014

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 06 65
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@mail. ru

Подписано в печать 17.06.2014.
Цена договорная
Тираж 1000 экз.